

V

Проблемы
музыкаль
ной
науки.

6

V
II-78

Проблемы Музыкаль- ной науки

СБОРНИК СТАТЕЙ
ВЫПУСК ШЕСТОЙ

Ташкент, Гос. муз. ун-та
ИИВ № [blacked out]



МОСКВА
Всесоюзное издательство
~~СОВЕТСКИЙ~~ КОМПОЗИТОР»
1985

Составители:
В. И. Зак, Е. И. Чигарева

Редакционная коллегия:
Г. Л. Головинский, Е. М. Левашев,
И. А. Сапонов, О. В. Соколов,
М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова,
В. А. Цуккерман

Начиная с данного выпуска, сборники «Проблемы музыкальной науки» будут выходить под грифом Комиссии музыкального знания и музыкальной критики Союза композиторов. Предполагается, что сборники эти станут ежегодными. Цель издания — регулярно знакомить читателя с достижениями советского музыкального знания, как теоретического, так и исторического.

Принцип отбора статей связан с идеей дальнейшего углубления и развития методологии советской музыкальной науки, нахождения новых путей музыкального анализа — путей, позволяющих совершенствовать наши представления о причинах художественного воздействия музыки на слушательскую аудиторию. На страницах сборника будут также публиковаться работы, содержащие принципиально новые суждения в области музыкально-исторической, логически и стройно систематизирующие наши знания, обогащающие нас интересными фактами из прошлого музыкальной культуры. Особое место займут проблемы советского музыкального творчества, всестороннее осмысление которого представляет главную нашу задачу.

Комиссия музыкального знания и музыкальной критики
Союза композиторов

Теория симфонизма в толковании Б. В. Асафьева

Проблема симфонизма, выдвинутая художественной музыкальной практикой XVIII в., — одна из ключевых в современном теоретическом музыкознании. Она органично связана с вопросами музыкального тематизма и формообразования, в широком эстетико-философском аспекте — с вопросами диалектики отражения и познания музыкальных явлений, психологии музыкального восприятия.

Однако на пути решения этих кардинальных задач возникло немало трудностей. Они были связаны прежде всего с отсутствием в музыкальной науке единой точки зрения на понятие симфонизма. Так, в традиционном музыкознании оно относится лишь к крупным оркестровым произведениям определенного жанра, главным образом к жанру симфонии как форме воплощения наиболее емких художественных замыслов.

Принципиально новая точка зрения на симфонизм была утверждена замечательным музыкантом-мыслителем Б. В. Асафьевым. Впервые введя в научный оборот сам термин «симфонизм», он наполнил его несравненно более глубоким, многогранным содержанием¹.

Исходным пунктом концепции Асафьева становится выдвинутое им еще в ранних работах положение о симфонизме как об «одной из труднейших проблем философии музыки» (17, с. 5). Ключом к решению ее становится мысль о симфонизме как об особо динамическом, драматургическом методе мышления в музыке, управляемом законами диалектики. Эта идея — одна из плодотворнейших у Асафьева — приводит ученого к основополагающему в его теории толкованию симфонизма как понятия це-

¹ В связи с этим приведем следующее высказывание самого исследователя: «Не так еще давно я ввел и обосновал в музыкознании термин *симфонизм* (и ряд других). С чувством удовлетворения вижу, что и симфонизм, и другие внесенные мною понятия-термины привились и помогают обобщать и выяснять музыкальные явления, мимо которых раньше проходили, не уделяя вовсе или мало уделяя им внимания из-за разобщенности фактов, на самом деле подобных или связанных общими истоками» (3, с. 165).

Первая цифра означает номер источника в списке цитированной литературы, который помещается в конце каждой статьи; вторая цифра обозначает страницу источника. — *Прим. ред.*

лостного, синтезирующего в себе обе существенные и потому неразрывно связанные друг с другом стороны музыкального организма: сферу содержания и сферу формообразования.

Исходя из такого толкования симфонизма, Асафьев выдвигает два его главных критерия. Первое основное положение Асафьева — утверждение решающей роли в симфонизме глубокой проблематики. При этом, в соответствии с выдвинутым ученым тезисом об особо динамической природе симфонизма, Асафьев прежде всего подчеркивает его неисчерпаемые возможности в раскрытии всей динамической стороны человеческого бытия. Второй главный критерий симфонизма — особо присущая ему процессуальность, качественное образное становление.

Логическим выводом, теоретически обобщающим оба изложенных выше положения, становится высказанная Асафьевым идея о драматургии крупных форм как о конструктивном эквиваленте симфонического формообразования. Равнозначность обоих слагаемых симфонизма, их динамическое единство и определяет, согласно Асафьеву, самое существенное в его художественной специфике.

Теория симфонизма Асафьева складывалась почти на всех этапах его научного пути, но роль и значение отражающих ее работ далеко не равнозначны. Наибольший интерес в этом смысле представляют труды, создание которых совпадает с узловыми моментами в самой исследовательской деятельности Асафьева, их крайними временными точками — начальной (1917—1920-е гг.) и конечной (40-е гг.). Естественно, что работы, написанные Асафьевым в разные годы, отразили эволюцию его философско-эстетических воззрений². Свидетельство сказанного — труды 40-х гг.: в них не только плодотворно развиты идеи, впервые выдвинутые исследователем в ранних работах, но и изжиты свойственные им некоторые противоречивые тенденции.

Вместе с тем Асафьев не прибегает к систематическому изложению своего учения о симфонизме. Оставаясь верным своему творческому методу, он рассредотачивает свои наблюдения и мысли по ряду работ самого различного профиля, содержания и жанра, рассматривая эту проблему в связи с другими близкими ему проблемами музыкознания.

Трудности, связанные с исследованием асафьевской теории симфонизма, во многом определяются неповторимо-своеобразной манерой изложения, присущей Асафьеву — писателю о музыке. Свои суждения об искусстве (и о симфонизме в частности) он подчас, словно торопясь на лету схватить главное, облекает в предельно раскованную форму, близкую свободному импровизацион-

² Эта тема (и в частности вопрос о воздействии идеалистических философско-эстетических концепций начала XX в. на ранние работы Асафьева) в статье не рассматривается, так как она неоднократно ставилась и получила свое широкое освещение в ряде специальных исследований (см., например, 27, 24, 23).

ному высказыванию. И хотя наблюдения Асафьева, как всегда, поражают умением проникнуть в самую суть предмета исследования, тем не менее новизна самой проблематики и связанная с ней недостаточная уясненность материала самим автором обусловили (особенно на первоначальном этапе становления теории симфонизма) и некоторую переусложненность изложения. В этой связи интересно привести следующее высказывание Асафьева: «Определить симфонизм немислимо, точно так же, как нельзя определить понятие живописности, истинной поэтичности музыкального звука и т. п. Приходится идти путем описательным и прежде всего заметить, что не всякая симфония симфонична, не всякая симфоническая форма фиксирует в себе симфонизм, как не всякий метр подразумевает своим обозначением некое ритмическое содержание» (20, с. 6; разрядка моя.— С. Ш.)³.

Во многих работах советских музыковедов так или иначе затрагиваются вопросы симфонизма в толковании Асафьева. Однако специальных трудов о его концепции еще нет.

Сказанным определяется цель представляемой статьи — систематизировать и по возможности последовательно изложить главные, узловые положения асафьевской теории симфонизма, базирующиеся на их анализе. Не претендуя на ее полное и исчерпывающее освещение, статья ставит своей задачей рассмотрение лишь одного аспекта этой сложной проблематики, а именно — сущности и эволюции взглядов Асафьева на симфонизацию крупных камерно-инструментальных (сонатных и вариационных) форм. Анализ их дан на музыкальном материале трех художественных стилей: классического, романтического и русской музыкальной школы. Значительное место в статье уделено полифоническому стилю Баха, который, согласно Асафьеву, впервые вскрыл внутреннюю динамику симфонического мышления.

Из самых ранних работ Асафьева наиболее непосредственно с проблемой симфонизма связаны очерки-статьи «Соблазны и преодоления» и «Пути в будущее», опубликованные в двух книгах сборника «Мелос» (1917, 1918), а также написанное позднее исследование «Инструментальное творчество Чайковского» (1922). В центре этих работ — вопрос о специфической природе симфонического мышления и о его коренных, определяющих признаках.

Устанавливая последовательность и связи основных звеньев, входящих в понятие симфонизма, Асафьев выдвигает ряд положений, основанных в сущности на строго продуманных эстетических предпосылках. Центральными из них являются два: 1) симфонизм есть качественно новый, высший этап в историческом раз-

³ Эта же мысль будет высказана Асафьевым еще раз позже — в исследовании об интонации: «Я очень страдаю от невозможности изложить эту книгу литературно безупречно и вязкость ее языка сознаю. О симфонизме я мог бы теперь написать легко воспринимаемую книгу, а в свое время мне и об этом явлении трудно было изъясняться» (3, с. 165).

витии музыкального мышления и, следовательно, является показателем его зрелости; 2) как принцип художественного мышления в музыке симфонизм может осуществляться не только на основе жанра симфонии, но и многих других форм и жанров европейской музыки: оперы, балета, камерных жанров и даже малых (вокально-инструментальных) форм. Именно в этом заключается суть расширительного толкования симфонизма по Асафьеву.

Отталкиваясь от этих посылок, Асафьев формулирует и разрабатывает все основные положения своей концепции. Вместе с тем, сохраняя принцип историзма, учитывающего генезис и динамику развития метода симфонизма, Асафьев не задается целью воссоздать его исчерпывающую историю. В центре внимания исследователя — только наиболее важные, узловые вехи развития искусства музыки и именно те, в которых изучаемое им явление достигло, по мнению исследователя, своего совершенного — для каждого из художественных стилей — уровня. Отсюда и эта ориентация на Баха, с именем которого, как упоминалось, Асафьев связывает не только становление метода симфонизма, но и его первую художественную вершину. Полагая так, он пишет, что Бах является «высшим представителем течения симфонизма в музыке» (18, с. 95)⁴. Конкретным фактологическим материалом, послужившим для теоретического обоснования Асафьевым почти всех исходных положений его концепции, явился полифонический стиль Баха (форма фуги). С ним же (и симфонизмом Чайковского) Асафьев связывает постановку главного вопроса своей теории — о художественной специфике симфонического мышления. В объяснении и разработке этого вопроса Асафьев опирается на выдвинутое им положение о чисто инструментальной и особо динамически-процессуальной природе симфонизма (не случайно самым кратким, ключевым словом, которым Асафьев тех лет характеризует сущность симфонизма, будет слово «динамика», иногда замещаемое двумя другими тождественными определениями: «динамическая стихия», «жизненный нерв музыки»). Конкретизацией этого общего положения становится высказанная Асафьевым уже в ранних работах идея о глубокой и неразрывной связи подлинно симфонической музыки со сферой музыкального психологизма: «Симфонизм, — утверждает ученый, — наличествует там, где непрерывно поддерживается напряженность и психологичность, т. е. прохождение каждого звукового образа сквозь призму ощущения пережитого, осознанного, запечатленного в душевной жизни» (18, с. 63). Конечной же точкой рассуждений Асафьева по этому вопросу является четко сформулированное им положение о глубоко драматической природе симфонического мышления. Высказывая эту мысль, ученый исходит из того, что

⁴ Позднее — в работе «Музыкальная форма как процесс» (часть 1) Асафьев несколько пересмотрит свою точку зрения на Баха и будет характеризовать его как художника, вплотную подошедшего к методу симфонизма с его динамической сонатной драматургией (6, с. 176).

«психологическое начало прежде всего действительно как наша душевная жизнь» (18, с. 95; разрядка моя. — С. Ш.).

Особо следует подчеркнуть, что, выдвигая идею о симфонизме как о драматическом методе мышления в музыке, Асафьев специально оговаривает, что толкует эстетический термин «драматизм» (применительно к симфонизму) только как выражение в внутреннем психологическом конфликте: «Я принимаю драматизм лишь как повышенно острую степень лирической действительности, душевной напряженности, идущих изнутри, от глубины своей» (18, с. 95). Более того, именно психологический драматизм в силу своей «высокой напряженности» вырастает в концепции Асафьева тех лет до значения наивысшего показателя «глубин симфонического мышления».

Показательно и другое: все свои положения Асафьев подкрепляет аналитическими разборами, ссылаясь на линейно-мелодический стиль Баха, поскольку именно в нем, как пишет ученый, господствует «напевность, песенность и, следовательно, действительность (драматичность), присущая песне в ее непрерывном становлении» (18, с. 68). Заметим попутно, что воззрения Асафьева на песенность как на главный атрибут всей процессуально-мелодической стороны формы, впервые высказанные в связи с Бахом, впоследствии (в трудах 40-х гг.) будут обоснованы им значительно полнее и шире — как качество стиля и ведущий принцип мышления всей русской оперно-симфонической школы. В ранних же работах, в подтверждение этого положения, исследователь ссылается на Мусоргского, и в частности, на «песенную лирику», «представленную в облике Марфы из „Хованщины“» (18, с. 77; имеется в виду ария из последнего действия). Не менее важно, что именно в связи с песенностью Асафьев выдвигает еще один чрезвычайно важный критерий подлинно симфонического формообразования, — особо свойственную ему внутреннюю динамику, возникающую как следствие «дления» (Асафьев) единого эмоционального состояния, хотя и с нарастанием степени напряжения.

Идея особой роли Баха, ставшая центральной в высказываниях Асафьева о симфонизме, не менее отчетливо выступает и в тех фрагментах комментируемых работ, где он впервые выдвигает и обосновывает положение о диалектическом развитии как о главном двигателе и специфическом проявлении симфонического мышления. Ход мысли исследователя таков: основным двигателем симфонизма является развитие. Но диалектический, то есть внутренне противоречивый характер развития — неотъемлемое качество и сущность музыкального мышления вообще — дыхание музыки и особенность ее как «звукобразного художества» (Асафьев). Таким образом, ссылка на явление развития еще не решает вопроса о специфике симфонического мышления до конца. Его коренной, решающий признак в чем-то другом. Развивая и уточняя этот вопрос, Асафьев подходит к тому, что главным, определяющим признаком метода симфонизма является особый тип диалектического развития. Внутренний «механизм» действия закона диа-

лектики, управляющего течением симфонического развития, в сущности был вскрыт Асафьевым уже в первой из статей сборника «Мелос». Суть его — в становлении нового качества образа, или, говоря словами Асафьева, — «в непрерывном наслаении качественного элемента инакости, новизны, а не простого подтверждения уже ранее испытанного состояния равновесия» (20, с. 6).

Показательно, что и в данном случае для конкретизации этого теоретического положения Асафьев вновь обращается к полифоническому стилю Баха. Подтверждение тому — его обобщающий вывод об особо динамическом профиле многих баховских фуг, возникшем в результате направленности внутренне противоречивого развития к кульминационной репризе-коде. Отсюда и качественно иная функция репризы — «симфонического синтеза» по Асафьеву: «Характерно для фуги, что заключительное проведение или только появление вождя содержит всегда новый элемент как итог, вывод, синтез из всего предшествующего и никогда не равно первоуму проведению», — пишет он (18, с. 69)⁵.

Позднее (в работе «Кризис западно-европейского музыкознания») Асафьев снова возвращается к вопросу о специфике формообразования полифонического стиля Баха. Однако в конкретное решение его он вносит существенное уточнение — акцент на самом противоречии и как импульсе для становления формы фуги. Это противоречие выражается, по Асафьеву, в особом соотношении вертикали и горизонтали, которое трактуется им как «взаимодействие двух музыкальных координат, взаимно друг друга исключаящих» (5, с. 60). В ином контексте (в исследовании о музыкальной форме, часть 1) Асафьев дает гораздо более глубокое обоснование этого же положения. Высказывая мысль о примате процессуальной стороны формы в фугах Баха, он обогащает и наполняет ее качественно новым содержанием — идеей о роли принципа сонатности в полифонических и гомофонных формах Баха. Однако в ранних работах Асафьев, напротив, как бы еще обособляет, сознательно «ограждает» метод симфонизма от сонатности. В центре внимания исследователя — собственно линейная сторона баховского полифонического формообразования (линейная динамика), являющаяся, по Асафьеву, ярчайшим выражением симфонического мышления Баха. Так, фугу он характеризует как «сплошной текущий поток, непрерывный в своей длительности», разъясняя, что именно «благодаря такому пламенному напряжению сохраняется сплошь на всем протяжении непрерывность музыкального сознания, то есть истинный симфонизм» (18, с. 69). Здесь же (в связи с Бахом и Бетховеном) Асафьев впервые ставит вопрос о функциональной взаимосвязи тематизма и формы, который очень скоро перерастает в самостоятельную проблему, входящую в общую проблематику симфонизма как ее составная часть.

⁵ Мысль Асафьева о методе качественного образного становления, намеченного Бахом, будет затем значительно расширена и углублена исследователем С. С. Скребковым (см. 29, с. 202).

Столь же глубока и неразрывна связь концепции симфонизма Асафьева в ранних работах с другой стержневой проблемой в становлении его теории интонации — с проблемой формы как процесса интонирования. Связь эта глубоко закономерна, ибо органически вытекает из важнейшей исходной предпосылки Асафьева — утверждения временной динамически-процессуальной природы музыки. По словам самого же исследователя, коренной поворот к принципиально новому толкованию формы был обусловлен его стремлением подчеркнуть главенствующее значение внутренней (то есть существенной) стороны музыкального искусства — в противовес школьно-описательному пониманию музыкальной формы, господствовавшему в педагогической практике и теории того времени. Это важнейшее положение своего учения о форме Асафьев сформулировал следующим образом: «В музыке наиболее вредно сказалось стремление рассматривать формы как начало самодовлеющее, требующее тщательной заботы усвоения, как самостоятельные эстетические ценности, прекрасные в строгой соразмерности своих частей, единые в разнообразии, цепко скованные симметрией или, вернее, периодичностью. Все внимание сосредоточивалось на пространственно-статической фазе музыкальной композиции, а истинная временная природа музыки и особенно то, что искусство живет в исполнении (в воспроизведении) — упускались из виду» (18, с. 59; разрядка моя. — С. Ш.).

Этот принципиально новый и основной аспект рассмотрения формы с ее процессуально-динамической стороны также был намечен в статьях сборника «Мелос». Он же стал жизненным центром всего учения Асафьева о музыкальной форме как процессе. В соответствии с ним исследователь по-новому решает вопрос о главных движущих силах, организующих процесс ее становления. В качестве основной предпосылки динамической концепции Асафьев выдвигает положение об исконно диалектической природе музыкального формообразования: «Процесс музыкального формообразования — процесс диалектический», в котором «тенденция к равновесию одновременно оспаривается не менее сильным стремлением к отдалению момента наступления равновесия, а с ним и полной кристаллизацией данных соотношений» (6, с. 22—23). Опираясь на это положение, Асафьев естественно уделяет особое внимание тем силам и факторам, которые служат стимулами музыкального становления, продвижения, и обуславливают его «диалектическую направленность». Конкретным выражением диалектического метода в музыкальном формообразовании, по Асафьеву, становится выдвинутая им еще в ранних работах (сборник «Мелос») триадическая формула динамизма: «Равновесие — нарушение его — восстановление» (19, с. 6), которую в учении о музыкальной форме сменяет ее аналог: *initium* (толчок-импульс), *movere* («движение: инерция и борьба новых стимулов» — 18, с. 63), *terminus* (замыкание, каданс) — *imf.* Эта формула, фиксирующая функции трех всеобщих стадий динамического процесса формооб-

разования, послужила стимулом для последующей разработки функционального анализа музыкальных произведений (учебники о музыкальной форме Катуара, Способина, исследования В. П. Бобровского).

С этих же позиций Асафьев подходит к рассмотрению специфики симфонического формообразования, которое характеризует как концентрированное выражение имманентно-музыкальной диалектики: «Можно утверждать, что симфонизм наличествует там, где непрерывно поддерживается выше упомянутая формула музыкального динамизма» (18, с. 63; разрядка моя. — С. Ш.).

Особо важно подчеркнуть, что, развивая эту мысль дальше, Асафьев конкретизирует ее на примере драматургии крупных (сонатно-симфонических) форм. Именно это обстоятельство дает право сделать вывод о том, что Асафьев уже здесь (хотя и в несколько завуалированной форме) выдвигает ценную идею о различных уровнях и качествах самого понятия «музыкальная диалектика»: диалектика как коренной (существенный) признак музыкального мышления, с одной стороны, и диалектика как качественно новая логика развития тематизма, которая становится главным атрибутом симфонического формообразования, откристаллизовавшегося на вершинах развития музыкального искусства, — с другой. Таким образом, логическим завершением высказанной здесь мысли о специфике симфонизма становится толкование его как явления динамического, исторически изменяющегося, рождение которого ознаменовало качественно новую ступень в развитии музыкального мышления.

В ранних же работах (см. 17 и 18) Асафьев, опираясь на выдвинутые им определяющие критерии симфонизма (особое качество содержания и особый метод его воплощения в музыке), выводит все дальнейшие положения своей концепции. Важнейшее из них — о проникновении симфонического мышления в другие формы и жанры европейской музыки (в частности, по комментируемому здесь работам, в камерно-инструментальный жанр в творчестве Бетховена и Чайковского). При этом главным критерием, определяющим, по Асафьеву, специфику проявления метода симфонизма в камерных жанрах, становится прежде всего восприятие их слушателем. Вот как эта мысль будет высказана позднее — в исследовании «Русская музыка» самим же автором: «...если различие европейской камерной музыки от симфонической ни в коем случае не может базироваться на том, что она не симфонична, и все различие покоится только на ином направлении воздействия (на больший или меньший круг слушателей), то и лучшие образцы русского камерного инструментализма имеют право оцениваться в плане эволюции симфонизма, и всякий ценный квартет является в отношении монументальной симфонии микрокосмосом» (19, с. 240). Именно с этим критерием он подходит к оценке квартетного стиля Танеева, а еще раньше Бетховена и Чайковского.

Связывая особую динамическую процессуальность, присущую симфонизму, с драматургией крупной (сонатной) формы, Асафьев

вводит качественно новую формулу симфонизма: симфонизм как драматургически интенсивный и непрерывный процесс становления ряда образов, ведущих к скачку в их новое качество.

Утверждая свое новое понимание симфонизма, Асафьев конкретизирует его на примере творчества Бетховена, в стиле которого драматически-конфликтный симфонизм, названный им позднее «шекспировским», с максимальной полнотой, по мнению ученого, отразил сущность самого художественного метода: «С эпохи Бетховена можно, уже не обинуясь, говорить о симфонизме» (17, с. 10). Имея в виду Бетховена, Асафьев впервые выдвигает и обосновывает мысль о теснейшей взаимосвязи симфонизма и динамической драматургии сонатной формы: «Бетховен первый утвердил значительное преобладание сонатной формы во всей структуре симфонии» (17, с. 11)⁶. Отталкиваясь от Бетховена, Асафьев протягивает нити преемственности к Чайковскому. Характеризуя его как «единственного подлинного симфониста в России», исследователь вместе с тем говорит о Чайковском и как о создателе своей лирической («психологической») симфонической концепции. По мысли ученого, только Чайковскому «удалось оживотворить сонатную форму и симфонию в ее целом, путем перемещения центра тяжести на психологическую сущность и в силу иного распределения материала» (18, с. 75).

Приведенные здесь суждения Асафьева необходимо прокомментировать.

Приверженность исследователя к Бетховену как к художнику, наиболее полно выражавшему его идеи о симфонизме, бесспорно, ограничила и несколько подавила другие музыкальные симпатии Асафьева тех лет. Сказанное относится прежде всего к композиторам — непосредственным предшественникам Бетховена — к Гайдну и Моцарту. В этом смысле показательным суждение Асафьева о Гайдне, содержащееся в его исследовании о музыкальной форме (ч. 1): «Гайдновское остроумное распределение материала покажется карточным домиком, забавной игрой в сравнении с бетховенским обнаружением идей» (6, с. 174—175). А еще раньше (в работе «Инструментальное творчество Чайковского») он стоит на более крайней (отрицательной) точке зрения, полагая, что вообще «мысль о симфонизме при восприятии и анализе» симфоний Гайдна и Моцарта «почти не возникает, за исключением немногих моментов, когда можно говорить об элементах симфонизма» (17, с. 8).

Еще большей непримиримостью дышат некоторые высказывания Асафьева о романтическом симфонизме. Укажем, к примеру, на его характеристику Шуберта и Шумана как «двух мечтателей», симфонизм которых следует рассматривать «только как

⁶ Высказанное здесь суждение Асафьева требует уточнения: первым композитором, утвердившим особое значение сонатной формы во всех частях симфонического цикла, был не Бетховен, а Моцарт.

подтверждение сказанного Бетховеном, но не превзошедшее его» (18, с. 74). Столь же резко отрицательна асафьевская характеристика Мендельсона. По убеждению ученого, «материал в симфониях Мендельсона не движим энергией», в силу чего «при всей безупречности самих форм от них скорее всего веет ремеслом, чем творчеством» (18, с. 75).

Известно, что в свое время та крайняя позиция, на которой стоял Асафьев в отношении добетховенского симфонизма, вызвала серьезные возражения И. И. Соллертинского (а позднее и М. Ф. Гнесина, см. 22), справедливо сетовавшего на то, что из-за господствующей в нашем музыкознании «бетховеноцентристской» концепции развития мирового симфонизма Моцарта и Гайдна «поместили в передней европейского симфонизма» (30, с. 302). И хотя Соллертинский в своей статье ни разу не упомянул имени Асафьева, для нас ясно, что в зашифрованной форме, особенно в той ее части, где речь идет о популярности этой теории в советском музыкознании, Соллертинский имел в виду прежде всего Асафьева как одного из прямых ее «наследников»⁷. Подчеркнем еще раз, что упреки эти в адрес Асафьева глубоко справедливы и обоснованны. И хотя сам он как талантливый музыкант и творчески одаренный художник глубоко ощущал всю огромную силу и мощь добетховенского симфонизма, о чем свидетельствуют его пронзительные и тонкие наблюдения, тем не менее недооценка добетховенского и романтического стилей все же ясно чувствуется во всех упомянутых здесь работах. Не забудем, впрочем, о двух обстоятельствах. Во-первых, «бетховенианство» Асафьева — момент не случайный: оно связано с самыми существенно важными сторонами его концепции. Во-вторых, придется повторить, что, излагая свою точку зрения на симфонизм, Асафьев не ставил перед собой цели воссоздать полную и всеобъемлющую историю зарождения и эволюции метода симфонизма. В своей теории исследователь намечает лишь узловые моменты этой эволюции, выделяя тех крупнейших композиторов, которые наиболее точно отвечают его воззрениям на симфонизм. Отсюда и эти «издержки метода», «жертвами» которых явился, кстати сказать, не только венский (добетховенский) и романтический симфонизм, но и музыкальный импрессионизм⁸. Непоследовательность Асафьева про-

⁷ Наиболее видными авторами этой концепции в зарубежном музыкознании являются Дж. Бастиани (см. 14), П. Беккер (см. 15), Р. Роллан, а в России — В. Серов, также склонный недооценивать значение Моцарта (в статье «Моцарт. Галерея оперных композиторов» он, например, считает, что музыка Моцарта может казаться иногда чем-то прошлым, отжившим, может не возбуждать горячего сочувствия» (28, с. 391).

⁸ По утверждению Асафьева, эстетизм (имеется в виду музыкальный импрессионизм. — С. Ш.) «препятствует росту и развитию симфонизма», ибо, «откинув крупные архитектурные построения и сосредоточившись на признании эстетической и психологической сущности за каждым отдельным моментом звучания», он «отказался от чисто музыкального движения и застыл на «вертикальном» восприятии музыкального искусства» (20, с. 6—7). (См. окончание сноски 8 на след. странице.)

явилась и в его характеристике некоторых явлений русской оперной классики, например Даргомыжского и Римского-Корсакова.

Опираясь на свой тезис о психологической природе симфонизма, о его «конкретно-психологических устоях» и «волевой окраске» (17, с. 12), Асафьев прослеживает в общих чертах эволюцию мирового музыкального искусства XIX ст. В центре внимания ученого четыре крупнейших представителя послебетховенского симфонизма — Чайковский, Брамс, Вагнер, Танеэв, на примере творчества которых Асафьев конкретизирует теоретическое содержание понятия «симфонизм». Однако к раскрытию его сущности исследователь подходит с принципиально новой точки зрения — рассматривая симфонизм в аспекте постоянно волновавшей его проблемы психологии слушательского восприятия.

По совокупности высказываний Асафьева по этому вопросу ясно, что с точки зрения психологии восприятия симфонизм как исторически развивающийся метод музыкального мышления в концепции исследователя принимает две ипостаси: симфонизм «пластический» (в русской «глинчинской» школе — «иллюзорный», картинно-жанровый, характерный, эпический), в котором доминирует «зрительная планировка звуковой архитектоники», и симфонизм, развивающийся «в сторону энергетики» (т. е. драматически-конфликтный; 17, с. 12, 13). При этом, в соответствии с провозглашенным Асафьевым приматом процессуальной стороны формы, он толкует второй тип симфонизма — в силу особой направленности его на восприятие — как подлинный. В то же время, именно в силу преобладания в этом типе симфонизма «чувственных и эмоциональных импульсов», исследователь особенно подчеркивает значение в нем второй, кристаллической (результативной) стороны формы: «где нет разумной концепции и конструктивности... там нет искусства» (18, с. 95)⁹.

Позднее — в трудах 40-х гг. (в частности, в работах о Чайковском) — Асафьев вновь возвращается в связи с проблемой симфонизма к проблеме психологии музыкального восприятия. Однако и обоснование и решение ее коренным образом отличается от его же ранее высказанных соображений.

Обобщая свои наблюдения над закономерностями музыкальной формы у Чайковского, Асафьев впервые выдвигает ряд важнейших положений, которые стимулировали дальнейшие исследования в этой области, давшие более обстоятельную разработку проблемы.

Следует оговорить, однако, что то «зло» для музыки, которое несет, по мнению ученого, в себе эстетизм, следует понимать только в одном и очень определенном смысле. Это «зло», идущее не от искусства импрессионизма в целом (его ученый глубоко ценил), а от отсутствия направленности его на симфонизм.

⁹ Высказанная здесь Асафьевым мысль о значении конструктивной стороны формы в произведении («окристаллизовавшейся схемы») — одна из очень многих, утверждающих его фундаментальное положение о музыкальной форме не только как «становящейся», но и как форме «кристаллизующейся» (см. 25, с. 281).

Главный тезис, получивший широкую известность в музыковедении, — «о направленности формы у Чайковского на слушателя». Высказывая мысль об особой коммуникабельности творений композитора, о постоянной ориентации его на слушателя, Асафьев связывает эти ценнейшие качества дарования композитора с глубоким пониманием им закономерностей музыкального восприятия, которые, в свою очередь, реализуются в форме.

Под углом зрения психологического процесса восприятия музыкальной формы Асафьев толкует здесь и понятие «драматургия»: им, в сущности, обобщается вся коммуникативная сторона искусства и, прежде всего, формообразовательные средства, которые призваны направлять внимание слушателей по заданному композитором руслу. Именно они, согласно Асафьеву, становятся «решающими судьбу формы факторами» ее «усвояемости», «доводимости до слушателя», и тем самым всемерно способствующими тому, чтобы форма в музыке, перефразируя образное определение Асафьева, стала не «замком», а «ключом» (8, с. 69)¹⁰.

Принципиальный интерес представляют воззрения Асафьева на проблему программности в музыке и, в частности, на проблему программного симфонизма. Формирование и разработка ее, так же как и становление теории симфонизма, неразрывно связаны с самыми ранними работами (см. 16, 17, 18, 20 и 21). Тематически сгруппированные, они объединяются, как всегда у Асафьева, несколькими общими, основополагающими идеями. Наиболее важная из них — идея общности происхождения и реальных исторических связей искусств художественного слова и музыки как искусств звуковой природы (см. 21). Как на самый яркий пример взаимосвязи музыкальных и литературных образов Асафьев указывает на программный симфонизм Листа, который он, вслед за Серовым, характеризует как важнейший источник идейно-эстетического обновления художественных форм в сфере инструментальной музыки. Исследователь убежден, что «после Девятой симфонии музыка не могла не вступить на этот путь (то есть на путь программности. — С. Ш.), если хотела быть не только выразительницей чувств или изобразительных пасторалей,

¹⁰ Особенно показательны в этом смысле те суждения Асафьева, в которых он на конкретных примерах раскрывает (в аспекте восприятия) значение психологической функции «предвещения» в музыкальной форме. Укажем на два из них: «Я бы сказал, что заинтригующее слух «продолжение следует» играет громадную роль в формах Чайковского» (8, с. 70). С этих же позиций Асафьев подходит и к Брамсу: «Брамс владеет удивительной способностью незаметно *вовлекать* (как будто и не стремясь *поражать* восприятие новизной, силой и стремительностью тем), заманивать слушателя в сеть мысли, сразу, ежемгновенно им развиваемых и взвешиваемых. Делает это как бы непроизвольно, даже с какой-то «раскачкой», будто без достаточной энергии (изумительное начало Четвертой симфонии), а между тем ваш слух уже втянут *in medias res* и, не сопротивляясь, хочет знать, что же, что же будет дальше за каждой следующей страницей» (2, с. 303).

а реально властвующей в интеллектуальной сфере силой» (17, с. 32).

Именно в связи с программным симфонизмом Листа (а затем и Чайковского) Асафьев впервые прибегает к термину «поэдность». Из высказываний исследователя, содержащихся в главе «Симфонические поэмы Чайковского», следует, что в его толковании это понятие неоднозначно. В широком смысле «поэдность» — творческий метод, специфический тип драматургии, близкий, как и в поэзии, свободной лирической исповеди, включающей, однако, и эпическое начало: поэдность, толкуемая как «проекция личности в мир» (по другой редакции: поэдность как «лиризация эпоса» или, наоборот, «растворение лирического начала в эпосе»). В узком смысле «поэдность» по Асафьеву — «архитектонический фактор», «принцип нового строения музыкальных форм», связанный с программой, воплощающей грандиозную идею: «Мост, связующий эмоциональный мир музыки с миром идей». С этих позиций ученый подходит к определению одночастно-циклической поэмы Листа.

По утверждению Асафьева, «созданием циклических симфоний — поэм «Данте» и «Фауст» и целого ряда одночастных симфонических поэм, как то: «Орфей», «Тассо», «Гамлет», «Прометей», «Идеалы», «Прелюды» и т. д. Лист приобретает музыку к великим завоеваниям западно-европейской поэтической и философской мысли» (17, с. 33).

На примере жанра симфонической поэмы Листа, призванного, по мысли ученого, совершить обновление музыки путем ее внутреннего слияния с искусством художественного слова, Асафьев утверждает и свое понимание принципа программности. Сущность его — «не в звукописании, а в выявлении идеи, исходящей от программы» (17, с. 33). С этих позиций Асафьев подходит к рассмотрению программности в симфонических поэмах Чайковского. Справедливо подчеркивая ведущее значение лирического начала в творчестве Чайковского, Асафьев приходит к тому обобщающему выводу, что лиризм, пламенная страстность чувств, оставаясь плотью и кровью его музыки, не только может привольно дышать под покровом идейно-философских, эстетически-возвышенных эмоций, но и стать источником их обогащения, обновления. Отсюда — мысль о чрезвычайной близости Чайковскому «как импульсивному лирику» идеи поэдности — и не только в сфере «чистого» инструментализма, но и в оперном жанре. В этой связи Асафьев упоминает оперу «Евгений Онегин», которую он характеризует как музыкальную поэму, или инсценированную «Symphonische Dichtung» (17, с. 34).

Принципиально новым, кульминационным этапом в разработке проблемы симфонизма явились крупные исследования 40-х гг. — монография о Глинке, цикл работ о Чайковском, известное исследование об интонации.

Созданные на качественно иной методологической основе, все названные работы отличаются от ранних трудов несрав-

ненно более высоким научно-музыкальным и философско-эстетическим уровнем.

Так, гораздо более углубленное теоретическое обоснование получает здесь главная идея асафьевской концепции — идея о симфонизме как о целостном теоретическом понятии. При этом, исходя из примата содержания, Асафьев и в этих исследованиях прежде всего характеризует симфонизм как особый тип содержания. Именно в работах этого десятилетия Асафьев впервые четко формулирует мысль о симфонизме как широчайшей области обобщений, охватывающей важнейшие проявления музыкального творчества. «Это движение (имеется в виду симфонизм. — С. Ш.) вовсе не было завоеванием «жанров» чужих искусств, потому что не жанр, темы, содержание, идеи симфонизировались» (1, с. 92), — утверждает исследователь и, исходя из такого понимания симфонизма, указывает на необходимость четкой дифференциации понятия симфонизма как метода от жанра¹¹: «Симфония как музыкальный жанр есть лишь следствие этого явления» (то есть симфонизма. — С. Ш.), — подчеркивает исследователь (1, с. 93).

Для обоснования этого положения, одного из центральных в теории симфонизма, Асафьев прибегает к излюбленному им приему историко-стилистических экскурсов. Практически подтверждающие его наблюдения над художественной спецификой симфонизма, они, одновременно, дают ключ к ориентации в неисчерпаемом многообразии форм его проявления. Упомянем об одном из наиболее ценных суждений Асафьева, высказанных им в связи с Шуманом: «„Карнавал“, „Симфонические этюды“ или „Крейслериана“ были в свое время исповеданием новой эры симфонизма» (13, с. 62).

Очень четко и однозначно определил Асафьев критерий жанра симфонии: «Подлинно симфоническая форма, — утверждает он, — возникает только тогда, когда она становится ареной борьбы и конфликтного развития идей» (9, с. 32). Только благодаря этим качествам симфония, по утверждению Асафьева, «смогла пере-

¹¹ Эта мысль, как своеобразный лейтмотив проходящая через многие работы Асафьева, с наибольшей полнотой и ясностью изложена в связи с анализом Четвертой симфонии Чайковского. По словам ученого, симфонически обобщающее мышление, свойственное Чайковскому, выразилось здесь в том, что ему «удалось остаться верным тем контрастным симфоническим (от «симфонизм», взамен симфонистическим — от «симфонии») сопоставлениям, которые были выдвинуты в Первой симфонии между крайними частями (личное эмоциональное состояние — забвение личного в атмосфере разгула — психологически типичное российское противопоставление). Но здесь, в Четвертой, продолжает свою мысль Асафьев, «волнение» первого Allegro доведено до крайней степени напряжения, так что лирическое созерцание становится драматическим переживанием» (19, с. 175). Из приведенной цитаты следует, что Асафьев, возвращаясь снова к мысли о становлении нового качества образа как главному атрибуту симфонического мышления, одновременно подчеркивает важность направленности характера процесса развития. В данном случае к качественно новым образам финала.



расти, в понятие «симфония — жизнь» (Чайковский) и достигнуть — через напряженную конфликтность, когда симфонист становится едва ли не драматургом шекспировского склада, — граней объективного постижения противоречий действительности» (10, с. 58). Из такого толкования жанра симфонии и рождается асафьевский вывод, афористически определяющий его сущность: «Не все симфонии — симфонии» (12, с. 30). Отсюда же истекает и особое внимание ученого (помимо жанра трагической симфонии) к жанру оперно-симфонической увертюры («театрально-увертюрной сонатности») в русской «глинкинской» школе.

Характеризуя увертюру как образец русского «иллюзорного» симфонизма, Асафьев вместе с тем видит в ней и концентрированное выражение своих идей о симфонизме. Эту мысль он иллюстрирует на примере анализа увертюры Балакирева. Отмечая пристрастие композитора «к сжатой и выразительной форме увертюры, унаследованной им от Глинки» (19, с. 186), Асафьев одновременно подчеркивает и связь драматической увертюры с симфонизмом шекспировского плана. По утверждению Асафьева, «брошенное им (Балакиревым. — С. Ш.) определение инструментальной драмы как раз очень точно формулирует то направление в симфонизме русском, которое действительно является «театром без сцены», но проникнуто насквозь *шекспировским драматизмом*» (19, с. 186). Об этом же — в связи с Глинкой: «...великолепной музыкой к трагедии Кукольника «Князь Холмский» Глинка лаконично и образно-характерно предначертал путь развития драматического русского симфонизма и симфонических картин» (4, с. 52). Убедительным дополнением к этой краткой, но очень меткой характеристике глинкинского творения может служить суждение о нем как о произведении, в котором в «новом аспекте и не без влияния «Эгмонта» Бетховена возродилась яркая эпико-драматическая область дарования Глинки» (1, с. 89).

Важно подчеркнуть, что, утверждая ведущее значение «театрализованной увертюрной сонатности» в русской музыкальной школе, Асафьев исходил из характерного для нее (и Глинки в частности) реалистического конкретно-образного мышления: «Глинка... вырос на освоении сонатности увертюры и театрализованной симфоничности. По всему складу его дарования и ума, по своеобразию «языческой», с гедонистическим уклоном «хватки» за конкретное пластическое в жизни, ему не задалась симфония, имеющая в основе абстрактное становление музыкальных образов без твердой опоры на реально-ощутимое становление явлений» (1, с. 94)¹². Добавим к сказанному, что обосновывая свое положение

¹² В этой связи нельзя не вспомнить пронизательное суждение М. Ф. Гнесина, утверждавшего, что этот «аналитический метод мышления и познания действительности, сказавшийся и в литературе, и в науке, и в философской публицистике, мог и даже должен был сказаться на типе музыкального формообразования у всей этой группы композиторов, поскольку музыкальное формообразование является своеобразно эмоционализированным типом мышления» (22, с. 47).

о подлинно симфонической природе драматической увертюры, Асафьев подтверждает его разнообразными примерами, охватывающими произведения самых различных эпох и стилей — от Моцарта и композиторов Парижской школы (Котель, Мегюль, Госсек, Керубини) до романтиков. В этой связи большой интерес представляют высказывания Асафьева о Мендельсоне, увертюры которого, в силу своей конкретно-образной природы, воплотили, по его мнению, принципы романтического симфонизма глубже и полнее, чем его же симфонии и оратории: «Разве „Сон в летнюю ночь“, главным образом, увертюра? разве эту поэму юности романтизма можно сравнить с реставрациями ораторианства у Мендельсона?!», — восклицает Асафьев (1, с. 138). Под этим же углом зрения подходит Асафьев к анализу увертюры к музыкальной трилогии «Орестея» Танеева, которую характеризует, в силу присущего ей «трагедийного пафоса», как одну из «высших точек симфонизма» (19, с. 221). Всем этим исследователь вновь подтверждает свой основной тезис: «Форма увертюры — завоевание большого значения в эволюции симфонической музыки, ибо в ней мышление выработало самые сжатые и импульсивные принципы формирования симфонических идей и интенсивнейшие факторы симфонического развития» (19, с. 219).

В связи с обращением Асафьева к драматической увертюре надо отметить еще одно принципиально важное обстоятельство — явно высказанную (на основе параллелей с венской и мангеймской симфониями) мысль о роли оперы в формировании жанра симфонии вообще и русской в частности: «Практика сочинения увертюры и других симфонических моментов, включаемых в оперную ткань, предшествовала русской симфонии» (19, с. 157).

Итак, согласно Асафьеву, драматургически интенсивный процесс становления музыкальных образов, их способность постепенно и целенаправленно трансформироваться — существенная закономерность симфонизма и как метода и как жанра.

Вместе с тем, характеризуя два основных типа симфонизма — драматически-конфликтный («шекспировский») и «иллюзорный» как явления полярные («полюсные»), Асафьев был далек от мысли проводить между ними «демаркационную линию». С этой точки зрения огромный интерес представляет его высказывание, содержащееся в исследовании «Русская музыка от начала XIX столетия». Говоря здесь о воздействии жанрового (характерного) симфонизма «на национальные и народнические тенденции» в музыке русских композиторов, Асафьев попутно освещает и всегда волновавшую его проблему становления и развития противоположной ветви симфонизма — эмоционально-субъективной, лирико-драматической. Однако при этом он подчеркивает и их теснейшую взаимосвязь — «точки их пересечения». В итоге рождаются как бы новые, более гибкие типы симфонизма, каждый из которых, по мнению автора, может быть одновременно и эпическим, и жанровым, и лирико-драматическим, и лирико-созерцательным» (19, с. 186). И как вывод: нельзя говорить, «что

идея инструментальной драмы свойственна только второму виду» (там же), т. е. эмоционально-субъективному симфонизму.

Позднее — в работах 40-х гг. Асафьев выразит эту мысль еще раз: «Очень трудно объяснить различие между пластико-статическим и потому, по существу, всегда «орнаментальным» чувством формы в музыке и ее динамическим постижением. Когда каждый миг музыки и самое, казалось бы, примитивное соотношение звуко-элементов ощущается композитором как развитие, т. е. всегда в поступательном движении, в развертывании...» (7, с. 183).

О последующем движении мыслей Асафьева и о наполнении их принципиально новым содержанием свидетельствует толкование им симфонизма как специфического проявления реализма в музыке. «Симфонизм,— утверждает исследователь,— величайшее завоевание творческого сознания — открывал перед музыкальной перспективой освоения-познавания действительности» (1, с. 92), это «эпоха самостоятельного осваивания музыкой идей и заветных дум человечества, идеалов народно-героического, людской любви, становления жизни...» (1, с. 93). В концепции Асафьева эта мысль — стержневая и, как всегда, подкрепленная ссылками на фактологический материал, охватывающий самый широкий круг музыкальных явлений. Однако центральной творческой фигурой, выступающей здесь на передний план, становится Глинка. Именно в связи с ним Асафьев вводит еще один тип симфонизма — «иллюзорно-образного» («симфонизм впечатлений»), приобретающего в трудах Асафьева 40-х гг. значение магистральной линии в развитии русского классического симфонизма XIX века: «Характерный для русского симфонизма (можно сказать, иллюзорного симфонизма, в противовес интеллектуальному) путь все-таки — от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина», — утверждает исследователь (1, с. 94).

Характеризуя образно-иллюзорный симфонизм Глинки как один из самых значительных национальных типов симфонической драматургии, Асафьев не ограничивается общим определением, а вскрывает его художественную специфику. Ключом к пониманию ее может служить известное высказывание Асафьева: «Глинкинский метод симфонизации действительности... столь же давний, как гомеров», полнее всего «можно определить... как метод приложения эпического, т. е. образно-общезначимого повествования к повествованию о текущей, художественно-образно становящейся перед слухом и зрением действительности» (1, с. 236).

Ярко, образно и вместе с тем удивительно точно характеризует Асафьев реалистическую сущность симфонизма Чайковского — одного из наиболее близких исследователю композиторов.

Сопоставляя его с Бетховеном, Асафьев вносит в их характеристики новые детали, углубляющие и уточняющие наше представление об этих художниках. Так, повторяя свою исходную мысль об основополагающем значении Бетховена в развитии ев-

ропейского симфонизма XIX в., Асафьев одновременно с этим особенно подчеркивает глубокую обусловленность его симфонизма социально-историческими факторами. Таковым, по Асафьеву, является «подъем человеческой мысли в предэпоху французской революции и в эпоху распространения идей революции по Европе» (9, с. 36). С мыслью об обусловленности глубокими причинами социально-исторического порядка («остро трагическим ощущением глубочайших противоречий этой действительности», — 9, с. 32) связано и принципиально новое понимание трагического у Чайковского — утверждение высокогуманистической сущности его симфонических концепций, — толкование жанра трагической (философской) симфонии как высокого жизнеутверждающего искусства и, одновременно, осознание трагической темы как одной из ведущих во всей русской художественной культуре той эпохи. Асафьев пишет здесь: «...все сказанное он (Чайковский — С. Ш.) раскрывает в конкретных образах своей музыкальной драматургии, в страстности, бурности и мятежности симфонического развития... как противоречия и контрасты человеческих реальнейших чувствований, как драму жизни. Но тем самым он говорит, как и Толстой, своей эпохе: так нельзя жить» (9, с. 43). Именно отсюда и рождается, по мнению ученого, «эта линия страстной привязанности к жизни в ее высочайших проявлениях — в человеческом творчестве и человеческой любви», которая «составляет главное, упорное содержание симфонизма Чайковского» (9, с. 41). Отсюда же и эта теснейшая связь Чайковского (а еще раньше Бетховена) с Шекспиром, «с его полнокровными героями, носителями человеческих страстей в их интенсивнейших противоречиях» (9, с. 42).

Как и в ранних работах, свои наблюдения над симфонизмом Чайковского Асафьев дополняет комментариями, подтверждающими его тезис о проникновении метода симфонизма у Чайковского во все жанры его музыки: «На способность смешения и перемещения идеи симфонического развития во все жанры необходимо указать, — утверждает ученый, — потому, что она является руководящим началом у Чайковского» (9, с. 37).

Особенно важен (в плане данной темы) асафьевский акцент на «включение приемов строгого классического, в своем отвлечении от наглядности, симфонического развития в оперу» (симфонизация оперного жанра, — 9, с. 37).

Добавим к сказанному, что проблема психологии музыкального восприятия — одна из стержневых у Асафьева — определила его угол зрения и на толкование самого понятия «симфоническое развитие». Исходный тезис, как и во всех работах о Чайковском, — утверждение демократичности, общительности музыки великого композитора, истоки которой — в удивительной интонационной выразительности, «жизненности интонаций» его мелодии (9, с. 35). «Благодаря этим качествам, — пишет Асафьев, — любая симфоническая мысль, любой момент симфонического развития у Чайковского никогда не воспринимается в своей формаль-

ной оболочке (в нее надо специально вдумываться), а как непосредственно высказанная живая речь». И как вывод: «Так симфоническое развитие в своем художественном преломлении отражает жизнь» (9, соотв. с. 35 и 37).

Несравненно глубже и полнее раскрыта Асафьевым в работах этого десятилетия специфика симфонического мышления на примере творчества Танеева. В своем эстетико-аналитическом этюде о нем (см. 11) Асафьев сформулировал целый ряд важнейших положений, метко и точно определяющих облик Танеева — композитора и мыслителя. Так, акцентируя некоторые примечательные индивидуальные свойства личности художника — присущие ему строгую самодисциплину и интеллектуальный самоконтроль, непреодолимую тягу к проблемам духовной жизни, Асафьев показывает глубокую связь и внутреннее соответствие между фронтальным интересом Танеева к универсальным этическим и гуманистическим ценностям и его новым открытием полифонии, ставшим одновременно и новым принципом художественного мышления. Характеризуя полифонию «как наиболее осязаемую сферу мысли в музыке и проводник композиторского мышления» (11, с. 284), Асафьев видит великую историческую миссию Танеева (так же, как и Глинки) в стремлении объединить «природные полифонные качества русского народного мелоса с опытом великой универсальной полифонической культуры Запада» (14, с. 284). Именно полифоническая культура Танеева, давшая мощный толчок наиболее глубоким склонностям художника, помогла, по словам Асафьева, «поднять пласты музыки еще не использованной и открыть перед музыкальным мышлением новые горизонты, отвечающие, в особенности в области симфонизма, гибкому, нервно-восприимчивому организму современного человека» (11, с. 285). Эти наблюдения над важнейшими закономерностями в симфонизации крупных форм Танеева, чрезвычайно ценные для понимания и осмысления многих процессов, происходящих в современной музыкальной культуре, могут быть дополнены еще одним высказыванием Асафьева, также подтверждающим глубину творческого контакта Танеева с современностью: «Длится музыка, как глубокое раздумье, это искусство, далеко не всем дающееся в руки и почти утерянное! — пишет Асафьев. — Только в Танееве русская классическая музыка имела великого представителя эпохи мудрых созерцателей-симфонистов». И как вывод: «Думаю, что развивающееся и в камерном и в симфоническом стиле нашей современности возрождение искусства излагать мысль на широком дыхании, с созерцательной неторопливостью, т. е. появление в музыке длящихся душевных состояний, многим обязано глубокому танеевскому опыту» (11, с. 285—286).

Гораздо более глубокое и полное представление дают работы рассматриваемого периода об асафьевском понимании симфонизма как исторически изменяющегося принципа художественного мышления в музыке. Напомним, что этот аспект симфонизма, хотя и в несколько завуалированной форме, также получил

свое освещение еще в его ранних работах. Однако, дав ключ к решению этого вопроса, Асафьев на этом остановился, поскольку (как уже отмечалось) он ограничился по сути только характеристикой трех центральных творческих фигур — Баха, Бетховена и Чайковского. В этой связи особое значение имеют работы 30-х гг. — «История западно-европейской музыки» Нефа — Асафьева, «Музыкальная форма как процесс (часть 1)», а затем известное исследование об интонации, где многие положения, ранее «свернутые», проступают теперь значительно отчетливее. Реконструкция их позволяет проследить движение мысли исследователя, до конца проясняет, уточняет общий ход его эволюции в интересующем нас вопросе. Главный обобщающий вывод: исторические корни симфонизма очень глубоки. Они протягиваются к мастерам франко-фламандской школы: «раз почувствовав идею тематического развития, они искали возможностей ее совершенствования всеми силами и средствами, под формами свободными и суровыми» (см. 26, соотв. с. 52, 107). Под таким углом зрения Асафьев касается здесь же и творчества композиторов начала XVI в. — первых авторов чисто инструментальной музыки. Именно она, по мнению ученого, в силу своей музыкальной специфики, далекой от связи со словом, жестом, танцем, оказалась важнейшим источником симфонического развития. Асафьев пишет здесь: «Кроме ричеркары венецианцы культивировали соседние с ней формы: канцону, фантазию и токкату — все они импровизационно свободной конструкции, базирующейся на контрапунктической полифонии. Ритм их чужд танцу, — в этом их первое и основное глубокое своеобразие. Переводя в сущности в инструментальную музыку завоевания франко-фламандской школы, композиторы ричеркар, фантазий и токкат делали великое дело: они искали принципов развития музыкального движения из музыкальных же, в музыкальном материале заложенных стимулов, а не из текста и не ритмов шага или танца» (26, с. 109). Тем самым, подытоживает Асафьев, «они шли к интеллектуально-музыкальному симфоническому развитию идей» (26, с. 107; разрядка моя. — С. Ш.).

Весьма важными для понимания последующих процессов, происходящих в зарубежной музыке, являются наблюдения Асафьева над художественным стилем Высокого барокко. Рассматривая его как переломный, подготовивший (особенно в творчестве Баха) во всех аспектах «золотой век» классицизма, Асафьев особенно выделяет в этом плане вызревание в музыке Высокого барокко высшего принципа музыкального формообразования — принципа сонатности. С появлением его музыка как вид искусства приобрела полную эстетическую самостоятельность — окончательно преобразовалась из «прикладного» — «„при“ церкви, „при“ театральных и прочих „играх“, при поэзии, при танце, при дворе, при войне» в искусство «самостоятельных форм» и «собственного языка» (3, с. 182). Из этой принципиально новой установки выводится впервые четко сформулированное положение о сонатности как важнейшей предпосылке и «жизненном нерве»

симфонического мышления: «Только с открытием «сонатности» музыка получила конкретный стимул, устойчивый, могучий рычаг для интенсивного вставания развития во все области музыкального творчества; и тогда только начался „век симфонизма“» (3, с. 183). Сказанное делает понятным, почему Асафьев, проследившая дальнейшую эволюцию метода симфонизма, конкретизирует свои наблюдения на тех его жанрах, которые одновременно воплощают в себе и динамический принцип сонатности. Таково, прежде всего, искусство Баха, которое, новаторски уходя вперед, дало первые образцы произведений крупных симфонизированных форм. Среди них Асафьев выделяет его оркестровые сюиты и Бранденбургские концерты, которые характеризует как подлинное вместилище сонатно-симфонических экспериментов и считает, что в них композитор «стоит на грани сонатно-диалектического мышления» (6, с. 160). Особое внимание уделяет Асафьев в поздних трудах и такой чисто инструментальной ветви формообразования, как сюиты, партиты Баха и Генделя, образно характеризуемые им «первинками симфонизма», а также «портретной, пасторальной и танцевально-характерной музыке французов» (здесь и далее 3, с. 195). Большое место в размышлениях Асафьева над вопросами симфонизма занимают различные формы концертирования (сольного и *concerto grosso*), камерно-ансамблевая сфера. Однако в центре внимания исследователя (как и прежде) — оперно-театральная драматургия. Воздействие ее на рождение принципа сонатности, по утверждению Асафьева, очень глубоко и «разветвляется» по двум каналам. В связи с одним из них Асафьев говорит о сильном и ярком преломлении в сфере инструментализма и *грового* начала («игрового раздолья») как стилистического направления, ставшего основным, начиная с эпохи Ренессанса. В этой связи он упоминает Д. Скарлатти, клавирная музыка которого, «блестящая, остроумнейшая, насыщенная жизнерадостностью и осязательной людской мимикой и характерными повадками», образует «мост от инструментальной полифонии к сонатно-гармоническому мышлению». Говоря о другой линии, по которой шло завоевание принципа сонатности, Асафьев, в качестве его важнейшего истока (помимо фуги и клавирных сюит Баха), вновь называет драматический стиль оперной увертюры: «Нельзя категорически утверждать, что принцип сонатности был найден без театральной драматургии». Отсюда и несравненно более глубокое обоснование идеи о сонатной драматургии как о наиболее адекватной форме воплощения симфонического формообразования: «В форме сонатного аллегро заключена выразительность симфонизма». В этой же связи Асафьев вновь повторяет свое суждение об опере как о важнейшем историческом источнике симфонизма: «Драматизация инструментализма через оперу была очень значительным в образовании и становлении европейского симфонизма явлением».

В соответствии с принципом историзма Асафьев особо акцентирует взаимосвязь сонатности и симфонизма в стиле зрелого

классицизма. В ином контексте (в работе о музыкальной форме) Асафьев, имея в виду стиль романтизма, высказывает глубокую мысль о решающем значении принципа вариационности в симфонизации крупных форм. Знаменуя новую ступень в развитии метода симфонизма, динамическая вариационность, по Асафьеву, определяет собой одну из осевых линий романтического (Шуман, Брамс) и русского симфонизма.

Рассмотрение проблемы симфонизма в толковании Асафьева уместно заключить следующими обобщающими выводами:

1. Теория симфонизма составляет неотъемлемую часть всей системы музыкально-теоретических и общэстетических воззрений Асафьева. Органически вытекающая из основополагающей теории интонации, концепция симфонизма в свою очередь включает целый ряд других весьма сложных проблем, связанных как с теорией и историей музыки, так и со смежными областями — эстетикой и психологией.

2. Наиболее глубока связь учения Асафьева о симфонизме с фундаментально разработанной им же проблемой формы как процесса, что вытекает из особо драматической природы симфонизма и присущей ему особой процессуальности.

3. Как составная часть в общую проблематику симфонизма входит и проблема функциональной зависимости тематизма от симфонической формы, являющаяся частным выражением более общей и широкой проблемы взаимосвязи композиции и темы. Высказав мысль о теснейшей связи тематизма с формой-структурой, Асафьев опирается на выдвинутое им положение о теме как о главной образно-содержательной мысли, обуславливающей дальнейшее протекание формы в целом. Уточняя это положение применительно к сонатно-симфонической форме, Асафьев как на необходимое ее условие указывает на яркость темы, ее рельефность, многосоставность, а главное — бифункциональность, совмещение в исходной теме одновременно со своей основной — экспозиционной функцией функции импульса-предвещения. Именно в функциональной многозначности тематизма Асафьев усматривает одно из важнейших проявлений диалектической сущности сонатности и симфонизма: «Понятие тема — глубоко диалектично. Тема — одновременно и себе-довлеющий четкий образ, и динамически «взрывчатый» элемент. Тема — и толчок и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное свойство — рельефность, тема обладает способностью к различнейшим метаморфозам. Ее функции — контрастны. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя». И далее — как вывод: «Тема — это яркая находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой» (6, с. 121; разрядка моя. — С. Ш.). Добавим к сказанному, что диалектический подход Асафьева к исследованию музыкаль-

ных явлений дал ему право рассматривать сами понятия «сонатность» и «симфонизм» как понятия рядоположенные, равнозначные. Это положение, став основой выдвинутой Асафьевым идеи о соотношении сонатности и симфонизма, также расширяется им до значения самостоятельной проблемы, входящей в общую проблематику симфонизма как ее органическая составная часть.

4. Одно из центральных мест в размышлениях Асафьева над проблемой симфонизма занимает проблема песенности. Сформулированное еще в ранних работах, понятие «песенности» трактуется исследователем в двух аспектах: и в более широком — как ведущее начало в музыке, олицетворяющее, подобно мелосу, «жизненную напряженность музыки», и в более узком — как один из принципов симфонического формообразования в романтическом (Шуберт) и русском художественных стилях. Рассматривая песенность в связи с проблемой симфонизма, Асафьев закономерно обращается к двум пластам музыкальной культуры — к полифонии Баха и к русской народной песне. На примере фуг Баха он убедительно раскрывает значение полифонии, шире — принципа линейности как «источника подлинной драматичности и действительности». Отталкиваясь от Баха, Асафьев протягивает нити к Глинке и к Танееву как художникам, давшим, пожалуй, самый удивительный синтез упомянутых здесь двух форм песенно-полифонического формообразования — баховского и русской песенности, переосмысленных, конечно, в аспекте своего творческого метода и особенностей музыкального мышления.

5. Формулируя все основные положения своей концепции, Асафьев рассматривает их и под углом зрения художественной эволюции самого метода, его реального общественного бытия. В объединении обоих аспектов — собственно теоретического (логического) и исторического и состоит принципиальная новизна всего учения Асафьева о симфонизме.

6. Историзм мышления Асафьева, позволивший ему научно обосновать как общие теоретические закономерности симфонического мышления, так и их конкретно-историческое (индивидуальное) преломление в различных художественных стилях, нашел свое яркое выражение в его суждениях об «образно-иллюзорном» симфонизме Глинки. Характеризуя последний как специфически национальный тип симфонической драматургии, Асафьев вместе с тем толкует его и как принцип художественного мышления в русской музыке.

7. Принципиально важным для расширительного толкования симфонизма Асафьевым представляется намеченное им толкование музыкальной драматургии как органично вытекающей из конкретного художественного замысла.

8. Наблюдения Асафьева над спецификой симфонизма дают огромный материал для рассмотрения самого метода и в более широком — эстетическом аспекте. Одна из плодотворнейших идей ученого, выдвинутая им в поздних работах, — идея рассмот-

рения понятия симфонизма в связи с реализмом в музыке. В обосновании этого положения Асафьев опирается на свой основополагающий теоретический тезис о подлинно диалектической природе симфонического мышления. Именно с диалектичностью Асафьев связывает богатейшие возможности симфонизма в воплощении динамики жизни, в борьбе ее конфликтных начал, в глубоких причинно-следственных связях.

9. Утверждая свое понимание симфонизма, Асафьев постоянно опирается на данные психологии, связывая проблему симфонизма с основными закономерностями музыкального творчества и слушательского восприятия.

Все вышесказанное дает право рассматривать концепцию Асафьева как цельную крупную концепцию обобщающего характера. Будучи подлинно новаторским, самобытным созданием музыканта-мыслителя, теория симфонизма открыла новые горизонты в советском музыкознании. Об объективной жизненной важности учения Асафьева о симфонизме свидетельствует сама художественная практика — творчество современных, в том числе и советских, композиторов, дающих нам замечательные образцы практического решения этой проблемы. Непревзойденной вершиной в этом отношении является творчество Д. Шостаковича, обогатившего симфонический метод достижениями, имеющими значение высших достижений современного музыкального искусства.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Глинка. — Избр. труды. М., 1952, т. 1.
2. Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды. М., 1956, т. 4.
3. Асафьев Б. В. Интонация. — Избр. труды. М., 1957, т. 5.
4. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. — Избр. труды, М., 1956, т. 4.
5. Асафьев Б. В. Кризис западно-европейского музыкознания. Харьков, 1931.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963, кн. 1 и 2.
7. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — Избр. труды. М., 1954, т. 3.
8. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. — Избр. труды. М., 1954, т. 2.
9. Асафьев Б. В. Памяти Петра Ильича Чайковского. — Избр. труды. М., 1954, т. 2.
10. Асафьев Б. В. Пути развития советской музыки. — Избр. труды. М., 1957, т. 5.
11. Асафьев Б. В. С. И. Танеев (к 30-летию со дня смерти). — В кн: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946/Под ред. В. Протопопова. М.; Л., 1947. Переизд. — Избр. труды. М., 1954, т. 2.
12. Асафьев Б. В. Советская музыка и музыкальная культура. — Избр. труды. М., 1957, т. 5.
13. Асафьев Б. В. Творчество П. И. Чайковского. — Избр. труды. М., 1954, т. 2.
14. Bastiani L. La crisi musicale Europa. — R., s/a.
15. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. — Л., 1926.

16. Глебов И. Данте и музыка. — В кн.: Данте Алигьери. 1213—1921. Пг., 1921.
17. Глебов И. Инструментальное творчество Чайковского. — Пг., 1922.
18. Глебов И. Пути в будущее. — Мелос, 1918, кн. 2.
19. Глебов И. Русская музыка от начала XIX столетия. — М.; Л., 1930.
20. Глебов И. Соблазны и преодоления. — Мелос, 1917, кн. 1.
21. Глебов И. Франц Лист. Опыт характеристики. — Пг., 1922.
22. Гнесин М. Ф. О русском симфонизме. — Сов. музыка, 1948, № 6.
23. Кабалевский Д. Б. Б. В. Асафьев. — М., 1954.
24. Корниенко В. С. Эстетические взгляды Б. В. Асафьева: автореферат кандидатской диссертации. — Новосибирск, 1958.
25. Мазель Л. О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева. — В кн.: Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
26. Неф К. История западно-европейской музыки/Пер., ред. и вступ. статья Б. В. Асафьева. — М.; Л., 1928.
27. Орлова Е. М. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. — М., 1961.
28. Серов А. Моцарт. Галерея оперных композиторов. — Избр. статьи. М., 1950, т. 1.
29. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
30. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. — М., 1956.

Владимир Зак

(МОСКВА)

Броскость лада в песенной интонации

(РАЗВИВАЯ ИДЕИ Б. АСАФЬЕВА)

Хорошо известно, что песенная интонация оплодотворяет не только песню как таковую, а входит во все жанры вплоть до оперы и симфонии. Потому не будет преувеличением утверждать, что проникновение в глубь песенного мотива поможет раскрыть секреты музыкальной интонационности вообще. Задача данной статьи — продвинуться вперед в осмыслении песенной мелодики и в этой связи напомнить некоторые принципы учения Б. Асафьева, показать их в развитии, ибо это дает возможность соединить давно устоявшуюся теорию ученого с новыми аспектами музыкального анализа.

Конкретизируя отдельные установки теории Асафьева применительно к песенной интонации и, прежде всего, собственно к песне — советской, массовой (в ее органическом единении с окружающим интонационным миром), мы выделяем коммуникативный аспект проблемы, то есть акцентируем тезис Асафьева о «направленности формы» на слушательское восприятие.

Сказанное нами определяется самим пафосом «интонационной теории», глубокой убежденностью: музыка — «искусство интонируемого смысла» (2, с. 344). Это вместе с тем и основной принцип учения Асафьева. Естественно: «искусство интонируемого смысла» немислимо без живых контактов музыки со слушателем. И одна из центральных проблем «интонационной теории» — проблема «доходчивости». Исходя из учения Асафьева, можно утверждать, что первопричину популярности того или иного сочинения следует искать в определенном складе интонационного языка. Громадная роль при этом отводится отдельным мотивам, так называемым «популярным отрезкам музыки». О них Асафьев говорит как о критерии «нормы вкуса и оценки» со стороны массового слушателя.

Для легких жанров это особенно существенно. В самом деле: легкая музыка потому и является таковой, что доходит до адресата без особого напряжения слуха, когда музыкальное целое формируется из крепко спаянных мелодических частиц, хорошо знакомых слушателю. Такие мельчайшие элементы, воспринимаемые с видимым удовольствием, Асафьев называл также «проводниками музыки». Не случайное определение. И естественно: в легких жан-

рах «проводников» значительно больше, нежели в симфонической или оперной партитуре. «Проводники», т. е. интонационные образования, подобные броским пословицам и поговоркам, вошедшим в обиход огромной массы людей, создают своеобразную мелодическую цепь, где отдельные мотивы доставляют слушателю радость встречи с «добрым знакомым» — улыбающимся и всегда приветливым!¹ Асафьев убежден, что такие мотивы действуют как бы гипнотически, они завораживают слух, как бесконечно родные слова — успокаивающие или, напротив, волнующие, но всегда близкие сердцу. Эмоциональная зажигаемость таких мотивов-проводников велика именно потому, что они прочно вошли в «устный музыкально-интонационный словарь эпохи» (2, с. 357). Асафьев применяет этот термин как синоним самого распространенного, безусловно действующего на художественное восприятие современника. Каждый элемент «устного музыкально-интонационного словаря» как бы проверен «общественным ухом» и безапелляционно утвержден слушателем, каждому такому мотиву словно бы предоставлено негласное право кочевать из одной мелодии в другую, оплодотворяя произведения разных жанров и стилей. Однако беспрепятственное вхождение «проводников музыки» в поры мелодии имеет свои пределы. Наступает момент, когда данная интонация, рожденная в недрах быта, перестает удовлетворять слух, ибо меняется и сам быт, когда-то породивший эту интонацию. Асафьев называет подобную ситуацию «интонационным кризисом», понимая под термином «кризис» отнюдь не негативное, а сугубо позитивное явление, стимулирующее процесс развития искусства.

Своеобразным катализатором такого процесса Асафьев считает переинтонирование, отождествляемое ученым с борьбой «за новый смысл музыки». Суть этого явления в «переосмыслении напевов», в «переводе их в новый эмоциональный строй» (2, с. 305). Именно отсюда начинается «направленность формы» на слушателя. Переосмысление мотива означает и новое его интонирование. А в музыке интонируется все — утверждает ученый. Интонируется (словно бы пропеваётся голосом) даже гармония и фактура. И, конечно же, феномен песни — это чудо интонационности! И коль скоро слушатель (он же исполнитель) интонирует смысл напева, интонирует фразу, мотив, интонирует отдельный звук, то в процессе кристаллизации целостной формы на первый план выступает главнейший организатор интонации — лад. Вот почему «направленность формы» в мелодике популярной песни трактуется нами и как «направленность лада».

Теперь, после всего сказанного, нам предстоит более углубленно рассмотреть вопрос о «популярных отрезках музыки», коим Асафьев придает огромное значение в процессах переинтонирования.

Вместе с тем необходимо осознать и сами формы переинтонирования, особенно часто встречающиеся в советской песне. Следует выявить, наконец, и надежные инструменты ладового анализа, с помощью которых можно было бы проникнуть в недра интонации, «направляемой» на слушателя. Все это звенья одной цепи, определяемые теорией Асафьева. И новые методы анализа, предлагаемые здесь в отношении популярной музыки, фактически вытекают из той же теории. Асафьев подхлестывает мысль, дает ей выход, поощряет инициативу исследования....

Итак: «популярные отрезки музыки». Можно ли конкретно указать на них, можно ли проследить их «биографию», мыслимо ли понять их «поведение» в сложном и удивительном процессе перемещения из эпохи в эпоху?

С уверенностью констатируем, что в современные массовые жанры переходят традиционные мотивы, «генетический состав» которых позволяет варьировать и даже существенно трансформировать те или иные качества характера, заложенные в самом мотиве. Но в какой бы жанр ни попадал такой «отрезок музыки», он не теряет своего корня, сохраняет задатки, данные ему от рождения. Для песни эта генетическая структура устойчивых, давно укоренившихся на слуху интонационных комплексов имеет исключительно важное значение, ибо, получая новое значение, устойчивый комплекс не только преобразуется сам в условиях современной образно-жанровой среды, но — что чрезвычайно существенно — привносит в эту новую среду черты собственной натуры и, следовательно, оказывает непосредственное влияние на формирование нового художественного образа, как бы корректируя его по-своему.

Всем хорошо знаком лирический мотив из четырех звуков, которым начинается знаменитый «рассказ Франчески» П. Чайковского ($e^2-h^1-d^2-c^2$). Мотив этот необычайно распространен в искусстве европейских романтиков (Шуман, Мендельсон, Шопен, Лист, Вагнер), но, может быть, особенно часто встречается в музыке быта. А в русском «жестокое» романсе XIX в. этот мотив стал постоянным спутником мелодии, всячески утрировал эмоции мольбы, жалобы, страдания:



¹ Разумеется, эффективность такого воздействия «добрых знакомых» зависит от оригинальности их трактовки в контексте мелодического целого.

И что же? Лирический мотив вошел в героическую музыку! Это отнюдь не привело к полному исчезновению первоначального его характера, но зато безусловно способствовало лиризации сурового марша:

2 В темпе марша В. Мурадели. Дружба всего дороже

Подобных примеров переинтонирования лирических мотивов в советской героической песне — множество. И это одна из характернейших черт бытования популярной музыки в нашей стране.

Но есть и другие примеры. Не менее показательны для осознания практики популярных жанров воздействие героических мотивов на лирическую песню. Парадоксально сходство интонационной схемы известнейшей шансон Ж. Косма «Опавшие листья» с русским популярнейшим маршем С. Покрасса, появившимся раньше французской шансон по крайней мере на два десятилетия (в 1920 г.):

3а Свободно Ж. Косма. Опавшие листья

3б В темпе марша С. Покрасс. Красная Армия всех сильнее (припев)

Разумеется, качественная сторона интонации, а в конечном счете и художественный образ, созданный в каждом из этих примеров, сохраняют свою оригинальность. Однако игнорировать столь удивительное совпадение мелодических структур и даже их последовательности вряд ли можно². Не исключено, что это случайное совпадение. Но в качестве одной из гипотез следовало бы выдвинуть такую: французский композитор (скорее всего неосознанно) создал свою лирическую мелодию под воздействием русского героического марша, интонации которого, естественно, принципиально переосмыслились. Сказанное выше имеет какие-то реальные основания: Ж. Косма — энтузиаст организации рабочих хоров, по-видимому, знал песню С. Покрасса, поскольку она широко распространилась в странах Западной Европы, стала одной из популярных песен рабочего движения.

В принципе воздействие героической музыки на лирические жанры (и переинтонирование на этой основе!) — вещь реальная, подтвержденная практикой советской песни. И коль скоро мы коснулись русско-французских музыкальных связей, позволим себе обратить внимание на интересные факты из биографии «Марсельезы».

Вспомним сначала некоторые фрагменты русской оперной классики:

М. Глинка. Свадебный хор из оперы „Иван Сусанин“

4а Con moto

Н. Римский-Корсаков. Опера „Майская ночь“: Увертюра

4б Andantino commodo e tranquillo

А. Бородин. Опера „Князь Игорь“

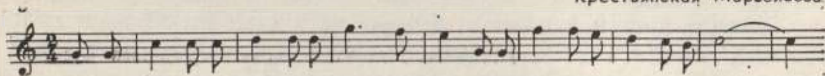
4в Allegro

² Конечно, речь идет не об отдельно взятом обороте (таких много и в русской городской песне и во французской шансон), а именно о сходстве их сцепления в рамках целостной мелодической структуры.



Вне сомнений, Глинка, Римский-Корсаков или Бородин воспринимали отмеченную выше интонацию как специфически русское переплетение двух кварт через секунду (так называемый трихорд), отражающее ладовые структуры крестьянской песни. И все же не исключено, что быстрая акклиматизация французской «Марсельезы» в России, в частности, объясняется также и тем, что ее (пусть даже в ином интонационном контексте) начальный мотив оказался близким русскому слуху: здесь снова как бы по-привычному скрестились восходящие кварты (см. верхнюю строку примера 10). Отсюда и возникло устойчивое пристрастие к началу французского гимна (назовем условно первую его фразу «мотивом Марсельезы»). Мотив этот в развитии русской революционной песни всячески варьировался, обретая в русских версиях свои повороты. Обратим внимание, что в так называемой «Крестьянской Марсельезе» структура напева свелась к минимуму и вся мелодия фактически ограничилась первоначальным тезисом, распетым на две фразы. Именно распетым, ибо в простой, можно даже сказать упрощенной, транскрипции выявилась неожиданная «способность» «мотива Марсельезы» к лиризации. При этом оставалась решительная закваска характера, отлично выраженная в квартовых призывах:

Крестьянская Марсельеза

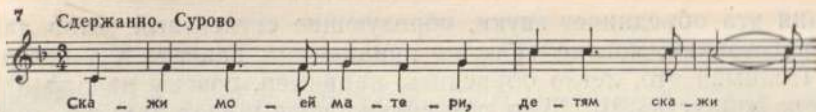


Многочисленные подтверждения закрепили «мотив Марсельезы» в русском народном сознании³. Нетрудно обнаружить эту интонацию в мелодии «Красного знамени» или в знаменитой дальневосточной «По долинам и по взгорьям». «Мотив Марсельезы» проник даже в мелодику протяжной песни — исконно русской лирики, вобравшей в себя интонационные соки нового времени. Имеется в виду партизанская «Не вейтеся, чайки, над морем» — удивительный пример ассимиляции французского мотива в русском народном напеве:

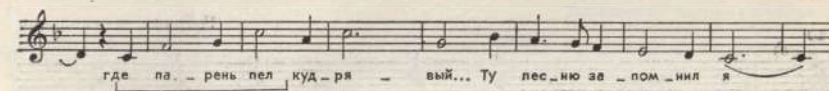
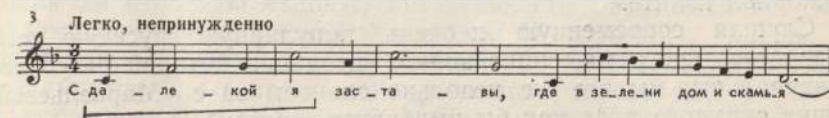


Именно эти русские традиции лирического переосмысления «мотива Марсельезы» нашли новое преломление в песнях В. Соловьева-Седого — одного из корифеев советской популярной музыки:

³ Отчасти это обусловлено тем фактом, что сходные обороты (сцепление двух кварт) были давно уже освоены народным сознанием, но в ином качестве, ином «характере произнесения».



Это «Песня бойцов» Соловьева-Седого — лирическая повесть о героическом подвиге. Естественно, что в такой повести словно оживает «мотив Марсельезы». Если прислушаться к другой популярной песне из «героической лирики» Седого — «Играй, мой баян», станет также очевидным: сердечность и сила характера здесь синонимы. И во многом это, конечно, объясняется удивительно тонким вкраплением мужественного «мотива Марсельезы» в мелодику нежного, типично русского вальса:

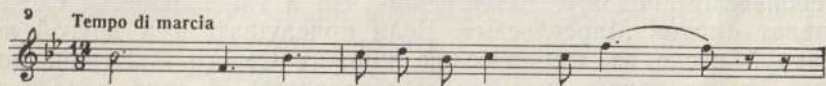


В творчестве Седого есть еще немало прекрасных песен, где «мотив Марсельезы» своеобразно переинтонирован в русской лирике. И «закаленность» интонационного строя этой лирики — прямой результат воздействия мелодических оборотов, генезис которых связан с песнями борьбы. Ниже мы продолжим рассмотрение интереснейших фактов из жизни «мотива Марсельезы», но для этого нужно сделать «теоретическое отступление».

До сих пор приводились элементарные примеры, где интонационный комплекс формировался звуками, идущими подряд один за другим. Но практика переинтонирования «популярных отрезков музыки» дает нам примеры иного рода, когда звуки, образующие данный мотив, рассредоточены на расстоянии, разделены промежуточными тонами. Тем не менее, мы отлично улавливаем согласование этих тонов. Каким образом? Асафьев когда-то обронил фразу о важной роли «акцентов и выкриков» в песенной мелодии (3, с. 59). И действительно: наш слух прежде всего фиксирует внимание на ударе. Такова закономерность восприятия не только музыки, но и речи. Однако акценты не изолированы друг от друга, а составляют единую систему. И если внимательно вслушаться в ту или иную песенную мелодию, легко обнаружить, что ударные звуки (сильные и относительно сильные доли такта) заключают в себе наиболее емкие и самые выразительные элементы лада. По сути дела акцентный ряд четко ритмизованной мелодии являет собой «линию скрытого лада» (ЛСЛ): скрытого, ибо

линия эта объединяет звуки, образующие ступеневый остов лада, на расстоянии, монтирует их по принципу от акцента к акценту⁴.

Понимая это, легко объяснить, например, почему начало Марша из «Фауста» Ш. Гуно так сильно напоминает нам все ту же «Марсельезу» Руже де Лиля:



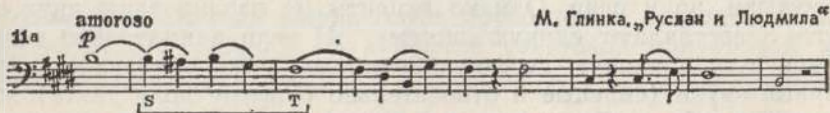
На слуху сразу отпечатываются следы «сильных» звуков — $f^1 - b^1 - c^2 - f^2$ — именно тех, что составляют первый мотив знаменитой французской песни — «мотив полета», мотив устремления к мажорной квинте.

Слушая современную и очень популярную русскую песню «Взвейтесь кострами, синие ночи», интонации которой безусловно оригинальны, мы все же невольно сличаем ее с «Марсельезой»: линия скрытого лада как бы имитирует знакомый мотив, ведущий к яркому утверждению «сияющей» квинты мажора!



Таким образом мы убеждаемся, что выявить реальное воздействие старого героического гимна на мелодию современной песни нам помогает линия скрытого лада. Обнаружить традицию, увидеть корни современного напева — прямая задача любого исследователя популярной музыки. И ЛСЛ нередко непосредственно указывает на такие параллели далекого и близкого.

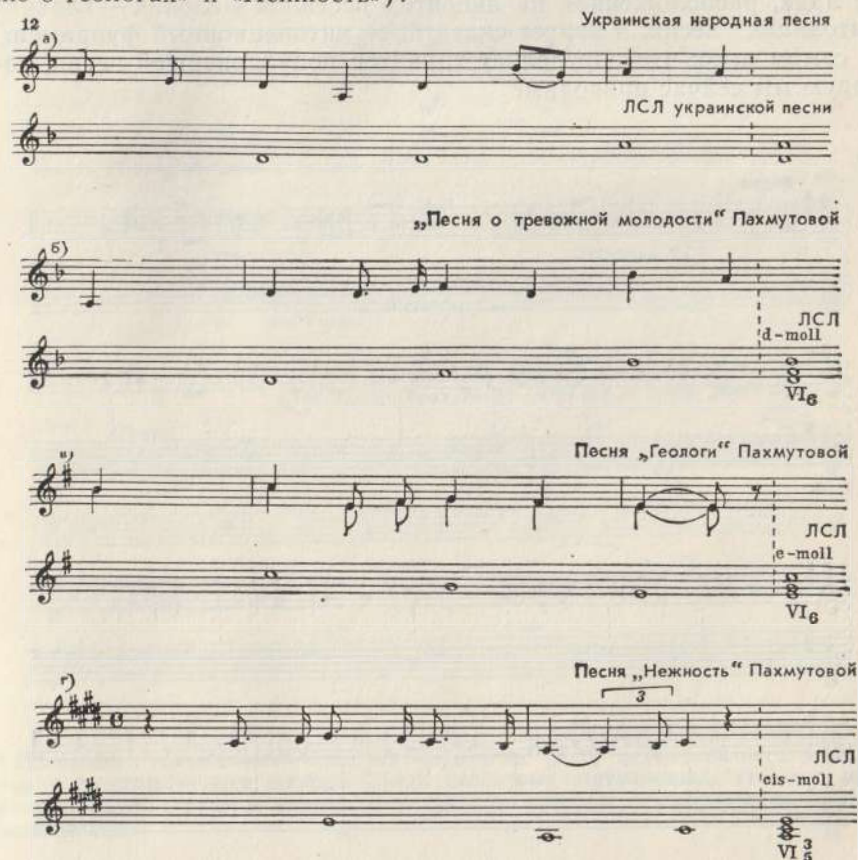
Сравним тему «Руслана и Людмилы» М. Глинки с по-современному ритмизованной интонацией популярной песни А. Пахмутовой «Старт дает Москва» (песня эта эффектно прозвучала на открытии Московской Олимпиады-80):



⁴ Подробное обоснование понятия «линия скрытого лада» см. 4.



Очевидно, что квинтэссенция колористической выразительности обеих мелодий — в ЛСЛ (первая фраза — это диалог квинтовых тонов S — Т, издревле облюбленный русской музыкой). Пахмутова переинтонирует популярный мотив в сегодняшней манере, наделяет его ритмическим пульсом XX ст. Но традиция у композитора идет из глубины веков! Между прочим, та же А. Пахмутова переинтонирует традиционно русские или украинские мотивы, сообщая им и особую ладовую интенсивность. Убедимся в этом и сопоставим сначала украинскую песню «Распрягите, хлопцы, кони» с популярнейшей сейчас «Песней о тревожной молодости» А. Пахмутовой, а вслед за тем проинтонируем еще два «отрывка» из любимых в народе мелодий А. Пахмутовой (имею в виду «Песню о геологах» и «Нежность»):



Безусловно, своеобразие интонаций Пахмутовой в том, что на их минорный облик падает отблеск мажора. Пусть на мгновенье. Но этого достаточно нашему слуху, чтобы уловить оригинальность напряженного смешения противоположных красок: внутри минора высвечивается мажорное сочетание звуков (либо VI_{b_3} , либо VI_6); ЛСЛ, таким образом, выявляет ту мажорную функцию, которая наиболее органично срастается с минорным ладом в песнях Пахмутовой. Так обнаруживается и мелодический почерк талантливого автора популярных песен — композитора, нашедшего свой стиль оригинального переинтонирования ходких мотивов. ЛСЛ играет при этом первостепенную роль.

Мы убеждены: осознать закономерности переинтонирования простой мелодии — значит проникнуть в глубинные тайны линии скрытого лада, ибо она, как мы увидим ниже, действительно концентрирует в себе основной характер интонации. Напомним, что Асафьев понимал под интонацией отнюдь не только мотив или фразу, но и всю музыкальную материю, из которой состоит произведение. И мы имеем основания утверждать, что линия скрытого лада, расположенная на акцентах песенной мелодии — главная интонация песни, а вернее сказать, ее интонационный фундамент. В самом деле: что определяет характер популярнейшей песни, которую мы сейчас приводим?

13а Бодро
Низвергнута ночь, подымается солнце

пентатоника

Ясно: в линии скрытого лада отчетливо проступает радужная пентатоника ($g^1-a^1-h^1-d^2-e^2$). Именно она акцентируется! Именно она — в центре ладового действия песни⁵. И это симптоматично! Линия скрытого лада — колористическая база песенной интонации. И отнюдь не только в жанре песни:

Л. Бетховен. Симфония №2

14а Allegro con brio

ЛСЛ

14б Звукоряд ЛСЛ

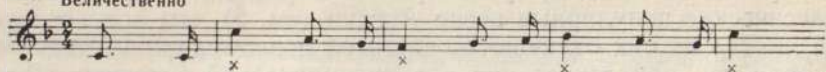
пентатоника

М. Глинка. Тема Рондо Антонида из оперы „Иван Сусанин“

14а Allegro

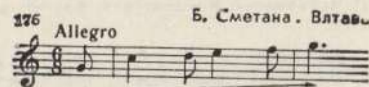
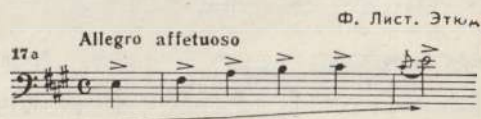
ЛСЛ

⁵ Напомним: пентатоника — одна из первичных форм интонационного мышления в истории музыки вообще. Среди различных ангемиотонных (то есть внеполутоновых) структур пентатоника обладает особой силой эмоционального воздействия.



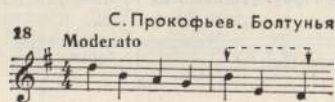
Мы хорошо слышим индивидуальные приметы мелодики Шостаковича: часть пентатонного ряда (акценты на $f^1-b^1-c^2$) образует звонкую праздничную интонацию, своего рода лейттему запева (см. пример 16 в). Именно такая интонация ЛСЛ характеризует песенные зачины Шостаковича вообще (см. 16 г, д), выделяет их из массы аналогичных мотивов так называемого «квинтового перезвона», где функциональное действие реализуется «от квинты к квинте» в разных регистрах (c^2-c^1 или c^1-c^2). Сравнивая русскую народную песню (см. 16 а) или тему Чайковского (см. 16 б) с цитированными фрагментами из музыки Шостаковича, мы невольно обращаем внимание на это главное различие: именно трихорд ЛСЛ $c^2-b^1-f^1$ (см. 16 в), $f^1-b^1-c^2$ (см. 16 г), $c^2-f^1-b^1-c^2$ (см. 16 д) прежде всего определяет специфику «квинтового перезвона» в мелодике Шостаковича⁷.

⁷ Между тем иные очертания этого мотива остаются вполне традиционными. Заметим, в частности: в мелодике многих народов «квинтовый перезвон» очень часто имеет характерную форму ЛСЛ, при которой акцентируется лишь квинта-вершина, в то время как квинта у основания мотива остается тихой, дает затакт к сильному аналогу (см. приведенные ниже темы Листа и Сметаны), или воспринимается отблеском вершины, звучит ее эхом (в теме Чайковского, в русской песне, в мелодике Шостаковича — см. пример 16):



Быть может, столь распространенная у многих народов форма «квинтового перезвона» с яркой вершиной, высветляемой ЛСЛ, способствовала быстрому усвоению Гимна ООН, то есть доходчивости интонаций Шостаковича в различных национальных регионах.

Однако бесконечный процесс переинтонирования часто дает иные формы своеобразия. С. Прокофьев, например, очень любит «квинтовый перезвон», где обе квинты, обрамляющие мотив (и верхняя, и нижняя), обязательно входят в ЛСЛ:



Пентатонный строй «квинтового перезвона» у Прокофьева — в особой детализации «финала» интонационной структуры, что хорошо заметно, например, в известной всем «Болтуне» (см. пример 18). Речь идет о свойственной Прокофьеву манере «сказывания» с высветлением концовок фраз: ЛСЛ словно протягивает нить устойчивости, консонантности, отлично выделяя «эпические сексты покоя» — нисходящие, «проговариваемые» с большим достоинством (метрическим весом!). В них — надежная акцентуация мажорного света, удивительная его полнзвучность в сочетании с тоническим умиротворением. Типично прокофьевский мотив!

С. Прокофьев. Седьмая симфония I...



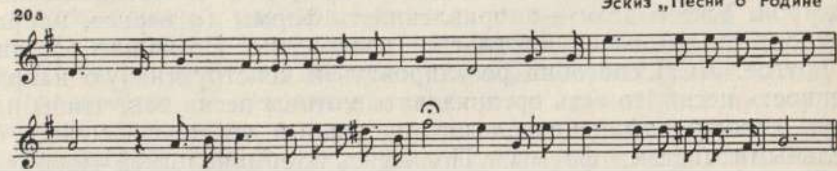
С. Прокофьев. Седьмая симфония II ч.



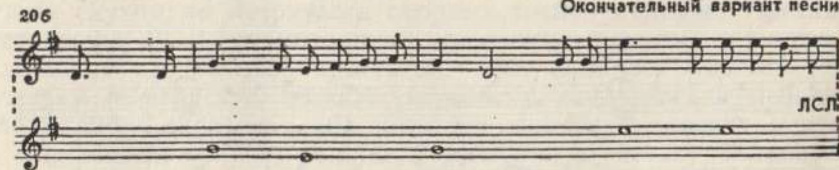
«Сущность художественной удаи — в концентрации интонируемой мысли», — справедливо говорит Асафьев (2, с. 337). И конечно же, линия скрытого лада — один из показателей такой концентрации, о чем свидетельствует, несомненно, и сам процесс композиторского творчества, то есть процесс сочинения музыки.

Сравним эскиз «Песни о Родине» Дунаевского с окончательным вариантом песни⁸:

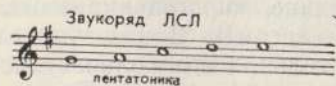
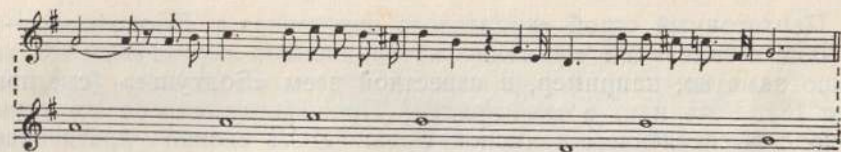
Эскиз „Песни о Родине“



Окончательный вариант песни



⁸ Эскиз песни хранится в ЦГАЛИ СССР, ф. 2062, оп. 1, ед. хр. 127.



Надо полагать, что в эскизе композитора не устраивала некоторая «экзальтированность» оборота $e^2-dis^2-h^1-fis^2-e^2$ с акцентом на fis^2 . Оборот этот противоречил ощущению торжественности. И несомненно, одна из самых веских причин, обусловивших уравновешенность характера величавой мелодии — линия скрытого лада, ее пентатонический звукоряд ($g^1-a^1-c^2-d^2-e^2$). Не только мажорный припев, но и минорный запев «Песни о Родине» имеет ангемитонную структуру ЛСЛ. И лирика запева отличается той же благородной сдержанностью тона. Известно: интонации песни выковывались композитором с большой тщательностью. И выдержали испытание временем. Песня вошла в жизнь, приобрела международный резонанс. Ее первая фраза стала «позывными» советского радио.

Примеров уже вполне достаточно, чтобы уяснить: ощущение интонационной основы песни, выраженной в линии скрытого лада — одно из безусловных свойств творческого процесса. И это полностью согласуется с суждением Асафьева о том, что талантливый художник сознательно или интуитивно направляет форму на слушателя во всех ее звеньях. Линия скрытого лада — одно из важнейших звеньев песенной мелодии. От ее колорита, как мы убедились, зависит во многом характер песни, ее эмоциональный настрой. Уже в этом — направленность формы (а вернее, направленность лада) на слушательское восприятие! Но важно осознать и другое: ЛСЛ способна регулировать и конструктивную направленность песни, то есть организовать мотивы песни так, чтобы наш слух хорошо зафиксировал интонационный контраст между отдельными частями формы. Пользуясь терминологией Асафьева, можно сказать, что станут ощутимы и форма-процесс (раскрытие и становление звукообразов) и форма-схема, форма-конструкция:



Задумаемся над самой элементарной истиной, которая для нас, слушателей, оказывается в процессе восприятия мелодии за бортом внимания (и это естественно: мы не анализируем песню, когда поем ее).

Почему припев после запева воспринимается как свежая интонация? Одна из причин такого ощущения — яркое противопоставление систем ЛСЛ двух смежных частей песни. ЛСЛ мелодии запева опирается на звукоряд минорной пентатоники, то есть бесполутоновый звукоряд ($a^1-c^2-d^2-e^2-g^2$). ЛСЛ припева же опирается на иной звукоряд минорной окраски ($f^2-e^2-b^2-c^2-h^1-a^1$), включающий полутона. Образуется естественный конфликт ангемитоники (то есть бесполутоновой системы) запева и звукоряда с полутонами в припеве, нарушившего стабильность предшествующей структуры ладовых ударений. Подобная драматургия вовсе не «изобретение» мастера советской песни, это один из самых распространенных принципов организации песенных интонаций, начиная с примеров детского фольклора и кончая образцами русской и западной музыкальной классики. При этом заметим: и классическое искусство нередко связывает данную драматургию с детской тематикой, с музыкой о детях или для детей. Золтан Кодай, исследуя фольклор венгерских детей и сопоставляя его с детским творчеством многих народов, заметил, что интонационный мир ребенка тесно связан с пентатоникой. Любой ребенок, по словам Кодая, как бы проходит все стадии истории музыкальной культуры человечества. И пентатоника как пласт древнейшей культуры органично соединяется в сознании человека с безбрежным морем полутоновых интонаций, давно уже захлестнувших наш слух. Рождается естественный двуединый процесс интонирования: ангемитоника — полутона, процесс, который прежде всего выделяется нашим слухом на метрически опорных точках мелодии. Противопоставление ЛСЛ ангемитоники и полутонов в смежных структурах отличается несомненной простотой. Это наиболее элементарное сочетание контрастов, очень естественных для усвоения мелодии. Иллюстрируя сказанное, мы приводим известную песенку Моцарта «Маленькая пряжа», легкую фортепианную пьеску Бетховена, адресованную юным исполнителям («Тирольская песня») и, наконец, хорошо знакомую всем (и любимую детьми!) песню П. Чайковского «Весна» на слова А. Плещеева:

22^a Allegro В. Моцарт. Маленькая пряха

ЛСЛ

2^я часть (начало)

Звукоряд ЛСЛ (в динамике)

I часть пентатоника

начало II части разрушение пентатоники (полутон!)

meno mosso

Tempo начало II части

Звукоряд ЛСЛ (в динамике)

I часть пентатоника

начало II части разрушение пентатоники (полутон!)

Вполне понятно, что популярные жанры советской музыки взяли на вооружение этот броский принцип становления песенных интонаций. И в известной шуточно-лирической песне «На солнечной поляночке» (см. пример 21), как и в ряде других произведений аналогичного жанра, В. Соловьев-Седой применяет прочно укоренившуюся (уже традиционную!) систему звуковых соотношений. Но применяет, исходя из собственного понимания песенного стиля и конкретного художественного замысла. Целомудренность образа связывает Седого с детской чистотой, непосредственностью выражения чувства.

Портрет юного фронтовика, запечатленный в песне Седого, фиксируется мелодией единого дыхания. Это образец удивительной цельности характера (а вместе с тем и слитности лада!). Момент наступления припева здесь — не внешний контраст противоположных ладов, не резкий тонально-гармонический сдвиг, но более тонкое и глубокое «открытие» в недрах минора — минора динамично меняющегося, устремленного к своей кульминации. Момент наступления припева передает особое волнение, вбирающее силу нежной влюбленности в окружающий мир. И связано это со взлетом к кульминации (f^2), VI ступени, взятой секстовым скачком (a^1-f^2), переключающим слух с пентатоники ЛСЛ на полутона.

В таком колористическом «взрыве» ЛСЛ — пафос высказывания: беспокойная интонация звучит с убеждающей настойчивостью, приобретает неожиданную эффективность. «Речь» героя песни на полутоне ЛСЛ (f^2-e^2) становится необычайно импульсивной.

Новая часть песни таким образом оказывается «освященной» принципиально новым строем акцентного ряда.

Подобный принцип ведения интонаций, обладающий исключительной силой внушения, рельефно очерчивающий для нашего

225 Moderato Л. Бетховен. Тирольская песня

ЛСЛ

начало II части

Звукоряд ЛСЛ (в динамике)

I часть ангемитоника

начало II части разрушение ангемитоники (полутон!)

22^a Allegro con spirito П. Чайковский. „Весна“

rit.

ЛСЛ

слуха важнейшие грани формы, мы находим и в плакатных песнях международного рабочего движения, в песнях борьбы. Ярчайшим образцом такого рода может служить всемирно известный гимн-марш испанского композитора-антифашиста К. Паласио «Стальные колонны»:

23а *Tempo di marcia* Карлос Паласио, Стальные колонны

Идут стальные колонны, и песня ведет их строй, лсл.

из крепкой стали их бури скова, ли в грозе боевой

Идут стальные колонны и песня ведет их строй,

Идут стальные колонны на битву за край род-

начало II части

ной в победный бой! Всех в этом жарком горниле

спалили дымные ножи, Родину вместе хранили

23б I часть начало II части Звукоряд ЛСЛ (в динамике)

пентатоника разрушение пентатоники (полутоны)

Светлая пентатоника ЛСЛ мажорного запева противостоит полутонам ЛСЛ минорного припева. Ладовая драматургия акцентного ряда мелодии снова выступает как надежный организатор песенной структуры...

Возвратимся к проблеме переинтонирования, чтобы убедиться: и в народном сознании линия скрытого лада становится реальным инструментом переинтонирования. Рассмотрим две народные песни, которые сопоставим хотя бы в самых общих чертах. Одна — старинная студенческая («Медленно движется время»). Другая — как бы производная от первой — популярнейший революционный гимн России «Смело, товарищи, в ногу»:

24а Старинная песня «Медленно движется время»⁴

Медленно движется время, веруй, надейся и жди -

зрей на шее ною племя, путь твой далек впереди

24б В темпе марша Русский революционный гимн «Смело, товарищи, в ногу»⁴

Смело, товарищи, в ногу! Духом окрепнем в борьбе

в царство свободы догрудью проложим себе

ЛСЛ мелодия марша кульминация — полутон

начальные три фразы (ангемитоника)

последняя фраза — разрушение анги-тонки

Относительно спокойная мелодия студенческой песни превратилась в боевой марш. И, наверное, самая капитальная перестройка произошла в ЛСЛ. Именно линия скрытого лада направила форму на слушателя. В самом деле: ораторский характер гимна — в исключительно динамичной устремленности к кульминации. И в ЛСЛ сгруппировались ударные звуки с таким «прицелом», чтобы слова призыва, поднятые на вершину мелодии, прозвучали бы, как набат. В этот момент и реализуется «колористический взрыв» в линии скрытого лада. Прислушаемся: три фразы песни настойчиво формируют ангемитонную структуру ЛСЛ, а четвертая дает резкий контраст, решительно разрушая ангемитонику полутоновым шагом к кульминационной вершине e^2-f^2 (а затем и тритонном f^2-h^1). Ничего подобного нет в старой студенческой песне. Именно в процессе ее переинтонирования произошло четкое размежевание противоположных систем ЛСЛ с последующим их столкновением! Линия скрытого лада обрела ту собранность, ко-

торая диктовалась новым жанром, новым «интонируемым смыслом». Народное сознание преобразовало застольную песенку в мужественный марш.

Сходный процесс преобразования интонации возникает в творчестве гениального художника, творящего по законам героического искусства:

25a Andante

Л. Бетховен. Соната для фортепиано op.14 №2, II ч.

ЛСЛ темы Бетховена

cresc. zff cresc. zff

25б

Звукоряд ЛСЛ (в динамике)

внеполутоновая ЛСЛ (пентатоника)

разрушение предшествующей системы ЛСЛ

кульминация — полутон!

25a Andante con moto

Л. Бетховен. Пятая симфония, II ч.

dolce pp

ЛСЛ темы Бетховена

25г

Звукоряд ЛСЛ (в динамике)

внеполутоновая ЛСЛ (терцовый ряд)

разрушение предшествующей системы ЛСЛ

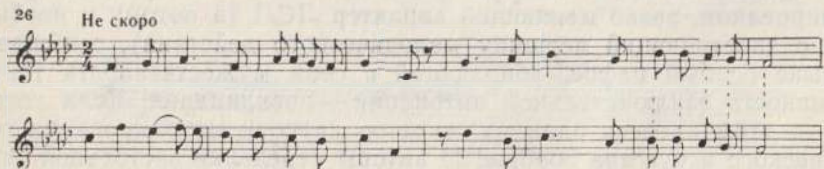
кульминация — полутон!

Действительно: сколь бы ни были оригинальны инструментальные темы Бетховена (одна из коих демонстрирует благородство сдержанного повествования, другая заражает пафосом героического призыва), музыка его как бы экстраполируется на мелодию русского революционного гимна, снискавшего, между прочим, большую популярность в европейских странах. В самом деле, принцип кульминирования бетховенских тем, где вершинная интонация полутона ЛСЛ (h^1-c^2 в примере 25а и fis^2-g^2 в примере 25б) является знаком разрушения ранее сложившейся системы акцентного ряда мелодии (пентатоника ЛСЛ в примере 25а, терцовая цепь ЛСЛ в примере 25б), роднит эти бетховенские примеры с героикой русского революционного гимна (см. пример 24 б). Можно утверждать, что именно принцип кульминирования, резко меняющий характер ЛСЛ (а потому и необычайно заостряющий вершину мелодического действия), сообщает музыке особый пафос, вбирающий в себя мужественность тона, активность заключительной интонации — восклицания! Если хотите — в этом кроется один из секретов красоты интонирования героического искусства вообще! И авторы переделки застольной студенческой в «наступательный марш» (прежде всего — известный русский революционер Л. Радин!) отлично чувствовали необходимость преобразования интонаций старой русской песни в новом героическом ключе — с ладовым «взрывом» на вершине призывной мелодии!

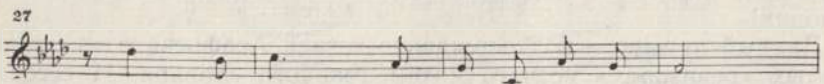
Данный пример — подтверждение тезиса Асафьева о так называемых «ревизорах» устного интонационного словаря. И сегодня мы являемся свидетелями того же вечного процесса. Каждый человек, исполняя полюбившуюся ему песню, привносит в нее «свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную располненность» (2, с. 332). В этом и заключается «ревизия», о которой

говорит Асафьев. И что же? Песни Дунаевского сегодня поют чуть-чуть иначе, чем, скажем, 10 лет назад. В них действительно привносят свою душевную расположенность, неожиданно внедряя в структуру мелодии те интонации, о которых автор вроде бы и не помышлял. Скажем, исполняя пружинистый «Физкультурный марш» вводят тот самый «лирический мотив» (см. примеры 1 и 2), что смягчает маршевую поступь. Тот же мотив завершает у исполнителей и «Темную ночь» Н. Богословского, хотя у композитора несколько иная каденция. Аналогичных примеров множество, в том числе и в песнях, написанных в современном стиле. И что очень интересно: корректура интонационного словаря нередко связана с решительными действиями, когда меняется акцентный ряд мелодии, ее линия скрытого лада. И все это ради включения любимой попевки — той, что составляет, как сказал бы Асафьев, «сумму музыки», и обязательно лирической... Не свидетельствует ли это о потребностях души, не является ли естественный отбор «популярных отрезков музыки», внедряемых в мелодию, своего рода показателем процесса глобальной лиризации популярных жанров? И не противостоит ли этот процесс оглушающей крикливости, столь модной на подмостках эстрады?!

Думается, что люди XX в. начинают все больше ценить сердечное тепло, а это имеет прямое отношение к такой частной проблеме, как направленность формы на слушателя. Соразмерность и красота пропорций, которые дает человеку лирическое искусство, — вот что сегодня в большом почете. И последним штрихом в доказательство этого будет наш последний краткий анализ. Вслушайтесь в «Катюшу» М. Блантера. Ее поют не только в России, но и во Франции, Болгарии, в Южной Оклахоме (в Японии, в Токио, в честь русской песни открылось кафе «Катюша»). Творчески относясь к мелодии, певцы интуитивно изменяют музыкальную форму:



Так чаще всего поют «Катюшу». Между тем, композиторский текст немного отличается: последняя фраза сконструирована сложнее:



У композитора оригинальнее? Наверное, да. Но народный вариант оправдывает сам композитор, вернее его «Катюша». Сравните два смежных 8-такта: здесь все словно делится пополам и особенно впечатляет аналогичный ритм, завершающий каждую

половину песни. Отсюда, как говорится, полшага к тому, чтобы родственную ритмическую канву соединить с аналогичными интонациями. И действительно: четвертую фразу завершают так же, как вторую, тем же мотивом ($b^1-b^1-as^1-g^1-f^1$). Люди хорошо чувствуют: именно в «Катюше» можно так поступить, сделать как бы припев внутри куплета, различное сцементировать единым. И в самом деле: в народном варианте рождается форма, необычайно характерная для народного сознания. Квадратное построение, смежные части которого венчаются одним и тем же мотивом, — универсальная песенная структура, сопутствующая разным народам. Во многих странах мира в такой форме танцевали, пели знаменитую «Кукарачу». В аналогичной форме на Украине давно сочинили песню, известную, любимую и поныне — «Взял бы я бандуру». А в России много лет подряд не устают повторять лирико-плясовую «Коробушку». Тот же принцип конструирования! В «Катюше» эту конструкцию придумали люди разных стран...

Есть и еще одна деталь: вторую половину блантеровской песни поют активнее, с большим эмоциональным подъемом. Случайность? Скорее закономерность. Снова безошибочное ощущение формы:



Это схема ЛСЛ мелодии «Катюши»: она объясняет нам, в чем же особенность динамизации песни. Сравните начало с продолжением. Интонации первых двух фраз строятся так, что каждый опорный звук ЛСЛ обязательно повторяется подряд, и двойной акцент на одной точке как бы закрепляет найденную высоту, относительно долго фиксирует ее. Оттого и мелодическое движение будто притормаживается. Начиная с третьей фразы происходит освобождение ЛСЛ от прежней системы повторений. Теперь метроритмические икты лишь однократно выделяют ладовые опоры, и потому создается ощущение более быстрой смены «событий».

Симптоматично: популярная итальянская певица Мильва, исполняя «Катюшу» Блантера, резко меняет темп: замедляя его в первой половине напева, Мильва дает контраст движения во второй, трактуя мелодию уже как «скорую» песню.

Интерпретация итальянской певицы, пусть самая неожиданная для русского слуха, все же исходит из «интонируемого смысла». И надо ли удивляться, если к концу куплета иные исполнители начинают прихлопывать в ладоши, пританцовывать. Естественно. Объективные данные музыки прогнозируют фантазию. Фантазию человека, который, может быть, не зная даже нот, чувствует себя художником — ищет форму и по-своему реализует ее. Прав Асафьев, утверждая, что «слушатель проходит путь, пройденный композитором»... (2, с. 332).

И наконец, — самое существенное.

Песня — своеобразный аккумулятор человеческого жизнелюбия. Даже трагические события Великой Отечественной войны не изменили оптимистической направленности нашей песни, а, напротив, укрепили ее. Именно о песне, о ее роли на фронте в дни жесточайшей битвы с фашизмом Асафьев сказал (имел все основания сказать): «Где наглее смерть, там победоноснее жизнь» (1, с. 11). И так как хорошая популярная песня «становится родной для ума и сердца» (2, с. 268), социологи или психологи могут рассматривать ее как лаконичную интонацию, заключающую в себе точную сейсмограмму чувств.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Композитор — имя ему Народ. — Избр. статьи. М., 1952, вып. 2.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
3. Асафьев Б. О русской песенности. — Избр. статьи. М., 1952, вып. 2.
4. Зак В. О мелодике массовой песни. — М., 1979.
5. The new national song book. — London, 1938.

В. Бобровский

(МОСКВА)

Последнее сочинение Шостаковича *

Весть о том, что Дмитрий Дмитриевич написал Сонату для альты и фортепиано, дошла до большинства из нас уже после его смерти, а знакомство с последним сочинением композитора происходило под воздействием непосредственных трагических переживаний. Пройдут годы, десятилетия и этот эмоциональный подтекст исчезнет, растворится в потоке всеуравнивающего времени. И тем более важно запечатлеть наше восприятие — оно несомненно обладает объективной художественной значимостью. Мы, современники Шостаковича, жившие в те же годы, что и он, переживавшие те же повороты на крутом пути развития человечества, нашей страны, нашего народа, с особой ясностью улавливаем в музыке Дмитрия Дмитриевича дух современности в его первозданной непосредственности. Кроме того, для нас последнее сочинение — не только великое художественное откровение, но и автобиографический документ. Поэтому в данном очерке ведущую роль играют те общие эстетические и этические проблемы, которые встают перед нами при попытке понять главное — внутреннюю духовную суть последнего сочинения Шостаковича. Вопросы же композиционно-структурного порядка при этом отодвигаются на второй план (хотя и не снимаются полностью) — им должно быть посвящено специальное исследование, так как альтовая Соната помимо прочего — интереснейший объект для чисто теоретического анализа.

Три раздела данного очерка ведут нас от анализа одной из ведущих идей последнего творческого десятилетия Шостаковича, развитие которой привело к созданию Сонаты, далее — к разбору самого сочинения и, наконец, к общим выводам о музыкальном мышлении композитора.

1.

Специфика камерного инструментального творчества Шостаковича многогранна. Ее отличие от симфонической линии во многом

* Статья В. П. Бобровского (1906—1979) была написана в 1975 г. вскоре после смерти Д. Д. Шостаковича. Она возникла как непосредственный отклик на премьеру последнего произведения композитора.

напоминает соотношение аналогичных жанров в музыке Бетховена последнего периода его творчества (вспомним монументальность, всечеловеческий диапазон Девятой симфонии и психологическую утонченность пяти поздних квартетов). Камерные инструментальные произведения нашего композитора воплощают его этическое и эстетическое отношение к реалиям действительности преимущественно в аспекте личностных высказываний. Его квартеты и сонаты-дуэты — это своего рода беседы, диспуты участников ансамбля. Многие сольные эпизоды воспринимаются как монологи. Шостакович обратился к камерному жанру позже, чем к симфоническому, который в 30—40-е гг. и начале 50-х гг. играл безусловно ведущую роль в его творчестве. В конце же 50-х гг. — начиная с Одиннадцатой симфонии (1957) — симфонизм Шостаковича переходит на путь программности, так или иначе связанной с подразумеваемым или распеваемым словом, а пальма первенства в чистой непрограммной инструментальной музыке переходит постепенно к камерным сочинениям. Далеко не случайно, что к году создания Десятой симфонии (1953) им были написаны пять квартетов и одна соната-дуэт, а в дальнейшие 22 года — пять симфоний, но десять квартетов и две сонаты-дуэта.

Движение в этом направлении приводит композитора к еще большему заострению специфики камерной музыки. Ведущим внутренним стимулом становится интроспективность мышления, стремление запечатлеть наиболее глубокие слои душевной жизни. Такой «центростремительной» тенденции в квартетах, скрипичной Сонате противостоит «центробежная» — устремление к образной наглядности, театрализованной конкретности в симфонических и вокально-симфонических произведениях. Примечательно то, что обе эти линии взаимодействовали. Влияние симфонической драматургии на камерную сказалось в Одиннадцатом квартете (1965), посвященном памяти скончавшегося друга композитора, известного скрипача и музыкального деятеля В. П. Ширинского. В этом сочинении углубленное траурное настроение воплощается посредством мелодий, интонационные корни которых исходят из незадолго до этого завершенной вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» (1963). Шостакович парадоксально совмещает, казалось бы, несовместимое — эпическую напевность с острой лирической экспрессией, вызванной переживаниями, связанными с уходом из жизни близкого человека. И Одиннадцатый квартет становится вехой на творческом пути Шостаковича, ибо, начиная с него, мысль о конце жизни человека начинает тревожить фантазию композитора и становится темой, наряду с другими волнующей его воображение и приводящей к созданию ряда произведений, связанных с воплощением идеи смерти. Ей, как известно, посвящена Четырнадцатая симфония — одно из самых трагических произведений Шостаковича. В ней композитор открыл новый художественный прием, сыгравший свою роль в последующих произведениях, близких симфонии по общему эмоциональному характеру. Речь идет о необычном завершении финала. Учащающаяся

пульсация, непрерывное усиление звучности атонального аккорда внезапно обрывается, словно запечатлевая последние мгновения уходящего в небытие сознания. Этот прием по-иному воплощен в последних тактах Тринадцатого квартета. Crescendo утроенного унисона — тона b^3 , тоже венчая собой все сочинение, неожиданно прерывается, воплощая этим аналогичную образную ситуацию. Траурный облик квартета в целом сказывается и в самом характере его тематизма. Уже элегичность начальной мелодии альты создает определенную настроенность. В центральном же разделе (*Doppio movimento*) возникает призрачный хоровод остроритмизованных коротких, словно пританцовывающих фраз, возникает какой-то потусторонний колорит. Особенной жутью веет от постукиваний-ударов древком смычка о деку альты. Создается образ в духе «*dance macabre*». Но полнее всего эта трагическая идея запечатлена в Пятнадцатом квартете, в котором все шесть частей разрабатывают одну и ту же мысль. Несомненно и преемственная связь с двумя описанными выше сочинениями — прием образа «крещендирующего» звучания использован и в начале II части, «Серенады». Символично и то, что этот звук — b^2 завершал и Тринадцатый квартет (см. 4, с. 79); совпадает и структурно-композиционная замкнутость этих сочинений, создающая эффект кругового движения в единой образной сфере, ощущение полной безысходности. В финале Пятнадцатого квартета («Эпилог») музыка I части не только возвращается, но воплощается в фантастическом мрачном ореоле. Естественно возникает ассоциация с эпилогом человеческой жизни. Но содержание этой части более многопланово. Рождается мысль: как мрачна эта музыка, но и, одновременно, как она красива! И жизнь человека, способная создать столь эстетически совершенное творение, неуничтожима — она существует в нас, она всегда будет существовать! Эта этически возвышенная идея способна переплавить мрачные переживания, столь совершенно воплощенные в квартете в образ высокой духовности, очищенной от непосредственной житейской прагматичности. Единство этического и эстетического начал музыки — важнейший фактор многолетней борьбы композитора с одолевающей его мыслью о конечности индивидуального сознания. Сила Пятнадцатого квартета именно в трезвом осознании этой неизбежности и предельно совершенной, эстетически прекрасной форме ее воплощения. По общим законам искусства столь высокий эстетический уровень неизбежно включает в себе и высокий этический потенциал. Однако в данном случае он возникает, вернее способен возникнуть в нашем сознании только *post factum*, как некое итоговое художественное переживание¹, но не запечатлен в самой музыке! Но мы хорошо знаем, насколько типичен для мышления Шостакови-

¹ Такое понимание музыки Пятнадцатого квартета способно снять с его восприятия тяжесть непосредственно воплощенной в ней мрачности и обнажить истинную художественную суть сочинения.

ча кодовый катарсис, воплощенный в живой интонационной плоти. Вспомним многие коды финалов — Третьего, Пятого квартетов, Восьмой и Пятнадцатой симфоний, Второго концерта для виолончели, Скрипичной сонаты... И это несомненно одно из важнейших художественных открытий композитора.

Поэтому естественно предположить, что Шостакович, благодаря этой тенденции, органически присущей его музыкальному мышлению, должен был искать выход из замкнутого круга мучивших его мыслей, должен был их преодолеть и найти очищающий свет катарсиса, воплощенный уже непосредственно в самой музыке. И в финале Сонаты для альты он нашел его.

Между Сонатой и Пятнадцатым квартетом была написана Вокальная сюита на стихи Микеланджело. Сопряжение двух ее последних частей — «Смерть» и «Бессмертие» — намечает решение проблемы, поставленной последним квартетом. Бесхитростная тема финала сюиты в духе детских пьес (одновременно вызывающая ассоциации с финалом Пятой симфонии Бетховена) воспринимается как образ зарождающихся побегов в духе пушкинского «племени младого, незнакомого» и создает ясное представление о круговороте жизни в целом (см. 5, с. 85). Внутренний смысл последних частей вокальной сюиты «Смерть» и «Бессмертие» можно перенести и на сопоставление двух последних инструментальных сочинений — Квартета и Сонаты. За разделяющий их промежуток времени Шостакович нашел выход из кажущейся безысходности, запечатленной в Квартете, преодолел то, что так его терзало. Нам неведомы пути, по которым композитор пришел к столь важному перелому и совершил этот моральный подвиг; нашему анализу подвластны только две точки — предельный трагизм квартета и выстрадавшая духовная просветленность финала Сонаты. Известен и промежуточный этап — вокальный цикл. Однако этого достаточно для того, чтобы прийти к определенной точке зрения на Сонату и ее предварительной оценке. Предварительной потому, что глубинный смысл любого произведения искусства исчерпать невозможно. И в пределах одного поколения и тем более при смене поколений жизнь всегда вносит существенные поправки в первоначальное его понимание.

2.

Соната для альты и фортепиано в трех частях ор. 147 была завершена Шостаковичем 7 июля 1975 г. — за месяц и два дня до его кончины. Альт — инструмент, которому композитор поручал многие сольные высказывания в квартетах, инструмент, благородство, мягкость и подкупающая глубина звучания которого лучше всего могла, видимо, воплотить характер музыкальных идей задуманного сочинения. В июне 1975 г., беседа с Ф. С. Дружининым²,

² Шостакович посвятил Сонату выдающемуся альтисту Ф. С. Дружинину. Он и пианист М. В. Мунтян были первыми ее исполнителями (1, 2 и 3 октября 1975 г. в Ленинграде и 4, 6 октября в Москве).

Дмитрий Дмитриевич так охарактеризовал три части сонаты: I часть — «Новелла», II — «Скерцо», III — «Adagio памяти великого композитора». После небольшой паузы он добавил: «Памяти Бетховена». Хотя эти названия и не зафиксированы в партитуре, мы вправе иметь их в виду при разборе Сонаты.

Первое, что обращает на себя внимание при знакомстве с ней — это ее общая композиция. При типичности темповых соотношений трех частей — Moderato — Allegretto — Adagio — расположение тематического материала необычно. В циклических произведениях Шостаковича всегда легко обнаружить ту или иную целостную драматургическую идею, определенный смысл в последовании частей. Так, например, в последние годы особенно ясно проявилась репризная замкнутость циклической композиции, при которой финал полностью или частично воспроизводит тематизм I части. Помимо отмеченных выше Одиннадцатого, Тринадцатого и Пятнадцатого квартетов, данная закономерность проявляется в Четырнадцатом квартете, Втором виолончельном концерте, Скрипичной сонате. Элементы репризности наблюдаются и в двух последних симфониях. Таким образом, этот принцип стал своего рода стилистической нормой для Шостаковича. Но в альтовой Сонате он оказался неиспользованным. Внешние соотношения между тремя частями Сонаты не соответствуют и другим композиционным и драматургическим формулам циклического единства. Однако непосредственное восприятие говорит о полной внутренней целостности разбираемого сочинения. Какие же факторы создают это интуитивное убеждение? Для этого надо выйти за пределы обычных представлений о законах циклической композиции, ибо не в них заключается разгадка этого секрета. Все дело в том духовном переломе, который привел Шостаковича к созданию альтовой сонаты.

Стремясь к катарсису, способному уравновесить образный строй последнего квартета и предшествующих отмеченных нами сочинений, Дмитрий Дмитриевич воплотил его (как это бывало и раньше) в завершающем разделе создаваемого произведения.

Но значительность замысла, его масштабность требовали широкой протяженности и внутренней самостоятельности того участка музыкального действия, который должен был с достаточной полнотой воплотить необходимый и желаемый эстетический и этический феномен. Поэтому композитор посвятил ему целую часть цикла — финал. Но восприятие последнего было необходимо предварить и подготовить. А если катарсис намечаемого финала отвечает на трагизм целого ряда произведений (а в каком-то смысле и на творчество композитора в целом), то естественно, чтобы последней части Сонаты были предпосланы начальные, которые тоже как-то отразили бы творческое прошлое Шостаковича. Ими и оказались две первые части. Поэтому они могут быть трактованы как необычное двойное вступление к «центру тяжести» цикла — его финалу, ведь именно в нем воплощена главная, верховная идея Сонаты. А в Moderato и Allegretto композитор как бы обращается

к типичным драматургическим ситуациям своих прежних композиций, но словно окутывает их некой пеленой, смягчающей былую острую конфликтность, яркость волнового развития. Эти тени прошлого, однако, рождаются заново и создают художественно полнокровные организмы. Финал же воплощает новое отношение композитора к действительности. Найдя то, что всегда таилось в глубине его творческого сознания, но не высказывалось в полную меру, обретая, быть может, самое важное для себя, Дмитрий Дмитриевич этим закончил свой жизненный и творческий путь.

Итак, целостность сонаты — это результат целостности творческого процесса подготовки и свершения, целостности процесса духовного обновления — поисков и обретения некой высшей точки зрения на мир.

*

I часть (Moderato), начинаясь с «перебора» открытых струн альты в штрихе *pizzicato*, сразу создает представление о некой изначальной, первородной звучащей субстанции. Ведь квинтовый строй смычковых — это их естественная диатоническая основа, тесно связанная с главнейшим фактором ладовой устойчивости европейской музыки, так как квинта — первый интервал, слышимый в обертоновом ряду каждого звука, по внутренней сущности это своего рода прообраз рождающегося бытия (что с такой силой проявил Бетховен в первых тактах Девятой симфонии).

В музыке нашего века при столь усложнившейся хроматике, при исчезновении прочного, незыблемого ладоинтонационного стержня звучание восходящей гирлянды квинт (открытых струн) создает ясную ассоциативную связь с художественной идеей устойчивого, неизменного начала бытия. О внутренней близости начальных интонаций Сонаты Шостаковича с аналогичным местом в Скрипичном концерте Берга писал Б. Тищенко (см. 8, с. 87). Поэтому тихое *pizzicato* начальной темы Сонаты благодаря отмеченным ассоциативным связям создает ощущение чистоты и незамутненной ясности, ощущение, определяющее общий характер главной партии *Moderato*.



кривой. Но перед кодой возникает знаменательное лирико-философское отступление — сольная каденция альты.

В ней примечательно все. Мотивы главной и побочной партий объединяются и принимают облик бетховенского ритма Пятой симфонии. Переключки фраз говорят о напряженном душевном диалоге. Так уже в I части Сонаты проецируется бетховенское начало.

Тихая кода (на материале первой темы) завершает повествование уходом в многозначительную тишину.

II часть (Allegretto) — своего рода воспоминание о былых острых гротесковых скерцо, столь характерных для Шостаковича. Почти полностью отказавшись в последние годы от этого рода музыки, композитор воспроизвел внешний узор типичного для него тематического калейдоскопа. Возникает причудливый хорюд тем самого разного характера. Первая из них написана в духе часто создаваемых Шостаковичем мелодических оборотов с еврейским колоритом (финалы Фортепианного трио, Четвертого квартета, скерцо Первого скрипичного концерта, Восьмого квартета, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»).

Ей противопоставлены звучащая «чуть „по-пейзански“ — нежно-грубовато» (характеристика Б. Тищенко.—8, с. 87) вторая тема и обаятельная чисто русская песенная мелодия. Причудливость этого «доброе» скерцо проявляется и в том, что русский напев, возникая впервые как противосложение к «пейзанской» теме, далее переходит в ритмическую фигурацию, близкую начальному «еврейскому» напеву.

В центральном разделе тихий, затаенный эпизод с «падающими» квинтами (напоминание о начале Сонаты) приводит к героической, по-бетховенски вдохновенной теме.

Отметим и чрезвычайно важный по драматургическому значению эпизод — новый сольный речитатив альты, будущая начальная тема финала (см. пример 8), как это будет ясно из дальнейшего, одна из бетховенских реминисценций. Этот момент в движении музыки «Скерцо» симптоматичен — именно после этого прорыва личной экспрессии начинается этап кодового успокоения. В нем ясно слышен квартетный мотив — вариант темы последней фуги d-moll Шостаковича, одной из лейтмотивов всей Сонаты.



Сопоставление Moderato и Allegretto — это отголосок прежних драматургических концепций Шостаковича — сопряжение первого сонатного moderato (с типичной созерцательной экспозицией, драматической разработкой и углубленной кодой) с буйно-действенным скерцо.

Все это облечено в иную форму — тихую, задушевную повествовательность «Новеллы» и доброжелательную, слегка улыбчивую игру фантазии в «Скерцо». Предутренний свет катарсиса уже озаряет музыку Moderato и Allegretto. Важнейшую роль играют также сольные высказывания альты, не только вносящие в музыку лирико-философскую струю, но и заключающие в себе бетховенское начало, которое станет господствующим в финале.

Одно из личных высказываний Шостаковича поможет лучше понять смысл последней части Сонаты.

В июне 1975 года Дмитрий Дмитриевич в разговоре с С. А. Баласаяном, оценивая одно из прослушанных ими сочинений, сказал: «Мы совсем забыли о красоте гармонии!»

В каком-то смысле финальное Adagio — это утверждение первозданной красоты гармонии. Гармонии как таковой, как вертикальных комплексов (Шостакович их излагает по диагонали в виде медленных арпеджио). Это своего рода «тема (в общем смысле слова) второго рода» по Л. Мазелю (см. 6, с. 20), за которой скрыта основная художественная идея («тема первого рода»), как было сказано, — идея катарсиса, воплощенного в самой музыке. Поэтому в реплике Шостаковича удивительно совпадают оба смысла слова «гармония» — как фактора музыкального языка и как философского понятия, говорящего о стройности, соразмерности, совершенстве — в данном случае — эстетическом. Финал и повествует об истинных ценностях: о духовном мужестве, способности героически преодолевать душевные страдания, о волевой строгости и, одновременно, о простой человеческой доброте, чувстве красоты, о благе самоуглубленных медитаций.

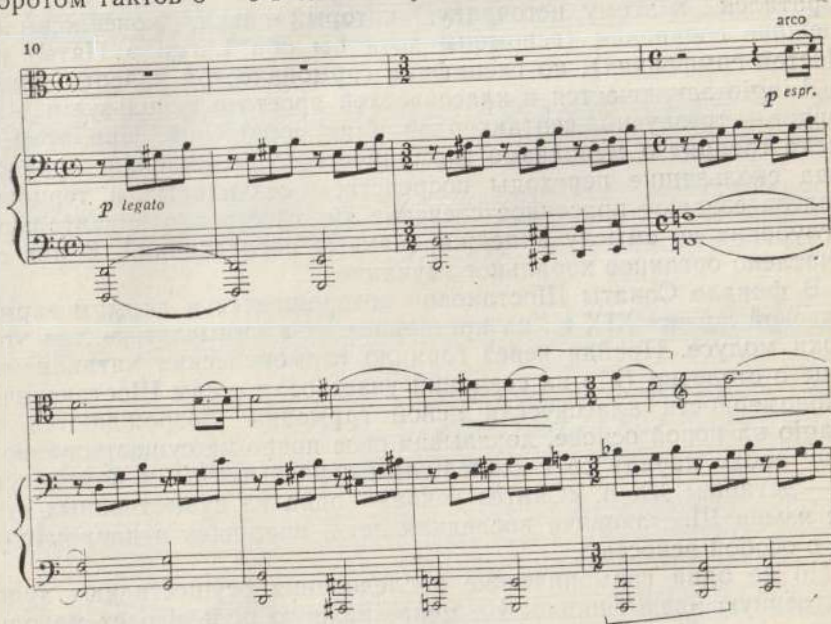
Сочетание, казалось бы, противоположных душевных свойств, издавна присущее музыке Шостаковича, воплощено здесь в кристаллически ясной, внутренне уравновешенной форме. Если после

мрачной и зловещей красоты Пятнадцатого квартета Шостакович обратился к духовной мощи Микеланджело, то в финале альтовой Сонаты он обращается к героическому духу Бетховена.

Начальный речитатив альты (квартетная «лесенка») — почти точная цитата из Тридцать первой сонаты Бетховена — тема фуги в обращении.



Свободное продолжение начальной темы с изумительными по красоте и проникновенности аккордами pizzicato (они воспроизводят уже звучавший вариант темы последней фуги Шостаковича — скобка в примере 9) приводит к главной мысли Adagio, навеянной оборотом тактов 5 — 6 I части «Лунной сонаты»³.



³ В примере 10 скобкой отмечен мотив, входящий и в басовый и в верхний голос и играющий важную роль в финале. Заметим, что ход на чистую кварту объединяет обе темы Adagio. Эта смысловая интонационная связь способствует органичности в движении музыки финала.

Какова же художественная основа бетховенского прообраза? Бетховен в своем *Adagio* претворил три жанровые основы — мелодизированный бас вариаций на *basso ostinato*, прелюдийно-хоральную арпеджированную фактуру и квинтовое остинато многих траурно-героических речитативов. Возвышенное, внеличное, порождаемое сочетанием хорала и прелюдии, соединяется с проявлением личностного начала — речитативом верхнего голоса, переходящим в ариозо.

Равномерное ритмическое триольное движение передает бесконечность движения по спирали (словно уходящего в безмерность вечно текущего объективного времени). Шостакович заменил триоль квартолью, благодаря чему создал иной тип движения — более прямолинейно-размеренного и широкого. Мелодизированный бас приобрел тематическую функцию, а речитативный упор в один тон сдвинут с неизменной квинтовой точки и звучит в самых различных ладово-ступеневых вариантах. Иначе говоря, модель «Лунной сонаты» становится лишь прообразом, порождающим совсем иной процесс темо- и формообразования, сохраняющий, однако, дух Бетховена. Такой художественный метод — последнее открытие Шостаковича.

Выше было сказано о красоте гармонии. Шостакович вновь обратился к этому источнику, который питал, конечно, и его прежние сочинения (вспомним хотя бы оба *Largo* в Пятой и в Шестой симфониях), но специфика гармонической красоты данного *Adagio* заключается в классической простоте используемых аккордов — трезвучий, септаккордов и их обращений. При этом их смена говорит о мелодизме гармонического мышления — разного рода скользящие переходы посредством секундовых и терцовых сдвигов создают красочное свечение художественно значительных и глубоких по смыслу арпеджированных последований. В них запечатлено органное хоральное звучание.

В финале Сонаты Шостакович возвращается к нормам гармонической логики XIX в., но претворяет их в немислимом для этой эпохи модусе. Пройдя через горнило гармонических катаклизмов нашего столетия (а в их создании участвовал и сам Шостакович), закономерности классически ясной гармонии возрождаются в *Adagio* на новой основе, доказывая свое право на существование в нашу эпоху наряду со сложнейшими звуковысотными комплексами — детищем XX в. «Синтез веков» — одна из существенных сторон языка Шостаковича последних лет — воплощен в данном случае с особой ясностью.

Но не одни гармонические последования осуществляют художественную идею финала. Не менее важную роль играет мелодическое движение. Мотив начальной «квартовой лесенки» неизменно вползает в развитие речитативно-ариозной темы, исходящей из импульса «Лунной сонаты». Возникает непрерывно обновляемое сцепление вариантов обеих мелодических формул (чему способствует отмеченный в примере 10 нисходящий квартовый ход). Детальный анализ раскрыл бы сочетание строгой логики и вдох-

новения, недетерминированного полета творческой фантазии и поразительной композиторской техники.

Волны мелодического движения заключают в себе непрерывно излучаемую экспрессию, то горящую ярким пламенем, то затихающую и словно уходящую в душевные глубины. Пунктирный бетховенский мотив то звучит примиряюще, то передает страстные призывы, обращенные человеком к самому себе, к своим разуму и воле.

Особенно значительную образную эволюцию претерпевает «квартовая» тема. Возникнув еще во II части, она воспринималась там как прочтение значительной, возвышающей истины. То, что было эпизодом в *Allegretto*, становится начальным тезисом финала, определяя его высокий духовный настрой. Волна широкого тематического развития возносит на свою вершину мелодические обороты квартовой «лесенки», звучащие утвердительно, горделиво и значительно (см. пример 11 а). Но на спаде волны эти же мотивы звучат то как тихие вечерние перезвоны, то как уходящие в ночную даль шаги (см. 11 б). В них слышится сама звучащая мудрость, голос, вещающий о вечности, тишине и глубочайшем покое.

11а

11б *tenuto* *pp*

82

Покачивание квартового хода $g-c^1$ на истанвающем pp завершает финал. Последние его страницы погружают нас в художественную атмосферу, близкую по своему эмоциональному тону заключительной сцене гётевского «Фауста». Интроспективная глубина музыки, ее обращенность к этическому идеалу создают необходимое катартическое просветление.

Таково последнее слово Шостаковича. И одновременно это не только его последнее, но и новое слово. Простота, ясность музыки, чистота воплощаемых эмоций и мыслей, единство ничем не нарушаемого движения художественной идеи без вторжения нарушающих его равновесие контрастирующих элементов, при общем благоговейном духовном настрое, ранее не встречались в музыке Шостаковича. И для лучшего понимания внутренней сущности этого обновления необходим краткий обзор важнейших принципиальных основ музыкального мышления Шостаковича.

3.

Процесс темо- и формообразования основан на диалектическом единстве тенденций к уподоблению и обновлению, которое представляет собой особую, специфически музыкальную форму выражения общих фундаментальных принципов сохранения и изменения. «Единство сохранения и изменения является общим законом природы, — пишет Н. Овчинников и продолжает: — Разумеется, единство сохранения и изменения как закон диалектики представляет собой проявление всеобщих принципов единства и борьбы противоположностей» (7, с. 317—318).

В искусстве, в частности в музыке, эта закономерность принимает самые различные формы. Одно из важных проявлений — это соотношение двух противоположных аспектов отражения действительности становящегося или ставшего бытия. Шостакович — один из тех художников, которым свойственна первая из упомянутых тенденций (его антипод в этом отношении — например, Хиндемит). Поэтому для его музыкального мышления типичны непрерывное тематическое продвижение, постоянное обновление музыкального материала. Тематически концентрированное развертывание, создающее цепь тем-эмбрионов, — одно из проявлений специфики творческого метода Шостаковича. Но возможны и иные его разновидности. Одна из них — вариантное развертывание — и осуществляется в финале альтовой Сонаты. Сущность этого художественного приема заключается в последовательном непрерывном обновлении внешнего облика воплощаемой художественной идеи (действие принципа изменения) при неизменяемости ее сущности (действие принципа сохранения). Вариантное развертывание неоднократно использовалось Шостаковичем, и конкретные его формы всегда отвечали существу художественного замысла. В финале Сонаты этот метод применяется ради воплощения психологического состояния углубленной медитации, ради утверждения

единого образа в его вечной изменчивости, в его самодвижении. Поэтому вариантное развертывание и призвано утвердить и устойчивость исходной мысли и, одновременно, ее непрерывную изменимость. Иначе говоря, в финале Сонаты воплощается общехудожественная идея подвижной устойчивости. Таков один из факторов, определяющих специфику этого финала. Другой фактор — ладово-интонационный строй, линейные и ритмические основы тематизма.

Особенности ладового мышления Шостаковича среднего периода его творчества известны. Понижение ступеней минорного звукоряда можно трактовать как результат его экспрессивного сжатия, при котором совершенные консонансы превращаются в соответствующие им уменьшенные интервалы⁴. Из последних особую роль играет уменьшенная кварта. Ее использование Шостаковичем связано с воплощением пронизывающе острой скорбной или гротесково искривленной эмоции. Эта особенность — одна из примет стиля Шостаковича, и звуковая реализация его инициалов превратилась в одну из лейттем (D—Es—C—H) 50-х и 60-х гг., удивительно точно и кратко запечатлевшую музыкальную характеристику одной из сторон духовной сущности его музыки.

К концу 60-х и в 70-е гг. роль уменьшенной кварты и пониженных ступеней в целом начинает уменьшаться. Все большее значение начинают приобретать интервалы чистой кварты и ее обращения, вытесняющие их уменьшенные варианты. При этом важен не только сам интервал в его оголенной схематичности, но и его интонационное содержание. Для понимания выразительной роли любого интервала полезно вспомнить слова Асафьева: «Всюду, где речь идет об интервале, я трактую этот важнейший элемент как выразительный и считаю, что интервал — одна из первичных форм музыки» (1, с. 218). Исходя из этой мысли можно сказать, что чистая кварта, пришедшая на смену уменьшенной в последние годы творчества Шостаковича, — это своего рода знак существенного обновления принципа музыкального мышления композитора. Чистая кварта в штрихе *legato* становится в финале альтовой Сонаты семантическим интервалом — музыкальным символом очищения всей психологической, духовной атмосферы, проецируемой в музыке Шостаковича⁵. С этим связана и общая диатонизация ладового строя, что ведет исследовательскую мысль к определенному выводу об интонационном выпрямлении ладового строя и тематизма.

Третий фактор, определяющий особенности финала, — это воп-

⁴ А. Должанский в статье «О ладовой основе сочинений Шостаковича» писал: «Это лады, заключающие в себе возможности огромного трагического напряжения» (3, с. 44). Он многократно отмечал сжатие ладового звукоряда у Шостаковича как определенный выразительный принцип.

⁵ О лейтмотивной роли кварты в творчестве Шостаковича последних лет писал в упоминавшейся ранее статье Б. Тищенко. Он отмечал «кварты нежности... кварты устремленные, протестующие» (8, с. 87).

лощенный в нем драматургический принцип самодвижения. Его существо заключается в развитии художественной идеи посредством раскрытия ее внутренних, заложенных в ней самой ресурсов, без сопоставления с элементами иных идей. «Принцип тождества побуждает музыкальную мысль, данную тематически., вызывать процесс становления звучаний из самой себя», — писал Асафьев (2, с. 28). Принцип самодвижения — это общепризнанная философская категория. «Самодвижение — собственное внутреннее необходимое самопроизвольное изменение системы... Материя, как таковая, абсолютно не обусловлена в своем самодвижении какими-либо внешними воздействиями. Однако абсолютный характер самодвижения материи в целом проявляется в относительных самодвижениях конкретных материальных систем» (9, с. 550). Относительное самодвижение музыкальной мысли сопрячено с абсолютным самодвижением бытия. Поэтому этот метод способен выразить объективное равномерное движение, образы внеличного и величественного характера. Одно из возможных проявлений самодвижения в музыке — тематическое развитие в прелюдиях Баха. Финал альтовой Сонаты Шостаковича также полностью реализует этот принцип. Выразительность его композиционной формы, формы как процесса, близка по духу баховской модели. Не случайно и Бетховен использовал черты этого жанра в первой части «Лунной», не случайно Шостакович пишет финал как гигантскую прелюдию (в данном случае ее можно назвать постлюдией).

Драматургическое развитие в инструментальном творчестве Шостаковича, как известно, включает в себе три фазы — напряженное созерцание, драматическое действие, приводящее к переломной кульминации, и углубленное осмысление совершившегося. При этом острота и сложность фактуры достигает максимума во второй фазе, — здесь особую роль играют полифонические методы, усиливающие остроту сопоставляемых пластов звучания. В третьей фазе, наоборот, воздействие полифонии либо совсем прекращается, либо значительно ослабевает. От сложности и полифонической насыщенности зоны кульминации к простоте и облегченности кодового завершения — обычный путь волнового развития у Шостаковича.

Финал альтовой Сонаты по своему складу, принципам фактурного оформления соответствует нормам кодового завершающего раздела — в нем полностью господствует ясная и простая гомофонно-гармоническая фактура, сочетание речитативно-ариозного и хорально-прелюдийного пластов. Все это лишний раз подтверждает нашу мысль о том, что последняя часть Сонаты выполняет драматургическую и концепционную функцию кодового раздела. Такому толкованию соответствует и предложенное выше наименование — «постлюдия». В ней звучит бесконечная мелодия широкого дыхания. Красота гармонии, ровность ритмического движения усиливают достигнутый художественный эффект. Все типичные черты стиля Шостаковича сохранены, сохранен и общий характер мелодии, лишенной чувственности, по-бетховенски строгой, по-ба-

ховски гибкой. Но все типичное для Шостаковича воплощается здесь и в новом аспекте и как бы более крупным планом. Первые же две части воспроизводят, как было сказано, общие контуры драматургических соотношений, типичных для Шостаковича, в смягченном аспекте, что также можно трактовать как «выпрямление» былой линии контрастов, острых волновых контуров.

Внутренний смысл всех перечисленных факторов — воплотить новое, найденное в последние месяцы жизни великого композитора видение мира. Все, что тревожило ум, сердце, совесть Шостаковича, нашего современника, нашего властителя дум, все, что вставало перед ним в своем грозном величии, в нагромождении острейших конфликтов, с достигнутых им духовных высот представало в облике укрощаемой стихии, подвластной мужественной, все преодолевающей воле, героизму мысли и духа. В этом и заключается эстетическое и этическое значение Сонаты для альта и фортепиано Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М., 1963.
2. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Ценность музыки: сб. статей. — Пг., 1923.
3. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. — Избр. статьи. Л., 1973.
4. Кнайфель А. «И правда, как звезда в ночи, открылась»: Субъективные заметки. — Сов. музыка, 1975, № 11.
5. Левая Т. Контрасты вокального жанра. — Сов. музыка, 1975, № 11.
6. Мазель Л. О типах творческого замысла. — Сов. музыка, 1976, № 5.
7. Овчинников Н. Принципы сохранения. — М., 1966.
8. Тищенко Б. Об альтовой сонате. — Сов. музыка, 1975, № 11.
9. Философская энциклопедия. — М., 1967, т. 4.

О взаимодействии слова и музыки
в советской вокальной симфонии
60—70-х годов

(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Д. ШОСТАКОВИЧА,
М. ВАЙНБЕРГА, А. ЛОКШИНА). ЧАСТЬ 1-я

Вопросы, связанные с синтезом жанров, в последние годы широко ставятся и разрешаются как в творческой композиторской практике, так и в музыковедческих работах. Проблема жанра вокальной симфонии многогранна и имеет разные аспекты. Обусловленная двойственной природой жанра, она включает в себя вопросы соотношения музыки и слова, вокального и инструментального начал, композиции и драматургии симфонического цикла, взаимодействия форм, идущих от песенно-вокальных и собственно симфонического жанров, так как введение в симфонию вокального начала, как правило, вызывает существенную модификацию инструментально-симфонических форм, возникновение смешанных форм, сочетающих принципы формообразования, свойственные вокальной и инструментальной музыке (см. об этом: 3; 14, 4; 1; 12; 15; 8; 2).

Предметом данного исследования будут преимущественно те аспекты центральной проблемы взаимодействия слова и музыки в жанре вокальной симфонии, которые не получили пока более или менее систематического освещения. При этом автор не ставит своей задачей дать целостный анализ отдельных симфоний, — работа посвящена общим проблемам жанра. Разумеется, эти обобщения носят частичный характер и ни в коей мере не исчерпывают всей глубины проблемы вокальной симфонии хотя бы потому, что объектом нашего анализа послужило главным образом творчество трех советских композиторов, имена которых указаны в заглавии работы. Взяв в качестве материала исследования вокальные симфонии Д. Шостаковича, М. Вайнберга и А. Локшина, мы исходили из того, что именно они в 60—70-е гг. неодно-

кратно и наиболее систематично обращались к жанру вокальной симфонии², в их творчестве мы находим самые высокие и, что немаловажно, разнообразные по своему художественному решению образцы этого жанра, позволяющие сделать принципиальные обобщения и выводы. Кроме того, сравнение их удобно и потому, что в разветвленном потоке советского симфонизма их сочинения лежат в едином русле и представляют направление, которое с известной долей условности можно назвать «лирико-монологическим». Более широкое рассмотрение интереснейшей темы — советская вокальная симфония 60—70-х гг., периода особенно интенсивных поисков в области синтеза жанров, — позволит углубить обобщения и полнее осветить проблемы данного жанра.

Что влечет композиторов к сложному синтетическому жанру вокальной симфонии, представляющему особую трудность именно вследствие своей синтетичности? Вспомним основные вехи в истории развития жанра.

Как известно, слово и музыка, неразрывно связанные в первоначальном синкретическом единстве, лишь в эпоху Барокко обособляются³, порождая самостоятельные концертные (или по современной классификации «преподносимые») жанры чисто инструментальной музыки⁴. Интенсивнейшее развитие европейского инструментализма на протяжении полтораста лет привело к рождению симфонии — высшего жанра инструментальной музыки. С расцветом ее в творчестве венских классиков европейский инструментализм достиг невиданной высоты, овладев возможностью глубоких идейно-концепционных обобщений, впервые встав в ряд в этом отношении с другими видами искусств. Именно симфония в творчестве Бетховена стала жанром, воплотившим наиболее передовые идеи своего времени. И тут же — в кульминационном пункте своего расцвета — жанр симфонии снова соединяется со словом! Столь велика была потребность словесно-понятийной конкретизации идейно-образного содержания, что именно здесь, на вершине развития симфонии, возникает новая ее ветвь — симфония с хором, вокальная симфония.

Отсюда прямые пути ведут к романтическому симфонизму —

² Д. Шостакович, как известно, вводил хор эпизодически еще во Второй и Третьей симфониях, но к жанру собственно вокальной симфонии относятся созданные уже в позднейшие годы Тринадцатая и Четырнадцатая. М. Вайнбергом написано 5 симфоний с участием хора и солистов — Шестая, Восьмая, Девятая, Одиннадцатая (симфония-оратория), сравнительно недавно (в 1978 г.) закончена Пятнадцатая на стихи М. Дудина. Наиболее последователен в своей привязанности к данному жанру А. Локшин: из 11-ти его симфоний 10 — вокальные. Творчество этого талантливого композитора дает очень богатый материал для наблюдения и обобщений, касающихся жанра вокальной симфонии.

³ Исключение — танцевальная сюита, существующая вне связи со словом, но зато теснейшим образом связанная с движением.

⁴ Показательно, что в то же время рождается новый жанр — европейская опера, где слово, музыка и театральное действие вступают в новый вид синтетического единства.

¹ И. В. Лаврентьева (1931—1981) — известный советский музыковед, автор большого количества работ, посвященных творчеству Бетховена, Шуберта, советских композиторов и творчески развивающих метод анализа музыкального произведения (в частности, важную проблему взаимоотношения музыки и слова в вокально-инструментальных жанрах). Настоящая публикация — первая часть последнего исследования безвременно скончавшегося автора. Окончание последует в очередном выпуске сборника.

симфонии «Фауст» Листа, «Ромео и Юлия» Берлиоза (известно, как близка была романтикам идея синтеза искусств), произведений Г. Малера. Вместе с тем творчество последнего, особенно Восьмая симфония и «Песня о земле», представляет собой существенно новый этап в развитии жанра вокальной симфонии — новый с точки зрения как ее генетических истоков, так и художественных результатов.

Бетховен, вводя хоровую песнь в финал Девятой, симфонизирует и возвышает тем самым демократический жанр «компанейских песен» и вносит в симфонию ораториальные черты (прототипом, хотя и достаточно отдаленным, могли здесь служить финальные хоры ораторий Генделя с их демократическим народно-массовым характером, с одной стороны, развитой полифонией — с другой). Берлиоз в гораздо большей степени отталкивается от театрально-демократических закономерностей и создает «гибрид», занимающий промежуточное положение между симфонией и музыкально-сценическим жанром с его последовательно-сюжетным развитием. Малер же, стоящий в своих симфониях в смысле обобщенного выражения идей в целом значительно ближе к Бетховену, чем к Берлиозу, в своей Восьмой симфонии впервые создает произведение, представляющее собой полный синтез вокального и симфонического жанра, где слово вводится не в отдельных, преимущественно итоговых частях, как это было раньше, в том числе и у самого Малера во Второй, Третьей, Четвертой симфониях, а составляет важнейший неотъемлемый компонент всего сочинения. С точки зрения жанрового генезиса она объединяет в себе черты симфонии и оратории, и в этом смысле является дальнейшим развитием идеи финала Девятой симфонии Бетховена. Что же касается «Песни о земле», то здесь композитор, много и плодотворно работавший в жанре романтической *Lied*, создает, в сущности, новую разновидность, которую он сам назвал «симфонией в песнях» (5, с. 432). Жанровые истоки ее двойственны — сочинение это возникло на скрещении двух историко-стилистических тенденций, особенно ярко проявившихся именно в творчестве Малера: симфонизации песенного вокального цикла (см. 7) и вокализации симфонии. Об этом свидетельствуют воспоминания современников Малера: известно, что композитор начал работу над поэтическими текстами, имея в виду песенный цикл, но в процессе работы убедился, что сочинение разрастается в симфонию, родившуюся таким образом из вокального цикла. По воспоминаниям Альмы Малер, мысль об окончательном определении жанра сочинения как симфонии стимулировала творческий процесс композитора и способствовала быстрому завершению работы (см. 3, с. 299 и след.). (Встречающееся сейчас в некоторых источниках двойное название «Песни о земле» как «симфонии-кантаты» не отражает генетической связи, важнейшей для понимания самых существенных особенностей жанра произведения.)

Теснейшая генетическая связь с камерным вокальным циклом определила и ограничение вокальных партий только солистами без

участия хора, и самое отношение к поэтическому слову, и приемы взаимодействия вокального и инструментального пластов. (Другим источником, который мог хотя бы косвенно повлиять на Малера в смысле соотношения вокального и симфонического начал, была, по нашему мнению, музыкальная драма Вагнера, с ее предельной симфонизацией музыкальной ткани.)

Если в XIX в. симфонии с участием вокального начала были все же единичным явлением, то XX в. с его усиленными поисками в области синтеза жанров принес с собой подлинный расцвет вокальной симфонии. И бетховенская, и малеровская его ветви оказали, в частности, плодотворное воздействие на советский симфонизм.

Опосредствованные связи с бетховенской, условно говоря, ораториальной линией чувствуются во многих симфониях с хорами: и во Второй, и в Третьей симфониях Шостаковича, и в творчестве основоположника советского симфонизма Н. Мясковского, включившего хор в финал Шестой симфонии, и в симфонии «Ленин» Шебалина.

Линия, идущая от «Песни о земле», больше проявляется в сочинениях 60—70-х гг.: в поздних симфониях Шостаковича, особенно Четырнадцатой, в творчестве Вайнберга, Локшина.

В 30-е гг. в советском симфонизме развивается особая ветвь, которую можно было бы назвать собственно «песенной симфонией» в тесном значении этого слова: симфония, в которую «инкрустирован» жанр массовой песни; песня может стать при этом ключевым музыкальным лейтмотивом. Ярким примером такого жанра является Четвертая симфония Книппера⁵.

В русском советском симфонизме, особенно на ранних этапах его становления, связь с вокальными жанрами была проявлением народно-эпического, массового начала, глубоко коренящегося в русском симфонизме; это было подхвачено и усилено искусством революции.

Яркая вспышка интереса к вокальной симфонии в 60—70-е гг. и повышение в ней значимости собственно вокального начала обусловлены, с одной стороны, общим для всего музыкального искусства этого времени стремлением к обновлению и синтезу жан-

⁵ Кстати, это единственный случай, когда нам представляется уместным определение «песенная симфония». Довольно обычное употребление этого термина как более широкого жанрового определения, применяемого и по отношению к симфониям Малера, и к Тринадцатой и Четырнадцатой симфониям Шостаковича, и к Девятой симфонии Вайнберга (см., например, 3, с. 301), кажется неоправданным и неверным по существу. Ведь даже немецкое *Lied*, в сущности, очень широкое понятие; в творчестве поздних романтиков и самого Малера это уже не песня в тесном смысле слова (как, например, в «Прекрасной мельничихе» Шуберта), а жанр, далеко ушедший от первичного демократического прообраза, более опозтированный и утонченный, которому в русском языке, в сущности, нет соответствующего эквивалента. Поэтому по отношению к жанру в целом мы предпочитаем более общее и нейтральное определение «вокальная симфония».

ров, поисками новых путей. Характерно, что в отношении тематики и проблематики здесь наблюдаются тенденции, общие для разных видов советского искусства этих десятилетий: наряду с гражданскими темами большого общественного звучания, обличающими социальное зло и несправедливость и придающими симфонии публицистический оттенок (Тринадцатая симфония Шостаковича, Шестая и Восьмая симфонии Вайнберга, Девятая симфония Локшина на стихи Л. Мартынова, Четвертая симфония Б. Арапова), что, в общем, всегда было свойственно советскому искусству, наблюдается усиление интереса к широким «вечным темам» искусства: теме жизни и смерти, любви, красоты и ценности человеческой жизни, взятой во всей глубине ее конфликтов и противоречий (этим темам, разумеется, тоже может быть свойствен социальный оттенок). Таковы Четырнадцатая симфония Шостаковича, Девятая Вайнберга, большинство симфоний Локшина, вокально-симфоническая диалогия Н. Сидельникова на стихи М. Лермонтова, включающая симфонию «Мятежный мир поэта» и ораторию-реквием «Смерть поэта», и другие сочинения. Некоторые из них решаются в драматическом или лирико-драматическом ключе (Четырнадцатая Шостаковича, Вторая, Третья, Шестая, Десятая и Одиннадцатая симфонии Локшина, Девятая симфония Вайнберга «Уцелевшие строки», Вторая симфония Б. Тищенко на стихи М. Цветаевой, симфония А. Балтина на стихи Маяковского «Про это»), в других преобладает собственно лирическое начало (камерные симфонии Локшина — Пятая, Седьмая).

Симфониям как той, так и другой группы присущи высокий гуманизм, сочувствие человеческой боли, страданиям и горячий протест против них, высота нравственной этической позиции художника.

Героико- и лирико-эпическая линия вокальной симфонии также находит продолжение в эти годы — в Одиннадцатой «Торжественной симфонии» Вайнберга на стихи русских революционных поэтов (посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина), которую сам композитор называет симфонией-ораторией, подчеркивая двойственную природу жанра, отчасти в его же лирико-эпической Пятнадцатой симфонии «Я верю в эту землю» на тексты М. Дудина, в Третьей симфонии А. Холминова на тексты из «Слова о полку Игореве» и «Задонщины», отчасти — в Шестой симфонии С. Насидзе «Пассионы» и других сочинениях.

Параллельно вокализации симфонии шел глубокий и мощный «встречный» процесс — симфонизации вокально-инструментальных жанров и форм, властно захвативший к концу XIX и тем более XX в. и оперу, и кантатно-ораториальные жанры, и, как уже говорилось, даже камерный вокальный цикл. Результатом и здесь оказываются смешанные синтетические жанры, которым композиторы дают разные наименования. Таковы симфонизированные кантаты Рахманинова «Весна» и «Колокола» (последнюю композитор называет «поэмой для симфонического оркестра, хора и солистов», подчеркивая значимость симфонического начала), симфония-кан-

тата Ю. Шапорина — «На поле Куликовом», вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» Шостаковича и многое другое. В сущности, сюда же надо отнести и Одиннадцатую симфонию-ораторию Вайнберга. Грань между ними и вокальной симфонией довольно подвижна и подчас условна. Общее, что роднит их, — раскрытие основной идеи сочинения посредством музыкально-поэтических образов, более или менее постоянное присутствие вокального начала. Критериями отличия могут служить сравнительное соотношение вокально-хорового и оркестрового пластов, удельный вес и значимость собственно оркестрового тематизма, глубина и интенсивность симфонического развития, степень обобщенности или сюжетной конкретности (последнее скорее довод против симфонии), широта и многосторонность отражения мира, обязательная для симфонии и не обязательная для «симфонической поэмы» (отсюда тяготение первой к цикличности, второй — к одночастности). Идея сочинения раскрывается в симфонии преимущественно средствами оркестрово-симфонического развития.

В данной работе мы ограничиваем предмет исследования только теми сочинениями, которые сами композиторы называют симфониями.

Делая попытку систематизировать многообразные виды современной вокальной симфонии, мы прежде всего будем опираться на ее жанровые истоки и близость с теми или иными смежными жанрами (т. е. внутреннее «жанровое наклонение» вокальной симфонии). Такой принцип классификации позволяет выделить следующие подгруппы:

1) крупные симфонии с хором и большим симфоническим оркестром, по своей монументальности и исполнительским средствам соприкасающиеся с кантатно-ораториальными жанрами и (таковы Восьмая симфония Малера, «Симфония псалмов» Стравинского, в советской музыке — симфония «Ленин» Шебалина, Тринадцатая симфония Шостаковича на стихи Е. Евтушенко, четыре вокальные симфонии Вайнберга, начиная с Восьмой, Четвертая симфония Б. Арапова, Третья симфония Холминова, Симфония Ю. Силантьева на стихи М. Геттуева, из симфоний Локшина — Первая «Реквием», Вторая «Греческие эпиграммы», Третья на стихи Киплинга, Шестая на стихи А. Блока);

2) более камерные по средствам симфонии, генезис которых лежит в вокальном цикле романсов или сольной камерной кантате (Четырнадцатая симфония Шостаковича, все камерные симфонии Локшина — Пятая «Сонеты Шекспира», Седьмая на стихи японских поэтов, Восьмая на «Песни западных славян» А. Пушкина, Девятая на стихи Л. Мартынова, Десятая на стихи Н. Заболоцкого, Первая симфония Г. Уствольской на стихотворения Дж. Родари, симфония А. Балтина на стихи В. Маяковского и Ю. Левитина на стихи Е. Винокурова, отчасти симфония Н. Сидельникова «Мятежный мир поэта»);

3) симфонии, где первичным остается собственно симфонический жанр и цикл, а вокальное начало вводится лишь

в одной из частей, чаще всего в финале, хотя может иметь важнейшее идейно-смысловое значение, выступая в роли конкретно-понятийного смыслового обобщения и выражения основной идеи сочинения. Это может быть хоровой финал цикла или заключительный раздел слитно-циклической одночастной формы с введением партии хора, как в Первой и Второй симфониях Шостаковича, или соло, как в Третьей симфонии Б. Клюзнера, где использовано стихотворение японского поэта Гоми Ясуеси, и Одиннадцатой симфонии Локшина, где в эпилоге вводится партия сопрано на стихи сонета Камюэнса. Заключительный раздел обычно задуман в этом случае как смысловой итог, к которому направлено все развитие (анalogии в западной музыке — Девятая симфония Бетховена, Вторая и Четвертая Малера; более внешним выглядит такой финал в «Фауст-симфонии» Листа и Первой симфонии Скрябина);

4) наконец, вокальная симфония, связанная с театральнo-драматическим жанром («Ромео и Юлия» Берлиоза). В советском симфонизме эта линия не получила развития. Принадлежность или близость к той или иной группе налагает отпечаток на отношение к слову, значение сольного и хорового начал, соотношение вокального и оркестрового пластов, приемы их взаимодействия и даже структуру циклов.

В принципе возможна и другая основа классификации — в зависимости от степени значимости вокального начала в симфонии (см. 15 и 8):

1) симфонии с эпизодическим участием хора или солистов лишь в одной из частей («симфония с участием вокала»);

2) симфонии, «в которых и вокальные, и оркестровые выразительные средства несут приблизительно равную драматургическую нагрузку и объединяются в качественно неповторимый сплав» (8, с. 7; собственно «вокальная симфония»).

Однако первая основа классификации кажется нам предпочтительнее, так как, поставив во главу угла генетические связи и жанровое наклонение симфонии, мы получаем возможность учесть и обнаружить более тонкие внутренние закономерности и отличия.

Поэтический текст как компонент новой художественной системы

Итак, в вокальной симфонии синтезируемые компоненты взаимно обогащают друг друга теми свойствами, которые наиболее ценны в каждом из них: симфоническая широта и глубина собственно музыкального обобщения и диалектического развития (свойства, наиболее точно охваченные асафьевским понятием «симфонизм») сочетаются с конкретно-смысловым содержанием слова (вспомним известное высказывание Малера: «Когда я задумываю большое музыкальное полотно, всегда наступает момент, когда я должен привлечь слово как носителя моей музыкальной идеи»).

При этом отличительными чертами вокальной симфонии остаются — и с помощью слова конкретизируются — «родовые» свойства жанра: концепционность, широта охвата действительности, постановка глубоких волнующих человека проблем. Одних только этих качеств достаточно, чтобы побуждать композиторов к новым и новым опытам в области данного синтетического жанра.

Но он имеет и другие привлекательные стороны. Если исходить из поэтического первоисточника, то встающая перед композитором задача — раскрыть общую идею и красоту воплощенного в слове поэтического образа средствами наиболее сложного и богатого по своим возможностям инструментального жанра, — при всех объективных трудностях, которые она ставит, может обладать огромной притягательной силой.

Особая сложность ее в том-то и заключается, что слово с его смысловой конкретностью включается в симфонию, из всех инструментальных жанров более всего тяготеющую к обобщенности и широте музыкального развития, т. е. в единой художественной системе вступают во взаимодействие компоненты, противоположные по своим свойствам⁶. Эта объективная трудность таит в себе в то же время возможность разнообразных художественных решений.

По сравнению с камерными вокальными жанрами в симфонии происходит своего рода обязательная «трансформация» жанра поэтического первоисточника — выход за пределы камерности, усиление идейно-смысловой весомости, значимости поэтического текста, который может быть поднят до глубокого философского обобщения средствами симфонической драматургии (не говоря уже об усилении его эмоциональной выразительности, способности выявлять скрытый эмоционально-психологический подтекст стихов, что свойственно любому вокальному жанру).

При этом первичной в симфонии всегда остается собственно музыкальная идея, раскрываемая средствами симфонической драматургии.

Стихотворения, избранные композитором, включаясь в вокальную симфонию в качестве ее поэтической основы, становятся одним из компонентов новой сложной художественной системы. Чем же отличается характер поэтического текста вокальной симфонии от текста других синтетических вокально-оркестровых жанров — оратории, кантаты?

Верные общие наблюдения по этому поводу высказаны Н. Симаковой. «В том случае, — пишет она, — когда с помощью вокального начала детально фиксируется весь путь постепенного развертывания сюжета, — в композиции произведения возникает много

⁶ Задача вряд ли упрощается, если «посредником» между ними выступает другой «первичный» музыкальный жанр — песня: тут возникает особая сложность — добиться органического синтеза столь различных по своей природе музыкальных жанров. Известно, что на этом пути потерпели неудачу некоторые из советских «песенных симфоний» 30-х гг., где песня искусственно вставлялась в стилистически чуждую ей ткань.

общего с ораторией... В существующих вокальных симфониях... литературная канва получает иное оформление. Цикл чаще всего состоит из сюжетно не связанных между собой частей, посвященных описанию, казалось бы, далеких друг другу явлений. Между тем за всем этим скрывается одна значительная и глубокая мысль. Она пронизывает и прочно скрепляет все без исключения части цикла» (15, с. 266).

Части симфонии (и в этом ее связь с обычным инструментальным сонатно-симфоническим циклом) как бы с разных сторон осещают одну идею или являются последовательными этапами ее раскрытия, создающими в совокупности целостную и широкоохватную симфоническую концепцию — картину мира.

В отборе поэтических текстов композиторы идут разными путями: в одном случае основой симфонии становятся стихотворения разных поэтов, связанные общей идейно-образной проблематикой (Четырнадцатая симфония Шостаковича, Шестая симфония Вайнберга на стихи Л. Квитко, С. Галкина и М. Луконина, его же Одиннадцатая симфония-оратория, где использованы стихотворения революционных поэтов Д. Бедного, П. Эдиета, А. Богданова и М. Горького). В другом — стихи нескольких родственных поэтов, принадлежащих к одному стилевому направлению (Вторая симфония Локшина «Греческие эпиграммы» на стихи Леонида, Асклепиада, Феогнида, Платона или его же Седьмая симфония на стихи японских поэтов VII—XIII вв.), или, наконец, — и пожалуй, чаще всего — творчество одного поэта (Восьмая и Девятая симфонии Вайнберга на стихи Ю. Тувима, Пятнадцатая на стихи М. Дудина, большинство симфоний Локшина — Третья, Пятая, Шестая, Восьмая, Девятая, Десятая; Первая симфония Г. Уствольской, в которой использовано 8 стихотворений Дж. Родари, Вторая симфония Б. Тищенко на цикл М. Цветаевой «Марина», Четвертая симфония Н. Сидельникова на стихи М. Лермонтова, Симфония Е. Станковича на слова П. Тычины и т. д.). В этом последнем случае одной из художественных задач, стоящих перед композитором, будет проникновение в характер стиля поэтического первоисточника и отражение его в музыке. Великолепные примеры тому мы находим в каждом из названных сочинений Вайнберга и Локшина. Шостакович в Четырнадцатой симфонии, объединяя тексты столь разных поэтов, как Гарсиа Лорка, Г. Аполлинер, В. Кюхельбекер и Р. М. Рильке, а М. Вайнберг в Одиннадцатой или Б. Арапов в Четвертой симфонии, где гибко смонтированы стихи М. Волошина, В. Брюсова, Цао Чжи, В. Маяковского, С. Орлова и С. Щипачева, естественно, не ставили перед собой таких задач.

В симфониях Вайнберга и Локшина именно этим тонким проникновением в атмосферу поэтического первоисточника, обуславливающим выбор выразительных средств, определяется — при всем единстве стиля композитора — неповторимое своеобразие каждого сочинения: любая симфония представляет свой глубоко индивидуальный музыкально-поэтический мир, не похожий на другой. Слушая сочинения Локшина, например, всегда узнаешь в

них индивидуальный образный строй, интонацию таких не похожих друг на друга поэтов, как А. Блок, Л. Мартынов или Н. Заболоцкий, У. Шекспир или поэты Греции, авторы средневековой японской поэтической миниатюры и т. п.

Начальный этап работы, отбор текстов и организация их в цикле — обычно сразу же подчиняются определенной музыкально-драматургической концепции. Произведение мыслится как целостная музыкально-логическая система, каждое последующее звено которой вытекает из предыдущего. Конечно, этим свойством в той или иной мере обладает всякая циклическая композиция, но думается, что в вокальной симфонии по сравнению с другими вокальными циклами (кантатой, ораторией, циклом романсов) такая внутренняя связь особенно прочна⁷.

Таким образом, стихотворения, взятые подчас из разных сборников одного автора, а иногда и разных поэтов, приобретают в этой системе определенную драматургическую и композиционную функцию: введения или интродукции, экспозиции (особенно велики экспозиционные разделы лирико-повествовательного склада в Восьмой и Девятой симфониях Вайнберга), кульминации, послекульминационной зоны, эпилога.

Отдельные стихотворения, становясь звеньями одной цепи, теснейшим образом спаянными единством музыкально-драматургического замысла, вступают между собой в новые логически-смысловые связи, раскрывающиеся в процессе развертывания целого, т. е. приобретают новые оттенки смысла.

Можно выделить два вида таких связей: в одном случае последовательность стихотворений образует как бы ряд картин, в совокупности раскрывающих единую идею, но не имеющих между собой непосредственной временной или причинно-следственной связи (так построены Девятая и Пятнадцатая симфонии Вайнберга, Вторая, Третья, Восьмая, Десятая симфонии Локшина, Тринадцатая и Четырнадцатая Шостаковича). В этих случаях композиторы нередко вводят дополнительное средство объединения в виде повторения одной из частей, прославившей все сочинение — подобие рефрена; обычно текст ее содержит «ключевую» объединяющую мысль всего сочинения.

В третьей симфонии Локшина на стихи Киплинга такова смысловая «заставка», повторяемая перед каждой частью: «Слушай, поют мертвецы...» В его же Десятой симфонии на стихи Н. Заболоцкого смысловым рефреном становится первая строфа стихот-

⁷ Внешним проявлением спаянности частей вокально-симфонического цикла являются переходы — аттасса между частями (Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии Шостаковича, Шестая, Восьмая, Девятая и Пятнадцатая симфонии Вайнберга), интонационно-тематическая подготовка в конце предыдущей части начала последующей (Девятая и Пятнадцатая симфонии Вайнберга); в симфониях Локшина слияние частей настолько органично и прочно, что по существу на бывшей циклической основе уже возникает одночастная свободно-вариационная композиция. О строении цикла в вокальной симфонии речь еще пойдет ниже.

ворения «В этой роще березовой» с ее заключительным обращением: «Спой мне, иволга, песню пустынную, песню жизни моей...», чередующаяся с эпизодами — страницами жизни или лирического дневника автора.

Рассмотрим несколько подробней строение цикла в Девятой симфонии Вайнберга. Основу цикла образуют стихотворения Ю. Тувима, но, кроме них, композитор вводит особые части: «Прелюдию», «Интерлюдию» и «Постлюдию» на стихи В. Броневского, скрепляющие цикл подобно рефрену рондообразной композиции, построенные на едином тематическом материале и исполнительском приеме (чтение текста на фоне скупых лейтакордов оркестра).

Стихи Броневского образуют особый план композиции, именно в них идет речь об уцелевших строках стихотворений Тувима — уцелевших благодаря освобождению Польши Советской Армией...

«Удивительный день! Польша, Россия!.. Не будь его — они бы не уцелели, эти строки...»

Основные части цикла — это как бы ряд кратких зарисовок — картин человеческой жизни, раскрывающейся во всех ее противоречиях, поворачивающейся разными гранями (в самой основе такого замысла заложена известная сюитность). В отборе и последовании стихотворений есть строгая внутренняя логика, опирающаяся, однако, не на последовательно-временную «хронологию» человеческой жизни. Напротив, временные планы смещены, нарочито идиллическая картина старости и юность с ее любовью идут как будто в обратном порядке (части II и III), тема старости возвращается затем в V части, оборачиваясь глубоко трагической стороной.

Логика последования частей диктуется прежде всего именно задачами музыкальной драматургии. В I части («Бессмертие»), основная попевка которой становится лейттемой симфонии, сливаются конечная и начальная точки жизни (смерть как возвращение к природе — первоисточнику жизни)⁸. Далее следует ряд картин, поначалу выдержанных в идиллически-повествовательном тоне (части II — «Старость» и III — «Любовь»; во II части эта идиллия имеет несколько иронический подтекст, точно переданный композитором). В IV и V частях («Молитва» и «Надежда») постепенно нарастает внутреннее психологическое напряжение, все сильнее звучит скорбно-трагическая нота. Кульминацией отчаяния, человеческой боли, гневного протеста против нее являются VI, VII части («Гнев» и «Страсть»). Часть VIII — это «тихая» кульминация, оцепенение всех чувств, реакция на предыдущее (она раскрыта, как это часто бывает у Шостаковича, через жанр скорбной пасакальи). IX часть — призрачный вальс, светлое воспоминание — дает постепенное «потепление» эмоциональной атмосферы. И, на-

⁸ То, чем вокальный цикл Шостаковича на стихи Микеланджело завершался, здесь открывает цикл.

конец, X, «Мечта», с ее темой созидательного труда во имя человека, восстанавливает активные образы, перекликающиеся с I частью.

Таким образом, расположение стихов подчиняется музыкально-драматургическим задачам: а) укрупнения контрастов (в ряде случаев соседствуют два сходных в эмоциональном отношении стихотворения); б) принципу единой волны нарастания и спада драматического напряжения.

В других случаях стихотворения оказываются еще более тесно связанными между собой в смысловом отношении — как отдельные звенья или этапы развертывающегося во времени процесса. Особенно ясны такие связи в симфониях Локшина, где очень велика роль процессуальности и степень внутреннего композиционно-драматургического единства, приводящая композитора к отказу от циклической формы и построению произведения на слитно-вариационной основе. Произведение мыслится как единый процесс развертывания — громадная волна, проходящая через стадии зарождения, роста к кульминации и далее угасанию и полному исчерпыванию развития⁹. Поставленные в такую взаимосвязь и зависимость тексты получают дополнительную смысловую нагрузку. Так, например, в двухчастном слитном цикле Пятой симфонии Локшина оказались взаимосвязанными два шекспировских сонета — 66-й и 73-й: второй из них приобрел смысл лирического эпиграфа, разрешающего открыто-драматическое напряжение первого.

Как пример более сложной процессуальной драматургии приведем Шестую симфонию на стихи А. Блока. Композитор объединяет здесь 6 стихотворений, образующих последовательные этапы музыкально-поэтической концепции. Тему ее можно было бы определить как «художник и мир», насыщенный контрастами, представляющими в то же время, по словам Блока, «нерасторжимое и неслиянное единство». Тонкая одухотворенность и высокий эмоциональный накал блоковской лирики, «предгрозовая» атмосфера его стихов, наполненных предчувствием мировых бурь и тревог, — все это выражено в музыке с большой глубиной и силой.

I часть — «приближается звук. И покорна щемящему звуку, молодеет душа...» — является своеобразной интродукцией — «лирическим посвящением», открывающим симфонию.

Дальнейшие этапы развития постепенно раздвигают границы лирической темы, включая в поле зрения художника все более широкий круг жизненных явлений. II часть — «К музе» — вводит в симфонию важнейшую тему художественного творчества со всеми его мучительными противоречиями, раскрываемую в лирико-философском аспекте. Вместе с тем, текст стихотворения (им начинается у Блока цикл «Страшный мир») в первых же строках концентрирует основной тезис, развиваемый в дальнейших разделах сим-

⁹ О принципе волновой драматургии в симфониях Локшина см. 16. В анализах его симфоний я частично опираюсь на материал своей статьи (см. 9).

фонии: «Есть в напевах твоих сокровенных роковая о гибели весть...»

В трех последующих частях — «Сквозь серый дым от краю и до краю...», «Старинные розы несущие, одиноки» и «Голос из хора» — со все большим драматическим накалом звучит голос поэта, раскрывая его неразрывную связь с миром, его раздумья о жизни и смерти, о судьбах человечества. Часть «Старинные розы...» наполнена ощущением все нарастающей тревоги и драматического напряжения; она подводит к центральной трагической кульминации — «Голосу из хора»; последняя часть («Похоронят, заруют глубоко...»), которая открывается звучанием женского хора, — возвышенно чистый и проникновенный лирический эпилог-«катарсис», предельно лаконичными средствами передающий в музыке тихий скорбный свет и горькую красоту прощанья. Здесь невольно вспоминаются слова Блока: «Все кончается, только музыка не умирает» — музыка, бывшая для поэта высшим олицетворением прекрасного, символом гармонии и целостности вселенной. Эпилог симфонии проникнут ощущением вечности жизни; последние такты возвращаются к начальному мотиву — тематическому первоистoku всей симфонии, вызывая в памяти блоковскую идею неразмыкаемого жизненного круга...

Как и в любом вокальном жанре, текст стихотворения, включаясь в новую художественную систему, по-своему осмысливается композитором, прочитывается им в определенном эмоциональном ключе. При этом единый музыкально-драматургический процесс может подчинить себе на определенных этапах развития характер прочтения того или иного стихотворения, его эмоциональное наклонение. Ведь в своей интерпретации стихотворения композитор может средствами музыкальной выразительности усилить тот или иной смысловой оттенок, заключенный в самом поэтическом тексте, или даже привнести новый оттенок смысла.

В соотношении стиха и музыки возникает подчас своеобразная «функциональная переменность»: если в целом все музыкально-выразительные средства в значительной степени обусловлены характером и содержанием поэтического первоисточника, то на отдельных участках развития конкретная образно-смысловая сторона стихотворения как бы временно подчиняется ведущим музыкально-драматургическим закономерностям.

Приведем пример из Седьмой симфонии Локшина на стихи японских поэтов. Форма ее в целом представляет собой своеобразный ряд свободных вариаций, последняя (6-я) из которых является кодой-заключением цикла. Лежащие в основе каждой из вариаций поэтические миниатюры-танки могут рассматриваться в широком смысле так же, как вариации на единую философско-поэтическую тему — столь характерную для японского искусства тему хрупкой недолговечной красоты, бренности всего прекрасного в человеческой жизни и ее самой...

Логика образно-драматургического развития ведет от чувства горестной разлуки с любимым человеком и печального одиночест-

ва, которому созвучен сумеречный осенний пейзаж, через драматическую вспышку отчаяния к тихому уходу-угасанию (6-я вариация):

Нет, то не снег, что по садам цветы роняют,
Когда от ветра в лепестках земля.
То седины! Не лепестки то опадают,
С земли уходят не цветы, а я...

Сопоставим между собой две из семи поэтических миниатюр, лежащие в основе 3-й и 5-й вариаций, взяв их вначале вне двойной контекстуальной связи — а) той, в которую они вступают, будучи поставлены в один ряд с другими стихотворениями, образующими в совокупности целостный поэтический текст симфонии, и б) имея в виду уже их значение как поэтического текста, т. е. одного из компонентов новой художественной системы, музыкально-поэтического целого, вне функции их в единой линии музыкально-драматургического развития.

Тоской объятый, он покинул ложе,
Оставил тотчас свой унылый дом,
Взглянул кругом. Везде одно и то же.
То сумерки осенние кругом...

И:

Хоть знаю, день придет, настанет снова ночь,
И снова тьма дневной заменит свет,
И буду вновь с тобой, — но чувств не превозмочь.
О ненавистный утренний рассвет!

Конечно, они различны: первая из них выдержана в едином настроении (тоска одиночества, которой соответствуют и внешние приметы — «унылый дом», «осенние сумерки»). Вторую отличает сравнительно большая эмоциональная напряженность, борьба чувств и рассудка, которая усилена смысловыми антитезисами (сталкиваются оппозиции «день — и ночь», «свет — тьма», слово «рассвет» получает эпитет, имеющий ярко негативную эмоциональную окраску, — «ненавистный»). Первой свойствен более сдержанный, «внутренний», второй — открыто экспрессивный характер эмоционального выражения.

Но насколько же усиливается и углубляется это различие в симфонии средствами музыкальной выразительности, в контексте музыкально-драматургического целого! 3-я вариация выполняет в симфонии общую драматургическую функцию лирического центра — краткой разрядки душевного напряжения перед сгущением его в 4-й, предкульминационной вариации. Именно поэтому лирика ее носит относительно более просветленный сосредоточенный характер, преобладает мажорный колорит. 5-я вариация — напряженно-экспрессивная драматическая кульминация всей симфонии — взрыв отчаяния и скорби, за которым следует тихая кода-прощанье.

Adagio, $\text{♩} = 56$

p То-ской обь-я-тий, он по-ки-нул

ло-же, о-ста-вил тот-час

свой у-ны-тый дом, жгтя-вуа кру-гом.

16

f *fff* *p* *fff* *p* *f* *p* *f* *fff* *p*

f

Хоть зна-ю: день при-дет, на-ста-нет сно-ва ночь,

и сно-ва тьма дн-ей-ной за-ме-нит свет

p

Отсюда же возникает подчас даже кажущаяся на первый взгляд трудно объяснимой парадоксальность художественного (музыкального) прочтения композитором того или иного стихотворения.

Так, в Третьей симфонии Локшина знаменитое киплингское стихотворение «Пыль» («День — ночь — день — ночь — мы идем по Африке»), самым ритмом своим имитирующее тяжелый усталый солдатский шаг, казалось бы, напрашивается на соответствующее музыкальное решение. Однако композитор пошел не столь прямолинейным путем. На эту часть приходится у него драматическая кульминация всей симфонии и переломный момент ее развития, после которого следует как реакция «катарсис» — скорбно-лирическая «Молитва», обращение к матери — самому святому и чистому; это чувство способно противостоять всей глубине человеческих страданий. Именно поэтому в музыке предыдущего Allegro vivace с его повышенным эмоциональным накалом с самого начала слышится биение лихорадочно-возбужденного, тревожно-учащенного пульса:

2 Allegro vivace $\text{♩} = 152$ Пыль

Хор *(pp)*

(мертвецы) Fag., Piano

V-le

V.c. C-b. *pp* V.c. C-b.

День-ночь-день-ночь мы идем по Африке

В самом стихотворении есть, разумеется, основания для такого решения: ощущение все усиливающегося непереносимого душевного напряжения («Бог мой, дай сил обезуметь не совсем...»), подчеркнутого настойчивым повторением отдельных слов («День —

ночь — день — ночь» и т. п.), и рефрена «пыль — пыль — пыль — пыль от шагающих сапог...»

В Шестой симфонии Локшина на стихи Блока встречаем аналогичное переосмысление стихотворения «Старинные розы». Прочтение этого стихотворения также подчинено его общей музыкально-драматургической функции — подготовке драматической кульминации, накоплению напряжения. С общим ощущением все нарастающей тревоги в первую очередь связан повышенный темп речи, яркий динамический накал.

Из всего сказанного вытекает вывод, что общая содержательная идейно-смысловая концепция симфонии никоим образом не идентична идейному содержанию ее поэтического текста — не более чем компоненту, изъятую из общей художественной системы, — т. е. стихи, прочитанные подряд, но рассматриваемые вне целого, — вне музыкальной драматургии, не могут определять собой полностью идейно-смысловое содержание, сочинения. Такой вывод кажется само собой разумеющимся, однако на практике о нем подчас склонны забывать.

Мы вплотную подошли здесь к общему вопросу о соотношении содержания вокального произведения с содержанием его поэтического текста. В работах Ю. Лотмана, Д. Лихачева и других литературоведов в последние годы неоднократно подчеркивалась мысль, что содержание произведения искусства — сложной художественной системы — не может быть сведено к содержанию какого-либо одного из ее элементов. По отношению к вокальной музыке эта мысль была конкретизирована, например, в работах Е. Ручьевской. Она пишет: «Обыденное представление, будто музыка углубляет текст, раскрывает его содержание, не отражает сущности этих взаимоотношений. В действительности музыка никогда не раскрывает то же самое содержание... Вариативность (музыкального. — И. Л.) тематизма, способность его к преобразованиям делают возможным адекватное тексту развитие, гибкое схождение и расхождение драматургических планов» (13, с. 117—118).

Предпосылкой этого глубоко верного тезиса может служить положение о многоплановости самого литературного текста, так сформулированное Ю. Лотманом: «...каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение... Автор как бы дает насладиться обилием смыслов и возможных истолкований текста... Все новые и новые коды читательских сознаний выявляют в тексте новые семантические пласты» (11, соотв. с. 87, 89, 90). Но ведь композитор всегда — интерпретатор, то есть и читатель, и истолкователь, и «декламатор» литературного текста.

По аналогии с термином Е. Ручьевской «встречный ритм» можно было бы сказать, что в вокальном произведении возникает, таким образом, своя «встречная драматургия» — свой план содержания, линия его развития, разумеется, пересекающаяся и взаимодействующая с текстом, но не сливающаяся с ним. И художест-

венная практика показывает, что между этими двумя драматургическими планами — словесным и музыкальным — бывают возможны довольно значительные расхождения. Эту мысль легко подтвердить, например, анализом нескольких романсов, написанных разными композиторами на один и тот же текст. Но если такое расхождение может возникать в камерной вокальной лирике, отличающейся в общем более пристальным и детальным вниманием к слову, — то тем более естественно оно в симфонии с ее стремлением к обобщенности.

Справедливо, однако, поставить вопрос: каковы же пределы допустимости этого расхождения? Ведь одним из важнейших эстетических критериев, определяющих достоинства любого вокального жанра, в том числе, конечно, и вокальной симфонии, является все же степень единства стиха и музыки, поэтического и музыкального образа. Показательно сравнить в этом плане Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии Шостаковича.

В Тринадцатой симфонии в качестве поэтической основы взяты стихи Евтушенко, не равные по своим художественным достоинствам. Композитора привлекла, очевидно, прежде всего их высокая гражданственность и нравственная основа, идейный пафос стихотворений. В результате в некоторых частях симфонии (особенно в III, «В магазине», отчасти IV, «Страхи») возникает парадоксальное художественное решение, когда стихотворный текст и музыка идут как бы двумя параллельными рядами, не сливаясь, а лишь соприкасаясь (или перекрещиваясь) и повествуя каждый о своем. Конечно, в этом есть определенный недостаток¹⁰. Однако сила и глубина художественной выразительности музыки сами по себе таковы, что слушатель прощает композитору это несоответствие.

Стихи служат в этом случае для композитора лишь отправной точкой, первоначальным для выражения идеи собственно музыкальными средствами. Отталкиваясь от общей идеи стихотворения (в стихотворении «В магазине» — это утверждение нравственной стойкости, чистоты и силы духа русской женщины), композитор не следует за поэтом в отражении конкретных образов текста, что в данном случае было бы обеднением, бытовым снижением темы. Напротив, музыка возвышает и углубляет ее, поднимая на иной, более высокий уровень художественного обобщения. Текст же стихотворения служит в этом случае не более чем общей ориентировочной вехой для слушателя. Слово как один из компонентов художественного целого несет здесь лишь частичную смысловую нагрузку. В результате общее впечатление от музыки «снимает» и перекрывает ощущение художественной неполноценности от несдвигающегося смысла словесно-понятийного и музыкального рядов.

¹⁰ Кстати, о нем писали многие музыковеды и критики — В. Бобровский, М. Сабинина, М. Арановский.

В данном случае такое решение надо признать вполне правомерным и тесно связанным с самой природой жанра симфонии, допускающей наиболее широкое музыкально-смысловое обобщение; пожалуй, ни в одном другом вокально-инструментальном жанре оно не было бы возможно.

Совершенно по-другому подходит Шостакович к слову в Четырнадцатой симфонии, достигая гораздо более тесного и органичного слияния стиха и музыки. Значимость поэтического слова здесь гораздо выше. (На это различие симфоний указывали М. Сабинина и М. Арановский). Столь же органичный синтез, чуткость к поэтическому слову, более свойственные собственно вокальным жанрам, отличают симфонии Локшина, Девятую симфонию Вайнберга, в которой исследователи справедливо отмечают большую камерность, лиризацию и «психологизацию» цикла, «связь с тематизмом и образным строем романсов» (8, с. 61, 63, 74, 77), хотя симфониям Вайнберга в целом свойствен более крупный штрих, менее детальное воплощение текста. Для композитора важнее его общее настроение, рождающее обобщенную музыкально-тематическую ячейку (интонационно-тематическое зерно), объединяющее вокальный и оркестровый тематизм. На развитии этого импульса в большинстве случаев строится вся часть. Строфическая структура текста часто сохраняется в музыке: строфы начинаются одинаково и далее развиваются путем вариантного «прорастания», как в песенных куплетно-вариантных формах. Основным музыкально-формобразующим принципом является, таким образом, принцип варьированной повторности, тогда как в симфониях Локшина или Четырнадцатой Шостаковича преобладает сквозное развитие или закономерности инструментальных форм.

Мы подошли, таким образом, к особому аспекту вопроса о соотношении содержания вокального произведения и его поэтического первоисточника: степени детальности в отражении содержания текста. Для жанра вокальной симфонии проблема соотношения детального и обобщенного особенно сложна в силу двойственной природы жанра.

В самом деле, программность, наличие словесного текста, все, что идет от вокального начала, может предрасполагать или даже потребовать детализации, но, с другой стороны, без высокой степени художественного обобщения симфония перестает быть симфонией. В умении найти должную меру в соотношении обобщенного и детального заключается один из краеугольных камней полноценного эстетического решения жанра. В симфониях Шостаковича, Вайнберга, Локшина эта мера соблюдена очень строго. В произведениях Локшина, Девятой симфонии Вайнберга, Четырнадцатой Шостаковича, пристальное внимание к слову, требующее сравнительно большей детализации, в принципе усиливает деструктивные тенденции и усложняет задачу симфонического обобщения, — тем не менее, все три композитора блестяще разрешают ее.

В симфониях Локшина внимание к отдельному слову (отдельным деталям текста) сочетается с глубоким мотивно-тематичес-

ким единством всей ткани, включая вокальную партию, и всего процесса развития. С самого начала работы над партитурой композитор находит характерное индивидуализированное тематическое зерно, на основе которого методом вариантно-продолжающего развития («прорастания») выстраивается все сочинение; «сквозной» лейтмотивной комплекс объединяет вокальную и оркестровую партии. Между голосом и оркестром постоянно возникают варианты, свободно-имитационные или гетерофонные соотношения, — единый тематизм, таким образом, охватывает как «горизонтальную», так и «вертикальную» стороны музыкальной ткани. Вокальная партия может отличаться лишь несколько более простым вариантом мелодического рисунка¹¹. Жанр симфонии в этом случае, сохраняя свои важнейшие «родовые» черты, обогащается вместе с тем свойствами камерной вокальной лирики. И в том, что все три композитора сумели достичь естественности и органичности этого сочетания, не жертвуя при этом ни точностью и тонкостью в отношении к поэтическому слову, ни глубиной и единством симфонического развития, заключается их большое достижение в развитии жанра советской вокальной симфонии.

В связи с проблемой соотношения обобщенного и детального встает вопрос и о степени пригодности стихотворения для включения его в иную художественную систему — вокальную симфонию. Естественно, что различные по жанру, содержанию и стилиевой манере стихотворения не в одинаковой мере могут оказаться подходящими для этой роли, и строгий авторский отбор текстов во многом способен предопределить меру «симфоничности» сочинения — или же его близости к одному из вокальных жанров.

М. Арановский справедливо пишет о том, что «слово не подчиняется законам симфонического развития, а последнее плохо координируется с дискретностью словесных значений. Если же при этом автор избирает в качестве текстовой основы своего произведения большой словесный массив, то соскальзывание на позиции ораториального или любого иного вокального жанра почти неизбежно» (1, с. 221). Безусловно, крупные масштабы поэтического текста, взятого в основу определенной части, независимо от его художественных достоинств, ставят перед композитором дополнительные трудности на пути создания подлинно симфонической формы и развития, преобладания инструментального начала или равновесия его с вокальным. Вокальная партия в этих случаях имеет тенденцию к речитативности, утрате мелодической широты и обобщенности и тематической значимости. Чувствуется, что с такими трудностями столкнулись и Шостакович в IV части Тринадцатой симфонии (на стихотворение Е. Евтушенко «Страхи») и VII части Четырнадцатой симфонии (Г. Аполлинер «В тюрьме Санте»), и Вайнберг в V и VI частях Пятнадцатой симфонии

¹¹ Истоки такого вариантно-полифонического взаимодействия голоса и оркестра могут восходить еще к вокально-симфоническим сочинениям И. С. Баха.

(М. Дудин «Перед памятником партизанки» и «Вдогонку уплывающей льдине»), и Локшин в 1-й и 2-й вариациях Десятой симфонии на сами по себе превосходные стихотворения Н. Заболоцкого «Это было давно» и «Слепой», — и думается, что трудности эти в некоторых случаях оказались не до конца преодолены. Они повлекли композиторов на путь сквозной формы, следующей за текстом, уменьшив вес симфонического обобщения.

Но дело, разумеется, не только в масштабах стихотворения: чрезвычайно важна при этом степень обобщенности в отношении «внутреннего времени» поэтического произведения, обуславливающая единство его эмоционального строя, а также эмоциональная насыщенность стиха. В этом отношении стихотворения Заболоцкого с их высоким внутренним эмоциональным накалом, не только глубокие по мысли, но и наполненные живым и трепетным человеческим чувством, обладают значительными преимуществами. Однако все же не случайно еще более высоких результатов, на наш взгляд, Локшин достигает при обращении к сонетам Шекспира, греческим эпиграммам или японской поэтической миниатюре с их максимальной образной емкостью при минимуме слов.

С другой стороны, объективно-повествовательный тон стихотворения и обилие описательных деталей делают его менее пригодным в качестве поэтического текста симфонии. Такого рода тексты встречаем в начальных частях Восьмой симфонии Вайнберга — «Дети окраины», «Перед старой хатой», «Был сад», — и музыка в этих случаях идет как бы «поверх» текста, пренебрегая деталями и создавая обобщенный образ (характерны варьированные куплетно-строфические формы). В Пятнадцатой симфонии Вайнберга VII часть «Вдогонку уплывающей льдине», которая должна была бы по логике развития цикла (и по аналогии с другими его вокально-симфоническими циклами) стать кульминацией драматического напряжения всей симфонии, не отвечает этой задаче. Повествование о трагическом событии, совершившемся в прошлом, перенасыщено, с одной стороны, описательными деталями, а с другой — обобщенно-символическими образами, за которыми утрачивается острота и напряженность непосредственного переживания. Частая смена образов и планов повествования приводит к известной рыхлости и дробности сквозной музыкальной формы, следующей за текстом, недостаточному уровню симфонического обобщения.

Гораздо больше, несмотря на картинно-описательный характер текста, удалась, на наш взгляд, в этой же симфонии II часть «В день свадьбы» благодаря тому, что сам конкретный образный строй стихотворения — жанровой зарисовки, не претендующий на особую глубину, подсказал композитору прием «обобщения через жанр».

Проблема взаимодействия поэтического слова и музыки в любом вокальном жанре — это едва ли не в первую очередь проблема несовпадения и взаимодействия времени поэтического и музыкального произведения — времени в разных его аспектах и проявлениях: различно реальное (феноменологическое)

время звучания «произносимого слова» и музыкального произведения (в том числе любого вокального произведения, использующего тот же словесный текст как элемент музыкально-поэтического целого), так как музыкальный образ требует более длительного развертывания во времени; различно и психологическое (перцептуальное) «время созерцания» (акта восприятия). Сошлемся на известную статью З. Лиссы, которая пишет о том, что «даже в простейших видах вокальной музыки, не говоря уже о более сложных «многослойных» синтетических жанрах... существует взаимодействие нескольких временных линий, различных как по материалу, так и по своему существу, хотя формирующихся по общим законам». И далее о взаимодействии музыки и поэтического текста: «В каждом из этих факторов имеется свой тип времени, отличающийся от остальных, а их взаимодействие в пределах одного субъективного времени, времени переживания данного произведения слушателем, составляет основу переживания синтетических произведений» (10, с. 333). «Интересно было бы... проследить, в какой степени двойственность времени выступает в вокально-симфонических не сценических произведениях — таких, как оратория, кантата или песня. В этих формах также объединены в единое целое музыка и словесно-семантическая сторона; каждая из них требует иного акта восприятия, иного принципа объединения, а в целом обе требуют сложных интеллектуальных операций, позволяющих установить их взаимодействие» (10, с. 349)¹². В симфонии, требующей крупного плана развития, это противоречие более остро, чем в жанрах камерной вокальной лирики. Можно было бы предположить, что жанр симфонии окажется более пригодным для музыкального воплощения крупных стихотворений повествовательного плана (типа баллады), — однако в действительности это не так. Тут вступают в силу законы, общие для разных вокальных форм. Довольно точно сформулированы они В. А. Васиной-Гроссман (см. 6), четко разграничивающей собственно лирический и повествовательный поэтические жанры с точки зрения «внутреннего времени» поэтического произведения третьего типа художественного времени: «Время протекания реальных событий, о которых идет речь, для лирических произведений не существенно, поскольку оно отражает состояние, а не действие... Обобщенный подход к течению событий, свойственный лирической поэзии, представляет наиболее широкие возможности для музыки и для гармонического выявления как ее архитектонической, так и процессуальной стороны» (6, с. 289—290). Жанры же повествовательного-поэтические, где есть временное развертывание, многочислен-

¹² Заметим, что в формулировках З. Лиссы есть, на наш взгляд, некоторая неточность: понятие «семантический» относится автором только к словесному тексту, который в этом отношении как бы противопоставляется музыке; нам представляется, что специфика вокальных жанров именно и заключается во взаимодействии двух семантических пластов (или рядов) — словесного и музыкального.

ность событий и образов, всегда создают известные трудности для их музыкального воплощения, требуя укрупнения и концентрации образов (Васина-Гроссман указывает на эти трудности по отношению к жанру баллады).

Думается, что в симфонии более, чем в других вокальных жанрах, поэтический текст подчинен законам музыкального времени: слушателю не кажется искусственной разбивка текста на словесно-смысловые единицы, в том числе иногда и очень небольшие (синтагмы), отделенные друг от друга довольно продолжительными чисто оркестровыми эпизодами, так как именно оркестровый пласт в первую очередь является носителем музыкально-драматургического развития. Другими словами, симфония дает больше возможностей для чисто музыкального обобщения, «укрупнения» поэтического времени, — но и в максимальной степени требует его. И сама музыкальная практика показывает, что наиболее высокие художественных результатов композиторы добивались на пути активного, а не пассивного отношения к стиху, подчиняя его задачам музыкальной драматургии и формы, идя по пути обобщения и концентрации образов поэтического текста и, если это нужно, используя лишь часть текста, допуская сокращение стихотворения и т. п. Именно по такому пути идет Шостакович в Четырнадцатой симфонии в музыкальном решении баллады «Лорелея»; такой подход к стиху очень характерен в целом и для творчества Локшина.

Проблема поэтического текста смыкается, таким образом, вплотную с проблемой музыкальной формы, которой будет посвящена специально одна из следующих глав.

Все вышесказанное говорит о том, насколько ответственным и не простым является для композитора начальный этап — выбор поэтического текста для будущей симфонии.

О взаимодействии вокального и инструментального начал

Рассмотрение поэтического текста как компонента новой художественной системы подвело нас вплотную к другому важнейшему вопросу, касающемуся жанра вокальной симфонии, — соотношению вокального и оркестрового начал, так как своеобразие жанра во многом определяется спецификой исполнительских средств. Конкретизируя эту проблему, выделим вопрос о соотношении и взаимодействии вокального и инструментального тематизма. Каковы в этом взаимодействии функции того и другого компонента? Кто из них — оркестр или же хор и солисты — является основным носителем тематически-характерного начала? Решение этого вопроса во многом определяет жанровое наклонение симфонии.

Говоря несколько упрощенно и схематизированно, здесь возникают три возможности:

1) в экспозиционных разделах изложение основного тематизма поручено хору или солисту; функция оркестрового пласта — разумеется, тоже очень весомая и значимая в создании художественного образа (иначе сочинение не имело бы права называться симфонией) — все же более фоновая и уступает вокальной партии в смысле тематической характерности. Такой «приоритет» вокального начала в экспонировании основного тематизма, безусловно, сближающий симфонию с кантатой, ораторией или вокальным циклом, более характерен для вокальных симфоний Вайнберга, хотя в его циклах в целом большую роль играют и инструментальные лейттемы, зарождающиеся в самостоятельных оркестровых эпизодах;

2) основной тематизм излагается в оркестровом пласте; вокальная партия декламационна и по тематической значимости уступает ему, хотя в хорошем сочинении она никогда не будет нейтральной по интонационной выразительности. Такое соотношение встречается, например, в ряде разделов Тринадцатой симфонии Шостаковича: в начале I части («Бабий яр»), IV части («Страхи»), в двух первых частях Четырнадцатой симфонии;

3) вокальный и оркестровый пласты с самого начала равно значительны и характерны; при этом они могут быть тематически дифференцированы (в каждом излагается свой тематизм, образуя контрапунктические сочетания) или же интонационно родственны друг другу. В качестве примера можно привести IV часть Восьмой симфонии Вайнберга («Был сад») или III часть его Девятой симфонии («Любовь»): музыкальный образ ее — хрупкий, глубокий и в то же время трепетно-нежный и чистый — полностью соответствует тонкой импрессионистической лирике стихотворения Тувима:

Запах акации сеет смятенье
В сумрак хрустально-синий,
Словно нигде иного цветенья
И не сыскать поныне.

Он рождается сплетением двух линий: гибкой, изысканной в ладовом отношении напевно-декламационной темы в партии женского хора (особенно тонкий колорит придает ей смена мажорной и минорной терции, IV повышенная и II пониженная ступени лада, ощущение неопределенности ладового устоя при опоре на тритон $f-h$) и цепочки остинатно повторяемых нисходящих аккордов на фоне глубокого баса — в оркестре.

Аналогичное соотношение характерно для симфоний Шостаковича (III часть Тринадцатой симфонии — «В магазине», большинство частей Четырнадцатой симфонии — достаточно вспомнить выразительнейший дуэт сопрано и солирующей виолончели в IV части — «Самоубийца»).

В симфониях Локшина в разветвленную полифоническую (полимелодическую) оркестровую ткань вокальная партия включается в качестве одного из голосов, тематически значительного и равноправного с остальными.

Надо заметить, что «поляризация» тематических функций и преобладание какого-либо одного из пластов в симфониях Шостаковича и Вайнберга обычно встречается лишь на отдельных участках развития. В процессе развития между ними наблюдается гибкое взаимодействие или своего рода «переменность тематических функций», когда на первый план выходит то один, то другой из них, или контрапунктическое сочетание равнозначных по своей образно-тематической характерности линий. Так, в Восьмой, Девятой, Пятнадцатой симфониях Вайнберга даже в тех случаях, когда основную тему излагает сперва хор, в оркестровой партии появляются характерные тематические контрапункты, а далее по ходу развития драматургическая нагрузка оркестрового пласта все более увеличивается: основная тема может переходить к оркестру, особенно в важнейших с драматургической точки зрения предкульминационных и кульминационных разделах, и развиваться чисто оркестровыми приемами и средствами. При этом типично постепенное разрастание масштабов и увеличение значения оркестровых эпизодов (об их функциях речь пойдет чуть ниже).

Встречаются и обратные случаи, когда лейттема, зародившись в оркестре, передается затем хору или солисту. Так развивается одна из важнейших и наиболее выразительных лирических тем Восьмой симфонии Вайнберга «Цветы Польши»; она появляется впервые в оркестровом «послесловии» I части (ц. 3). Скорбно-напряженная тема, звучащая у струнных, переходит затем в партию тенора соло (эпизод Adagio во II части) и хора (в V и X частях); благодаря своей смысловой обобщенности она легко соединяется каждый раз с иными словами, и это не вызывает ощущения художественного несоответствия.

Во всех случаях общей чертой, признаком жанра, дающим право композиторам называть свои сочинения «симфониями», является важнейшая роль симфонического развития (в асафьевском понимании этого слова), основным носителем которого — даже в первом случае, при относительном превалировании вокального начала как средства изложения основного музыкального тематизма — остается оркестровый пласт, функция которого в симфонии в целом, в отличие от кантаты, оратории, камерных вокальных жанров, принципиально не сводима к сопровождению¹³.

¹³ Наряду с большими составами часто используются и камерные — в симфониях 60—70-х гг. эта тенденция особенно заметна и находится в общем русле «камеризации» симфонии и поисков нетрадиционных оркестровых составов (Четырнадцатая Шостаковича, как определенная тенденция в творчестве Локшина, начиная с Пятой симфонии и включая Седьмую, Девятую, Десятую, Одиннадцатую). В симфониях Вайнберга — Восьмой, Девятой, Пятнадцатой используется большой оркестр, однако фактически композитор часто ограничивает его в каждой из частей тем или иным камерным составом соответственно музыкально-драматургическим задачам, очень экономно используя оркестровые краски, так что во многих частях преобладает прозрачное камерное звучание. Такая «нестабильность» оркестрового состава симфонии служит важным средством создания характерного образного строя части и контраста частей.

Если вновь обратиться с этой точки зрения к истории вокально-хоровой симфонии, то становится ясно, что в начале, когда хор был введен в симфонию как добавочное средство, в симфонии в целом сохранилось первичное значение оркестрового развития. Позже в творчестве Малера, в симфонии, выросшей из песни, огромная значимость оркестрового пласта явилась результатом разрастания функции оркестра в вокальном цикле и синтеза его с симфоническим началом. Это увеличение значимости оркестрового пласта по сравнению с сопровождением песни шло по двум линиям (их легко проследить, сравнив «Песню о земле» Малера с его же песенными циклами). В «Песне о земле» мы видим увеличение тематической насыщенности всей оркестровой ткани; разрастание масштабов, увеличение роли и качественное изменение функции бывших оркестровых интермедий (вступления, «ритурнелей» между строфами, заключения).

В вокальной симфонии роль оркестра как главного носителя сквозного тематического развития — и в одновременном звучании с вокальной партией, и в чисто инструментальных фрагментах — громадна.

Какова же роль собственно оркестровых эпизодов в жанре вокальной симфонии? Надо сказать, что их масштабы, функции и степень самостоятельности очень разнообразны. На одном полюсе тут стоят такие смешанные симфонические циклы, отдельные части которых целиком поручены оркестру без участия вокала (кроме Шестой симфонии Вайнберга, назовем, например, симфонию Н. Сидельникова «Мятежный мир поэта», Шестую С. Насидзе). На другом — такие, где оркестровые фрагменты — более краткие или более протяженные — «рассредоточены» и пронизывают собой все развитие. Есть и промежуточные случаи, когда крупные и сравнительно обособленные оркестровые эпизоды переходят в вокально-инструментальные по принципу частей слитно-циклической (или «контрастно-составной») формы: так строится I часть Одиннадцатой симфонии Вайнберга, где два крупных оркестровых эпизода обрамляют центральный хоровой раздел, аналогично построена Первая симфония Локшина (в обоих сочинениях очень сильно ораториальное начало).

Подчас при вокально-строфической основе композиции оркестровые эпизоды еще очень ясно сохраняют генетическую связь с интерлюдиями или оркестровыми ритурнелями между строфами, хотя смысловая их нагрузка может быть очень значительной («Юмор» из Тринадцатой симфонии Шостаковича, многие части симфоний Вайнберга).

В тех случаях, когда оркестровые эпизоды «рассредоточены» по всему произведению (части цикла), они выполняют обычно важнейшую функцию эмоционально-смыслового обобщения: не случайно на них, как правило, приходятся основные «драматургические узлы» сочинения — первоначальное становление и часто изложение темы, местные и центральные кульминации, эпилоги-заключения (последние в функции лирико-философского обобщения).

ния очень часты в симфониях Вайнберга, Локшина); т. е. «чистая» бестекстовая музыка выступает на первый план там, где «слово уже бессильно».

Особенно значительна роль разработочных эпизодов, в которых тематический материал развивается сонатно-симфоническими методами; часто они совпадают с кульминационными моментами развития в действенно-драматических центрах цикла. Таковы кульминационные эпизоды в I части Тринадцатой симфонии Шостаковича (ц. 20—21), в VI и VII частях обеих «польских» симфоний Вайнберга («Урок» и «Варшавские собаки» в Восьмой, «Гнев» и «Страсть» в Девятой симфонии).

Часто выполняют оркестровые разделы и переходно-связующую функцию между частями цикла (особенно в многочастных сочинениях), способствуя его спаянности. Таковы «интерлюдии» во Второй и Третьей симфониях Локшина (об их смысловой функции — речи «от автора» — мы скажем ниже), оркестровые «последствия» во многих частях симфоний Вайнберга, в которых нередко уже подготавливается тематизм последующей части.

Оркестровые эпизоды, отвечая на только что прозвучавшее слово, углубляют и заостряют его экспрессию, выводят на поверхность и делают явными тонкие скрытые эмоциональные оттенки слова. Принципиально новым завоеванием малеровской вокальной симфонии, вобравшей в себя достижения романтической Lied, с одной стороны, и вагнеровской симфонизированной музыкальной драмы — с другой, явилось это непрерывное гибкое и живое взаимодействие слова и оркестрового развития. В советской музыке эти традиции продолжены и развиты. Особенно выделяются в этом отношении обе симфонии Шостаковича, Восьмая, Девятая Вайнберга, симфоническое творчество Локшина, Вторая симфония Б. Тищенко на стихи М. Цветаевой. Оркестр как бы подхватывает и продолжает мысль, более полно раскрывает ее, доводит до кульминации.

Жанр вокальной симфонии с присущей ей обобщенностью (и в этом ее отличие от других вокально-инструментальных жанров) допускает прерывное («дискретное») произнесение текста, более далекий отход от нормы декламации, большую степень условности, которая не только не стесняет, а, напротив, углубляет эмоциональное восприятие текста. Он может расчленяться оркестровым развитием на отдельные большие или меньшие смысловые группы, вплоть до синтагмы; чисто оркестровое развитие, подхватывающее и продолжающее мысль-тему, дает время и возможность слушателю для эмоционального осмысления текста, «вслушивания» и «вчувствования» в него и само заключает в себе авторское осмысление, эмоциональную реакцию на слово.

В передаче мысли-темы от голоса к инструменту, ее «прорастании» в инструментальной ткани заключено важнейшее свойство симфонического развития, благодаря которому во много раз усиливается и углубляется эмоциональная весомость слова. В последующем оркестровом эпизоде открыто выявляется его эмо-

циональное наполнение; дальнейшее оркестровое развитие может вносить иной оттенок эмоции, усиливать психологическое напряжение, доводить его до кульминации. Слово, несущее определенную смысловую нагрузку, сливается таким образом со всей симфонической оркестровой тканью в органическое единство.

Такого рода взаимодействие вокального и оркестрового пластов, в общем, мало характерно для оперы (за исключением уже указанной драмы вагнеровского типа) или для романса, где текст звучит более непрерывно. В опере и оратории отдельные обычно более крупные оркестровые эпизоды сильнее обособлены, — здесь же они являются органической частью самого процесса непрерывного симфонического развертывания.

Мы говорили о «продолжении», «допевании» оркестром мысли, ранее изложенной в вокальной партии. Но не менее важен и другой прием: «предвещения», предвосхищения в оркестре того, что должно быть высказано. Еще до того, как мысль конкретизировалась в слове, эта конкретизация подготовлена собственно музыкально-образным развитием в предшествующем оркестровом эпизоде или реплике, вызывающих у слушателя соответствующую психологическую настройку. Примером такого рода смыслового предвосхищения может служить один из оркестровых фрагментов второй части Тринадцатой симфонии Шостаковича «Юмор»: соответственно противопоставлению, заключенному в тексте, он расчленяет пополам следующее четверостишие:

Всем видом покорность выказывал,
Готов к неземному житью,
Как вдруг из пальтишка выскальзывал,
Рукою махал и — тю-тю!

Этот внезапный «поворот событий» произошел уже, в сущности, в оркестровом эпизоде (ц. 58) еще до того, как были произнесены соответствующие слова...

Хочется привести иного рода пример из I части Третьей симфонии Локшина («Дэнни Дивер»). Самый большой в этой части чисто оркестровый эпизод, занимающий 25 тактов (ц. 24), — ее драматическая кульминация — появляется после вопроса солдата: «Что там на солнце так черно?» и по смыслу своему уже предвосхищает ответ капрала: «Отходит Дэннина душа», — «вывода на поверхность» скрытый эмоциональный подтекст скупых слов и передавая всю глубину трагического напряжения... Особенно тонки такие оркестровые «предвещения» в камерно-лирических симфониях Локшина; приведем один из них — заключительную фразу из «Сонетов Шекспира»: «Прощай, прощай и помни обо мне». Пропетая вначале квартетом солирующих альтов, тихо, но внутренне напряженно, в высоком регистре, а затем подхваченная солистом, она как бы внезапно «высветляется» и освещается чистым и мягким светом прощания:

3 *pp*

сви - да ньям, дни ко то рых со - че - ны. Про щай, про - щай, и по - мни о - бо мне.

pp *pp*

Agra V-c. soli

C-b. pizz.

Мелодическая фраза, прозвучавшая в одном из голосов — вокальном или инструментальном, может быть подхвачена сразу же или на расстоянии, как своего рода «эмоциональный резонанс» (термин В. А. Цуккермана). Такая техника дает возможность предельно гибкой реакции на слово, максимально тесного слияния его с музыкой — эта задача является первостепенной в Четырнадцатой симфонии Шостаковича, симфониях Локшина — композитора, очень чуткого к слову, умеющего тонким, точно найденным штрихом подчеркнуть его выразительный смысл.

Такой штрих, иногда возникая лишь едва уловимым намеком, простыми и экономными средствами, может вызвать очень емкие многозначные ассоциации, в которых изобразительный момент сливается с выразительным (они порой с трудом поддаются словесным характеристикам, огрубляющим и упрощающим их). Можно привести пример из коды Седьмой симфонии Локшина на стихи японских поэтов. Эмоциональное содержание уже цитированной миниатюры:

Нет, то не снег, что по садам цветы роняют,
 Когда от ветра в лепестках земля.
 То седина! Не лепестки то опадают,
 С земли уходят не цветы, а я...—

подчеркивается и углубляется характеристическим штрихом — остинатно повторяемым и постепенно затихающим звуком *e* необычной тембровой окраски — флажолета виолончелей в высоком регистре, вызывающим ассоциации то ли с однообразным падением осыпающихся лепестков, то ли с удаляющимися и затихающими вдали шагами...

4 *pp* *ppp* *ppp* *pp* *pp libero*

Нет, то не снег, что по садам цветы роняют, когда от ветра в лепестках земля, То седина! Не лепестки то опадают.

pp *ppp* *ppp* *pp* *pp libero*

ppp

Очень богаты такими находками партитуры «Сонетов Шекспира», Шестой и Десятой симфоний.

Характеристические штрихи есть и в партитурах обеих симфоний Шостаковича, особенно в Четырнадцатой. Иногда это цитаты или «автоцитаты» (например, в III части Тринадцатой симфонии «Юмор», в соответствующей ситуации возникает тема романса Шостаковича «Макферсон перед казнью», а после слов «Шагал он частушкой-простушкой с винтовкой на Зимний дворец» слышится намек на песню «Смело, товарищи, в ногу»). В Четырнадцатой симфонии такие приемы тоньше, менее плакатны: первые же такты симфонии вызывают опосредствованную ассоциацию с «Dies irae»; в «Лорелее» можно вспомнить весь заключительный эпизод, где скупые оркестровые штрихи (*pizzicato* струнных, звучание челесты, вибратона, колоколов) вызывают в воображении спокойную гладь Рейна и расходящиеся по воде круги...

Аналогичные приемы есть и в симфониях Вайнберга, например, в конце VI части из Восьмой симфонии «Цветы Польши» на стихи Ю. Тувима, где в момент тихой трагической кульминации зву-

чит фраза из траурного марша Шопена, приобретающая в данном контексте широкий обобщенно-символический смысл.

Введение в симфонию слова, вокального начала, особый характер исполнительских средств отражаются еще на одном из аспектов содержания — на соотношении объективного и субъективного. Естественно, что поэтическая программа симфонии в принципе может допускать преобладание как одного, так и другого. Текст ее может носить характер лирического монолога «от автора» (в симфонии он уже переосмыслен как выражение мыслей и чувств ее создателя — таковы многие симфонии Локшина — Пятая, Шестая, Седьмая, Девятая, Десятая, Одиннадцатая) или представлять собой объективное описание тех или иных событий (Шестая и Восьмая симфонии Вайнберга, большинство частей его же Девятой симфонии, Тринадцатой и Четырнадцатой Шостаковича, Третья и Восьмая симфонии Локшина).

Но сама по себе природа жанра симфонии, по словам Чайковского, «лиричнейшей из всех музыкальных форм», отличается, например, от оратории большим весом личного, субъективного начала. Кроме того, симфоническое творчество всех трех композиторов, служащее объектом нашего анализа, справедливо относят к типу «монологического» лирико-драматического симфонизма, истоки которого в русской музыке восходят к творчеству Чайковского. Этим обусловлено своеобразие тех симфоний, в которых текст носит повествовательный или картинно-описательный характер и авторский голос, казалось бы, должен отсутствовать. Тем не менее, в таких сочинениях подчас возникает тонкое явление, которое мы назвали бы «авторским контрапунктом».

Пример тому находим в симфониях Локшина, где действие подчас разворачивается как бы в двух планах: один из них — объективный, картинно-описательный — связан с прямым отражением в музыке образов поэтического текста. Но тут же параллельно существует другой план, выявляющий глубоко личную «авторскую интонацию» — лирическое осмысление сказанного, вскрывающее его внутренний глубинный смысл. Во Второй, Третьей, Восьмой симфониях Локшина постоянно ощущаются эти две взаимодействующие между собой образно-смысловые плоскости, и на первый план выходит то одна, то другая.

Функцию смыслового переключения из одного плана в другой могут выполнять оркестровые эпизоды, продолжающие развитие мысли, но переводящие действие во внутренний план эмоционального общения. В других случаях возникает еще более оригинальный прием «эмоционально-смыслового контрапункта», то есть одновременного сочетания двух планов — «внутреннего» и «внешнего» действий (контраст между ними может подчеркиваться средствами полифонии, тембровой драматургии).

Особенно яркие такие моменты в Третьей симфонии. Так во II части «Дэнни Дивер» композитор вслед за Кипплингом опирается

на жанр хоровой песни — «казарменной баллады», построенной как диалог запевалы и отвечающего ему мужского солдатского хора, отличающейся грубоватым напором, даже элементами цинизма. Но в кульминационные моменты сквозь маршевые ритмы, переклички фанфар, раскаты барабанной дроби вдруг пробивается лиричнейшая нота, и обнаженно выступает «авторский контрапункт», совершенно иным светом освещая все то, о чем говорится в тексте, выявляя гуманистический подтекст — основную мысль симфонии.

Такой «островок лиризма» возникает, например, после реплики капрала: «Отходит Дэннина душа», которая звучит как тихая кульминация, наполненная особенно выразительным лирическим смыслом; слова эти выделены интонационно и гармонически, их выразительность усилена проникновенной мелодией солирующей флейты и патетическим соло виолончели:

5 *pp* (poco)
„It's Dan-ny's soul that's pas-sin' how"
„От-хо-дит Дэн-ни-на ду-ша"
Fl.
pp
V.c. 1 soli *pp*
pp
ppp
the Co-lour-ser-geant said.
о-му в от-вет кан-рал

Далее, на фоне слов хора:

Жизнь окончил Дэнни Дивер, слышишь звонкий барабан?
Полк построился в колонны, нас уводит капитан.
Хо! Трясутся новобранцы, поскорее за стакан!
Нынче вздернут Дэнни Дивер рано утром, —

вновь появляются в связи с текстом тихие раскаты барабанной дроби и еле слышная военная фанфара,— но группа виолончелей контрапунктом продолжает при этом свою выразительную лирическую линию.

Аналогичные моменты лирического авторского осмысления сказанного есть и во Второй симфонии Локшина, и в Девятой симфонии Вайнберга (например, в IV части, «Молитва»).

Функции сольной и хоровой партии в связи с их выразительными возможностями

До сих пор речь шла у нас о взаимодействии оркестрового и вокального пластов в целом; рассмотрим сейчас вопрос о соотношении сольного и хорового начал в вокальной симфонии, об их роли в симфонической драматургии и композиции.

Жанр вокальной симфонии появился с включением хора в отдельные, чаще всего финальные части сочинений, приближающим симфонию к оратории, усиливающим народно-массовое эпическое начало. Малер впервые в «Песне о земле» создал вокальную симфонию со «сквозным» и первостепенным по важности участием двух солистов, что связано со значительным усилением веса лирического элемента. Этому направлению суждено было получить большое развитие в советском симфонизме 60—70-х гг.

Долгое время, однако, композиторы ограничивались в симфониях каким-либо одним из вокально-исполнительских средств, ввода либо хор, либо сольные партии. Можно с уверенностью утверждать, что завоеванием этого жанра в 60—70-е гг. явилось расширение средств, в частности, гибкое использование соло и хора в пределах одного сочинения и даже одной его части (в этом можно видеть усиление влияния «смежных» жанров кантаты и оратории).

В каких же случаях композитор ограничивает исполнительский состав (или преимущественно пользуется) одним из средств — либо хором, либо соло? Здесь заметна одна естественная тенденция: преобладание хора связано с относительно большей ролью эпического, собственно песенного или повествовательного начала, преобладание сольных партий — с большей ролью лирики. Сам характер высказывания, смысловое и эмоциональное наполнение поэтического текста — индивидуально-субъективный или обобщенный, внеличный оттенок эмоции — во многом обуславливают для композитора выбор исполнительских средств.

Однако сама природа симфонического жанра такова, что допускает, пожалуй, наибольшую в этом смысле, по сравнению с другими вокально-инструментальными жанрами, степень условности и обобщенности. Высказывание от первого лица (от автора, отождествляющего себя с героем стихотворения, что нередко в поэтической лирике) может быть поручено хору. В этом случае оно приобретает дополнительный смысловой оттенок: исполнение

коллективом, массой голосов усиливает «общечеловеческий», внеличный характер высказывания.

Так часто поступает Шостакович в Тринадцатой симфонии, Вайнберг — в Шестой и Девятой.

Интересное и очень яркое художественное решение встречаем во Второй симфонии Локшина «Греческие эпиграммы». Важнейшим выразительным средством в ней является звучность унисонного мужского хора, в едином ритме скандирующего текст, что подчеркивает внутреннюю силу слов, произносимых иногда от первого лица, и усиливает внеличный характер эмоции, воскрешая сурово-эпический колорит хоров древнегреческой трагедии.

Особыми выразительными возможностями обладает прием чередований звучности хора и соло. Сам по себе этот прием, разумеется, не нов, он получил в свое время широчайшее распространение в концертной хоровой музыке эпохи Барокко, где его использование не имело непосредственной связи с текстом, а создавало пространственно-колористические эффекты. В современной вокальной симфонии он очень тесно связан с содержанием текста и имеет прежде всего выразительно-смысловое значение.

Звучания хора и соло могут сопоставляться в симфонии (как и в оратории и кантате) в масштабах целых частей цикла, являясь одним из средств циклической драматургии.

В Девятой симфонии Вайнберга и Десятой симфонии Локшина чередование хоровых и сольных частей служит основой той рондообразной композиционной структуры сочинения, о которой уже говорилось выше. Однако соотношение сольных и хоровых эпизодов и их конкретные драматургические функции в этих сочинениях различны.

В симфонии Локшина первая строфа стихотворения Заболоцкого:

В этой роше березовой,
Вдалеке от страданий и бед,
Где колеблется розовый,
Немигающий утренний свет,
Где прозрачной лавиной
Льются листья с высоких ветвей,
Спой мне, иволга, песню пустынную,
Песню жизни моей, —

становится основной темой и своеобразным хоровым рефреном всей симфонии, чередуясь с сольными эпизодами-вариациями, в которых как бы разворачиваются и оживают отдельные страницы воспоминаний или лирического дневника автора («Это было давно», «Слепой», «Прощание с друзьями»). Светлый лирический пейзаж и «голос иволги» в рефрене полны обобщенного смысла, воспринимаясь как символ Родины, России. Этот ведущий образ во многом определил собой и выбор сольных исполнительских средств — тембра контральто и кларнета как инструментального «лейттембра» всей симфонии.

Начальная тема хора, рисующая мир тишины, утренней свежести, прозрачной чистоты и света, становится как бы фоном, на

котором возникают сольные эпизоды — страницы «жизни человеческой» с ее болью и тревогой, — и сама тема хора при повторных возвращениях изменяется, наполняется душевным беспокойством, чутко реагируя на сказанное.

В Девятой симфонии Вайнберга функции сольных и хоровых частей противоположны: рефренное значение в циклической композиции приобретает части, где введена партия чтеца-солиста, в точном ритме декламирующего текст на фоне скупого оркестрового развития («Прелюдия», «Интерлюдия», «Постлюдия» на стихи В. Броневского). Основные же части цикла на стихи Ю. Тувима — картины жизни человеческой («Старость», «Любовь», «Молитва», «Надежда», «Гнев», «Страсть», «Одиночество» и т. д. — названия их даны самим композитором) — исполняются преимущественно хором, и это усиливает общечеловеческий, обобщенный смысл стихов Тувима, с их, в общем, яркой личной авторской интонацией.

В вокальных симфониях 60—70-х гг. нередко встречается чередование соло и хора внутри части, подчас даже в пределах одной строфы текста. Этот прием обладает довольно широким кругом выразительных возможностей.

Он нередко используется как средство конкретизации образного содержания. Ведь в симфонии, в отличие от театрально-драматических жанров или близких к ним ораторий, нет конкретных персонажей, закрепленных за партиями определенных солистов. Но, выделяя из общей хоровой массы отдельные сольные реплики или целые эпизоды, композитор вводит элемент театрализации или персонализации. Так, в Тринадцатой симфонии Шостаковича басу соло поручаются лирические раздумья или прямые обращения «от автора» («Мне страшно. Мне сегодня столько лет...», «О русский мой народ, я знаю, ты по существу своей интернационален») или от лица конкретных персонажей, в которых как бы перевоплощается автор («Мне кажется, я мальчик в Белостоке», «Мне кажется, я — это Анна Франк»). В пределах одной части возникает, таким образом, гибкая смена планов повествования и, кроме того, соло выделяют наиболее важные мысли текста.

Небольшие реплики хора тоже могут быть использованы как средство образной конкретизации и вносить театрально-драматический элемент (соло: «Как подло, что, и жилочкой не дрогнув, себя антисемиты нарекли» — хор: «Союзом русского народа», — в разнузданно-плясовом ритме этой фразы на мгновение возникает образ наглой глумящейся толпы...). Эта меткость портретной характеристики, так свойственная стилю Шостаковича вообще, особенно ярко проявляется в I части Тринадцатой симфонии.

В IV части — «Страхи» — хор вступает там, где появляется образ народных масс: «Не боялись мы строить в метели...», «Нас не сбили и не скосили, и недаром теперь во врагах победившая страхи Россия еще больший рождает страх».

Очень тонко введен момент театрализации в Третьей симфонии Локшина. Композитор время от времени вторгается в авторский

текст (стихотворение Киплинга «Пыль»), выделяя два плана и иногда контрапунктически противопоставляя их: на фоне декламационных реплик солиста, ведущего рассказ о тяжелых дорогах войны, хор мерно повторяет в ритме шага — «день — ночь — день — ночь», или «пыль — пыль — пыль — пыль», что вносит прямой элемент изобразительности.

В некоторых местах чувствуется связь с приемами кинодраматургии — таков переход к последней части. Основная масса хора скандирует репризу первой строфы текста: «День — ночь — день — ночь мы идем по Африке...», голоса звучат все тише, как бы удаляясь, а поверх них «наплывом», постепенно вытесняя предыдущее, возникает основной рефрен — первая фраза всей симфонии: «Слушай, поют мертвецы...»

6 (♩ = 152)

Soprano

день - ночь - день - ночь мы идем по Аф-ри-ке, день - ночь

pp

8

pp poco a poco rit. e mor

1. solo слушай, поют

2. solo

3. solo

4. solo

Altri

день - ночь - все по той же Аф-ри-ке, день - ночь

sim.

мерт_ве цы, по_ют мер_тве цы!
Слу_шай, по_ют слу_шай, по_ют

мер_тве цы! Слу_шай, по_ют мер_тве цы!
Слу_шай! Слу_шай!
ночь_день_ночь_день_ночь_день

Сопоставление соло и хора может выполнять и более скромные драматургические задачи; это может быть идущее от песенных жанров противопоставление сольного запева и хорового припева¹⁴, в частности хоровой «подхват» и повторение последних слов

¹⁴ Прямое использование этого приема в связи с «обобщением через жанр» встречается во II части Третьей симфонии Локшина «Дэнни Дивер», где композитор следует структуре «казарменной баллады» Киплинга.

строфы или полустрофы («Юмор» или «Карьера» из Тринадцатой симфонии Шостаковича). Иногда хор, повторяя или подхватывая последние, «ключевые» в идейно-смысловом отношении фразы или даже отдельные слова стиха, выступает в функции своеобразного «эмоционального усилителя» текста. Таких моментов много в разных частях Тринадцатой симфонии («... и потому я настоящий русский» в I части, вывод: «Итак, да славится юмор» во II части, смысловая кульминация в III части: «... всё они переносили, всё они перенесут...», «их обсчитывать постыдно» и т. д.).

Наконец, передача мысли от солиста к хору может приобретать особое значение, выражая единство мыслей и чувств отдельного человека (автора, лирического героя) и народа. Такие моменты часты, например, в Восьмой симфонии Вайнберга «Цветы Польши», где преобладает лирико-эпический строй, и личный авторский голос часто как бы сливается с голосом народа. Аналогичные моменты есть и в его Пятнадцатой симфонии.

Окончание в следующем выпуске.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1973, вып. 12.
2. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов.— Л., 1979.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера.— М., 1975.
4. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича (статья вторая: Тринадцатая симфония).— В кн.: Музыка и современность. М., 1967, вып. 5.
5. Вальтер Б. Воспоминания.— В кн.: Густав Малер. Письма и воспоминания. М., 1964.
6. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово.— М., 1978, ч. 2, 3.
7. Войнова И. К исследованию жанра оркестровых песен (на примере «Песен об умерших детях» Г. Малера и Пяти песен на сл. П. Альтенберга А. Берга): дипломная работа.— Л., 1975.
8. Дробышевская И. Вокальные симфонии М. Вайнберга: дипломная работа.— МДОЛГК, 1971.
9. Лаврентьева И. Из наблюдений над стилем вокально-симфонических сочинений А. Локшина.— В кн.: Композиторы Российской Федерации. М., 1981, вып. 1.
10. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении.— В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста.— М., 1970.
12. Никитина М. Симфонии М. Вайнберга.— М., 1972.
13. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы.— Л., 1977.
14. Сабина М. Шостакович-симфонист.— М., 1976.
15. Симакова Н. К вопросу о разновидности жанра симфонии.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1972, вып. 2.
16. Чигарева Е. Заметки о симфонической драматургии А. Локшина.— Сов. музыка, 1974, № 11.

Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики

Проблемы диалогистики составляют особую тему в жизни современной культуры. Принцип полифонического диалогизма укореняется в самых разных традициях, дисциплинах, творческих направлениях. Утверждение в научном знании идей эйнштейновской физики, провозглашающей принципиальную множественность систем отсчета и порывающей с классическим единомыслием (отсутствием привилегированного наблюдателя), имеет множество любопытнейших аналогов и параллелей в гуманитарной культуре. Прежде всего здесь выделяется специфическая постановка вопроса «свое — чужое». Тема «чужое сознание», «другой человек» разрабатывается многими мыслителями, независимо друг от друга приходящими к сходным выводам. В интереснейшем анализе наследия М. Бахтина Вяч. Иванов отмечает несколько подобных совпадений. Так, «формулировка Бахтина „сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, я для себя на фоне я для другого“ целиком совпадает с утверждением Сартра: „Мне необходим другой для того, чтобы я мог целиком охватить все структуры моего бытия. Для-себя отсылает к Для-другого“» (9, с. 31). Другой центральный вопрос связан с принципом множественности. И здесь обнаруживаются знаменательные пересечения идей: «Мысль о том, что „научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умножены — вовсе не в ущерб истине“ (П. А. Флоренский. — М. Л.), утвердилась и в таких гуманитарных науках, как структурная лингвистика, где она была впервые сформулирована представителями тех восточных культурных традиций, где издавна признавалось наличие нескольких равно приемлемых картин мира (характерно, что Нильс Бор видел в “100 видах Фудзи” Хокусан отчетливое воплощение принципа дополненности в широком понимании). Характерно, что именно востоковед Ф. И. Щербатской в 30-е гг. (почти одновременно с выходом в свет первого издания книги Бахтина о Достоевском) в конце своей «Буддийской логики» возрождает форму мировоззренческого сократического диалога, где соединяются и противопоставляются голоса разных индийских и европейских мыслителей» (9, с. 31—32).

Как отзываются эти важнейшие мировоззренческие сдвиги в

поэтике музыкального жанра? Жанр становится подвластным диалогу, обладающему универсальными свойствами в современной культуре. Теряется типологическая устойчивость жанра-рода, его непроницаемость. Жанровый гибрид становится на место целостных, нормированных и разграниченных структур, которые возводились в закон классической эстетикой. Не чистота, единство, целостность и самозамкнутость — диффузность составляют основу новой жанровой системы (см. 13). Жанр представляет собой своеобразное поле, где ведется диалог, где сосуществуют, борются различные точки зрения, где встречается несколько оспаривающих первенство идей. Отметим также, что сама жизнь жанра в ее динамике становится объектом изучения именно в наше время (достаточно упомянуть труды М. Бахтина). Понимание жанра как диалогического явления позволяет, на наш взгляд, уточнить многое в поэтике и типологии современных жанров.

Многие жанры обнаруживают в настоящее время воздействие принципа диалога (см. 8; 19). Но существуют жанры, диалогические в своей основе. К таким относится концерт. Борение, спор, наличие нескольких точек зрения обязательны для концерта. Слово «концерт» выводится либо от обозначения «совместная игра», либо от «состязания»¹. Можно сказать, что уже сами два ответа на вопрос об этимологических корнях «концерта» вступают в диалог, а этимологические споры — не случайность, а вполне закономерная особенность, свидетельствующая о диалогичности жанра. Таким образом, концерт провоцирует на диалог, в концерте заложен генетический код диалога.

Многие стили в XX в. обнаруживают воздействие принципа диалога. Но существуют индивидуальные стили, диалогические в своей основе. Ярчайший диалогический стиль создал Д. Шостакович. Решение диалогического по существу жанра — концерта — в условиях диалогического стиля и будет рассматриваться нами.

Диалогическая природа концерта отчетливо сказалась в истории его развития от этимологических споров и двоякого истолкования «концерта» — к двум родам концертной композиции. К XIX в. складываются виртуозные и симфонизированные концерты². Симфонизация концерта готовилась различными путями (упомянем «Концертные симфонии» Моцарта и другой вариант прочтения жанра — бетховенские концерты). Симфонизированным концертам присущи усиление роли оркестрового начала, перестройка концертной формы (например, отказ от двойной экспозиции), ис-

¹ Характерно, что в самом слове «концерт» заложены эти два возможных истолкования: concertator — это «1) соперник, конкурент; 2) соучастник борьбы, соратник» (7, с. 222).

² Мы намеренно выделяем и рассматриваем в некоторой изоляции симфонизированные и виртуозные концерты: их противопоставление соответствует важнейшей линии в развитии жанра. Естественно, эти типы концерта вступали в сложное взаимодействие. О развитии концерта см., например, 20.

пользование схемы 4-частного цикла взамен традиционной для жанра 3-частности и т. д. О сближении концерта с симфонией свидетельствует такая деталь: Лист некоторое время намеревался назвать свои концерты «симфониями» (в рукописи его Второго концерта фигурировало название «Concerto symphonique» (см. 8, с. 275).

Сопоставление двух идей внутри концерта: виртуозно-сольной и симфонизированно-ансамблевой, двух принципов — соперничества и соработничества — было доведено в XX в. до предела. Жанр утратил целостность, стал в принципе вариантно-множественным. Из всего богатства спорящих идей, из всего контрапункта этого сложнейшего жанрового развития мы выделим три линии. Первая связана с апелляцией к старине, «классике», понимаемой как эстетический, ценностный устой. В этом русле находятся композиции, как возрождающие принципы concerto grosso, так и ориентирующиеся на виртуозные приемы, вошедшие в практику классических концертов (с несколькими моделями работает Стравинский). Вторая группа — продолжение традиции классико-романтического, «большого», симфонизированного концерта (Рахманинов, отчасти Прокофьев). Третья тенденция связана с обостренным вниманием к возможностям камерных составов, к ансамблевым принципам игры (вспомним концертное творчество Берга).

На этом сложнейшем фоне выделяется творчество Д. Шостаковича: его прочтения концерта уникальны, мы не можем даже говорить о явном выборе и развитии какой-либо одной линии жанра. Связи Шостаковича с предшествующей традицией очень опосредствованы. Д. Шостакович глубоко и последовательно обновил содержание концерта, причем осуществил это в столь своеобразном и непривычном направлении, что его подход к жанру оказался истинным открытием.

Обновление содержания концерта происходило, как уже говорилось, в активно диалогической стилистической среде музыки Шостаковича. Повышенная диалогичность его творчества во многом объясняется тем, что само искусство для него не замкнуто, но открыто сообщается с внешним миром, вступает в диалог с жизнью. Для мышления композитора характерно переплетение музыкального и немusicalного. Пограничность сказывается в скрытой программности, театральности, ассоциативной перенасыщенности. Музыка Д. Шостаковича как бы несет невысказанное слово³. Диалогическая активность сообщает ей предельную широту, жанровую и стилистическую многомерность. Антитезы: человек — мир, творческая личность — окружающие ее «шумы» быта, личное — бездуховное определяют диапазон контрастов — самые возвышенные и самые банальные элементы, включенные в музыкальную систему Д. Шостаковича. В симфоническом жанре ба-

нальное как противовес непреходящего, вечного, человеческого уже использовалось до Шостаковича, в своих симфониях он выступил как продолжатель Г. Малера. Но в концертный жанр эти антитезы до Шостаковича практически не проникали (в числе немногих исключений — Второй концерт М. Равеля и Скрипичный — А. Берга). Введение в концерт тех антитез и музыкальных категорий, которые уже сложились в симфонизме, означало рождение нового подхода к концертному жанру. Концерт не просто симфонизировался, он стал открытым для тех стилистических тенденций, которые раньше в нем не наблюдались. Концерты Шостаковича сильно расширяют содержание жанра.

Новаторское истолкование концерта выражается и в перестройке драматургии. Композитор создает единый драматический поток, устремленный к кульминации, что свойственно его стилю мышления. Повышенная процессуальность вызывает последовательное применение принципа attacca: в Первом фортепианном концерте все части следуют без перерыва, во втором фортепианном, втором скрипичном и втором виолончельном — части II и III, в первом скрипичном — III и IV. Здесь напрашивается сопоставление циклов Шостаковича с классическими. В классическом цикле паузы между частями — неотъемлемые элементы композиционной структуры. Эта особенность продиктована классической эстетикой — каждая часть цикла олицетворяет определенную сторону реальности (12; 14, с. 452—453). В циклах Шостаковича преодолена четкая функциональная расчлененность, хотя он часто воспроизводит контуры классического цикла. В наиболее сложных по концепции сочинениях, таких, как Второй виолончельный концерт, части цикла соединяют в себе несколько идей, а не демонстрируют одну точку зрения на мир, одну его грань. Каждая часть диалогична, многоголосна. Разумеется, при этом явно ощущается этическая установка автора. В условиях эстетики и стиля Шостаковича сливаемость частей внутренне необходима, принцип attacca потенциально заложен в самом материале.

Перестройка драматургии влечет за собой переосмысление функций каденции. Каденция в концертах Шостаковича — это либо самостоятельная часть (в первом скрипичном она не выявлена структурно, в первом виолончельном впервые в истории жанра каденция является самостоятельной, записана как отдельная часть⁴), либо — лирическое соло, отступление, авторское осмысление событий (так она трактуется во втором виолончельном и втором скрипичном концертах). Каденция выступает в роли рефлексии, осознания происходящего, реакции на него, продолжения драматического развертывания. Исключение здесь состав-

³ Имеется в виду прежде всего «чистая» музыка у Шостаковича. Однако тонкая связь музыкального и немusicalного облегчает выход к слову в симфониях.

⁴ Предпосылки подобной трактовки каденции закладываются уже в первом фортепианном концерте, где III часть — оформленная импровизация.

пользование схемы 4-частного цикла взамен традиционной для жанра 3-частности и т. д. О сближении концерта с симфонией свидетельствует такая деталь: Лист некоторое время намеревался назвать свои концерты «симфониями» (в рукописи его Второго концерта фигурировало название «Concerto symphonique» (см. 8, с. 275).

Сопоставление двух идей внутри концерта: виртуозно-сольной и симфонизированно-ансамблевой, двух принципов — соперничества и соработничества — было доведено в XX в. до предела. Жанр утратил целостность, стал в принципе вариантно-множественным. Из всего богатства спорящих идей, из всего контрапункта этого сложнейшего жанрового развития мы выделим три линии. Первая связана с апелляцией к старине, «классике», понимаемой как эстетический, ценностный устой. В этом русле находятся композиции, как возрождающие принципы concerto grosso, так и ориентирующиеся на виртуозные приемы, вошедшие в практику классических концертов (с несколькими моделями работает Стравинский). Вторая группа — продолжение традиции классико-романтического, «большого», симфонизированного концерта (Рахманинов, отчасти Прокофьев). Третья тенденция связана с обостренным вниманием к возможностям камерных составов, к ансамблевым принципам игры (вспомним концертное творчество Берга).

На этом сложнейшем фоне выделяется творчество Д. Шостаковича: его прочтения концерта уникальны, мы не можем даже говорить о явном выборе и развитии какой-либо одной линии жанра. Связи Шостаковича с предшествующей традицией очень опосредствованы. Д. Шостакович глубоко и последовательно обновил содержание концерта, причем осуществил это в столь своеобразном и непривычном направлении, что его подход к жанру оказался истинным открытием.

Обновление содержания концерта происходило, как уже говорилось, в активно диалогической стилистической среде музыки Шостаковича. Повышенная диалогичность его творчества во многом объясняется тем, что само искусство для него не замкнуто, но открыто сообщается с внешним миром, вступает в диалог с жизнью. Для мышления композитора характерно переплетение музыкального и внемузыкального. Пограничность сказывается в скрытой программности, театральности, ассоциативной перенасыщенности. Музыка Д. Шостаковича как бы несет невысказанное слово³. Диалогическая активность сообщает ей предельную широту, жанровую и стилистическую многомерность. Антитезы: чело-век — мир, творческая личность — окружающие ее «шумы» быта, личное — бездуховное определяют диапазон контрастов — самые возвышенные и самые банальные элементы, включенные в музыкальную систему Д. Шостаковича. В симфоническом жанре ба-

³ Имеется в виду прежде всего «чистая» музыка у Шостаковича. Однако тонкая связь музыкального и внемузыкального облегчает выход к слову в симфониях.

нальное как противовес непреходящего, вечного, человеческого уже использовалось до Шостаковича, в своих симфониях он выступил как продолжатель Г. Малера. Но в концертный жанр эти антитезы до Шостаковича практически не проникали (в числе немногих исключений — Второй концерт М. Равеля и Скрипичный — А. Берга). Введение в концерт тех антитез и музыкальных категорий, которые уже сложились в симфонизме, означало рождение нового подхода к концертному жанру. Концерт не просто симфонизировался, он стал открытым для тех стилистических тенденций, которые раньше в нем не наблюдались. Концерты Шостаковича сильно расширяют содержание жанра.

Новаторское истолкование концерта выражается и в перестройке драматургии. Композитор создает единый драматический поток, устремленный к кульминации, что свойственно его стилю мышления. Повышенная процессуальность вызывает последовательное применение принципа attacca: в Первом фортепианном концерте все части следуют без перерыва, во Втором фортепианном, Втором скрипичном и Втором виолончельном — части II и III, в Первом скрипичном — III и IV. Здесь напрашивается сопоставление циклов Шостаковича с классическими. В классическом цикле паузы между частями — неотъемлемые элементы композиционной структуры. Эта особенность продиктована классической эстетикой — каждая часть цикла олицетворяет определенную сторону реальности (12; 14, с. 452—453). В циклах Шостаковича преодолена четкая функциональная расчлененность, хотя он часто воспроизводит контуры классического цикла. В наиболее сложных по концепции сочинениях, таких, как Второй виолончельный концерт, части цикла соединяют в себе несколько идей, а не демонстрируют одну точку зрения на мир, одну его грань. Каждая часть диалогична, многоголосна. Разумеется, при этом явно ощущается этическая установка автора. В условиях эстетики и стиля Шостаковича сливаемость частей внутренне необходима, принцип attacca потенциально заложен в самом материале.

Перестройка драматургии влечет за собой переосмысление функций каденции. Каденция в концертах Шостаковича — это либо самостоятельная часть (в Первом скрипичном она не выявлена структурно, в Первом виолончельном впервые в истории жанра каденция является самостоятельной, записана как отдельная часть⁴), либо — лирическое соло, отступление, авторское осмысление событий (так она трактуется во Втором виолончельном и Втором скрипичном концертах). Каденция выступает в роли рефлексии, осознания происходящего, реакции на него, продолжения драматического развертывания. Исключение здесь состав-

⁴ Предпосылки подобной трактовки каденции закладываются уже в Первом фортепианном концерте, где III часть — оформленная импровизация.

ляет лишь каденция во втором фортепианном концерте, вполне традиционная по нагрузке.

Это переосмысление функций каденции в концертах Шостаковича вызвано многими особенностями его симфонического метода (укажем на огромную значимость солирующих эпизодов в симфониях, трактуемых то как авторское слово, то как лирическое отступление, разрастающихся в обширные эпизоды — вплоть до самостоятельной части, как мы это видим в Девятой симфонии).

Необычная роль каденций подчеркивается и нетрадиционным их положением в форме. Крайний случай мы указали: каденция — самостоятельная часть. Перечислим также каденции, необычные по местоположению внутри частей: в первом фортепианном концерте компенсирует побочную партию в репризе финала (ц. 71), во втором фортепианном предшествует репризе в I части (ц. 19), во втором виолончельном помещена в начале финала (ц. 69) и перед фанфарами (ц. 97).

Диалогичность проявляется в музыке Шостаковича на разных уровнях. Рассмотрим по порядку ее преломление на уровне творчества, на уровне жанра и на уровне одного произведения. Основной будет служить концертное наследие композитора.

На уровне творчества диалогичность обнаруживается прежде всего в многочисленных связях композиционных принципов, идей, соединяющих разные жанры в «сверхциклы». Сочинения, входящие в сверхциклы, обычно близки хронологически, но гораздо существеннее сближающие их концепционные переключки. Эта особенность творчества Шостаковича неоднократно отмечалась исследователями; подчеркнем, что отдельное произведение, отдельный жанр становится незамкнутым, открытым идеям других жанров, его нельзя понять изолированно как единичный, завершённый, закрытый факт. Так и конкретное произведение в принципе неотделимо от оболочки, оно «прорастает» в творчество Шостаковича, а в том случае, если композитор использует материал «чужой музыки», — и в более широкий контекст. В творчестве Шостаковича складывается такая ситуация, что контекстное, как правило, главенствует над текстом, или текст низшего порядка постоянно намекает, тяготеет к выходу на более высокий уровень.

Связь между концертами Шостаковича и другими произведениями, входящими в «сверхциклы», осуществлялась в различные периоды его творчества по разным каналам. Опишем эти связи.

Первый фортепианный концерт попадает в один сверхцикл с музыкой к кино, театральным постановкам (особенно выделим акимовского «Гамлета»), операми⁵. В этом сверхцикле используются своеобразные лейтжанры — галоп, вальс-бостон. Кроме того, все произведения, попадающие в сверхцикл, находятся под сильным воздействием эстетики «театра представления». В первом

⁵ Говоря о связях Первого фортепианного с оперным творчеством Шостаковича, мы имеем в виду прежде всего «Нос». С «Леди Макбет» в концерте ассоциируется сатирико-разоблачительная линия.

фортепианном концерте использованы эффекты, аналогичные принципам «монтажа аттракционов» с его парадоксальной логикой. Первый фортепианный — экспериментальное сочинение, в нем опробованы стилистические и жанровые переключения, полистилистика в самых разнообразных ее видах и приемах (цитаты, аллюзии, автоцитаты)⁶.

Первый фортепианный Шостаковича, равно как и другие сочинения, отнесенные нами к одному сверхциклу, органично вписываются в общую картину времени. Вспомним, что разработки проблемы «чужого слова», начатые М. Бахтиным в 20-е гг., переключались со многими явлениями из практики искусства. Как пишет Вяч. Иванов, «коллажи» из цитат, подобные упоминаемым Бахтиным септо из чужих стихов и полустихий, вновь стали обычными в современной художественной прозе (например, у Ж. П. Фая), где цитаты могут рассматриваться как метонимические заместители целого текста. Они входят тем самым в метонимическую систему повествования. Посткубистическая функция цитат в коллажах особенно ясно выступает в ранних записях Эйзенштейна, писавшего в 1928 г., что «композицией из цитат можно сделать целый трактат». В позднейших его сочинениях, где часто используются композиции из цитат, он сам же объясняет (в духе «линейного стиля» цитирования) это желанием «минимального искажения самих объектов, из которых составляется монтажный образ». Сходные мысли можно найти у Т. Манна, который постепенно приходил к стремлению «рассматривать жизнь как произведение культуры, в образе мифологического клише, и предпочитать цитату собственному изобретению». В те же годы «упоминательную клавиатуру» Данте в связи с ролью у него цитат описывает Мандельштам, в творчестве которого значение скрытых цитат особенно велико. Неслучайно в 30-х гг. тема ««контрапункта» (заглавие романа О. Хаксли) или диалога составных частей культурной традиции или разных культур, противопоставляемых друг другу (...) ставится одновременно и в гуманитарных науках, и в словесном искусстве, где ею определяется структура многих произведений» (9, с. 19—20).

Первый фортепианный концерт имел огромное значение для дальнейшего развития концертно-симфонического творчества Шостаковича. Природа следующих сверхциклов меняется — они утрачивают связи с театром. Поэтому исчезает буффонада, эксцентрика в духе опытов «театра представления», «монтажа аттракционов». Сохраняется основное — повышенная диалогичность, устремленность к «чужому слову».

⁶ Как указывает М. Сабинина, «тема трубы соло (в финале)... перекочевала сюда из музыки к «Условно убитому», где она характеризовала архангела Гавриила, а туда попала из финала, написанного к «Колумбу» Дресселя, где была портретом янки» (17, с. 82—83). Цитаты и аллюзии в первом фортепианном широко известны, поэтому мы на них не останавливаемся.

Остановимся на некоторых аспектах стиля, открытых в Первом фортепианном концерте (и других сочинениях его круга) Шостаковича.

Что означает повышенная концентрация «чужого слова» в музыке Шостаковича? Безусловно — не простое обогащение техники композиции. Она свидетельствует об оригинальном понимании, ощущении музыкального стиля и собственного, индивидуального стиля в частности. В диалогическом поле, насыщенном многообразными ассоциациями, каким становится стиль Шостаковича, происходят те тончайшие и сложнейшие процессы, которые проанализировал и описал М. Бахтин в теории диалога. Здесь и смещаемость границы между «своим» и «чужим» словом, и «процесс постепенного забвения авторов — носителей чужих слов», ведущий к тому, что «чужое слово становится анонимным», и тонкие переходы от «чужого-своего» к «своему-чужому» слову (см. 2). В музыке Шостаковича стилистический баланс чрезвычайно подвижен, в ней неустойчивы барьеры между «своим» и «чужим»: цитата может быть замаскирована так, что не воспринимается как «чужая» музыка, а нарочито подчеркнутый намек не таит под собой в действительности ничего чужого, оказывается замаскированным под чужое слово авторским высказыванием. Поэтому при анализе жесткая схема понятий (цитата, аллюзия, коллаж и т. д.) с трудом подходит к музыке Шостаковича, это скорее — условная подгонка, нежели точное определение (см. 1; 10; 11).

Введение «чужого слова», отсутствие четкой грани между «чужим» и «своим» особенно остро ставит перед композитором проблему выбора стиля, жанра, интонации. А такое повышенно отзывчивое сознание, общительность в высказывании ориентируют опять-таки на усиленную диалогичность, открытость своего стиля чужим, открытость самого творчества, стиля, искусства.

Стилистическая «нестабильность» раздвигает представления о пространстве и времени, об истории и культуре, ее языке, о способности искусства создавать средства коммуникации. Стилистические клеточки соединяют в полистилистических структурах не только различные индивидуальные стили, «свое» и «чужое», но и стили разных эпох и, тем самым, сами эти эпохи. Возможные соединения «старого» и «нового», «своего» и «чужого» затрудняют коммуникации внутри искусства. Но, как ни парадоксально, полистилистика, с особой силой заставляя ощущать плотность музыкального времени, — в ней «спрессована» музыкальная история, — влечет за собой, напротив, повышенную коммуникативность искусства. В контакте и столкновении различных моделей обретается «сложный смысл» музыки. Полистилистика поэтому — не просто технический термин, за которым стоит совокупность композиционных признаков и приемов, а симптом общей переориентации музыкального сознания. Сущность этой переориентации, представляется, во многом выражают слова: историзация музыкального мышления. С ней связано обостренное чувство исторической перспективы, временной принадлежности, дистанции, культурной цен-

ности материала. Именно это чувство с предельной ясностью выражено в музыке Шостаковича.

Продолжим обзор «сверхциклов» Шостаковича и входящих в них концертов.

Первый скрипичный концерт входит в круг таких сочинений, как Десятая симфония, Восьмой квартет. Для них характерна интонационная общность, обусловленная близостью концепций. Скрытая программа этих произведений имеет ключ — монограмму DSCH, вводящую авторское я в повествование.

Второй виолончельный концерт объединяется в «сверхцикл» с Одиннадцатым квартетом, «Казню Степана Разина», Тринадцатой симфонией. Усиление эпического начала приводит в инструментальных произведениях этого «сверхцикла» к переработке привычного структурного и драматургического плана. Одиннадцатый квартет и Второй виолончельный концерт испытывают сильнейшее воздействие слова, они тематически связаны с вокальными опусами этого периода — слушателю подсказывается программа, внушается смысл, близкий тому, что в вокальных сочинениях несет слово. «Сверхцикл» объединен интонационно. Особенно значима так называемая «мурогская тема»:

The image shows two systems of musical notation for the 'Murogskaya' theme. Each system consists of a grand staff with a treble clef (marked '1') and a bass clef. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together. The second system continues the melodic and harmonic development of the theme.

Как указывает М. Сабинина, она «имеет долгую историю в музыке Шостаковича: ее интонации есть в песне из фильма «Белинский», в «Песне трудящихся» из фильма «Песня великих рек», с этой интонацией связано начало Скерцо Десятой симфонии, затем она появляется во вступлении к Двенадцатой симфонии, в «Казни Степана Разина»; как отмечает исследователь, эти интонации «связываются с образами народными — либо образами борьбы за правое дело, либо образами эпического раздумья» (17,

с. 299). Мы видим, что сам «сверхцикл», в который входит Второй виолончельный концерт, имеет размытые контуры, соприкасается с несколькими дополняющими его сочинениями. И в этом сказывается диалогичность мышления Шостаковича.

Диалог на уровне жанра проявляется в борении внутри жанра, с самим жанром, во взаимодействии и взаимопроникновении нескольких жанров.

Диалогичность внутри жанра сказывается во множественности жанровых решений, разнообразии концепций. Шостакович пользуется несколькими моделями, создавая свой тип концерта. Концерты Шостаковича уместно разделить на три группы. К первой — экспериментальной, новаторской — относятся Первый фортепианный, Первый скрипичный, Второй виолончельный концерты. Ко второй, закрепляющей предшествующие достижения, — Первый виолончельный. Промежуточное положение между этими группами занимает Второй скрипичный. К третьей группе, не содержащей каких-либо открытий, не нацеленной на них, относится Второй фортепианный концерт, имеющий явно инструктивную направленность⁷.

Множественность жанровых решений сопровождается, в частности, множественностью решений цикла. Это проявляется даже в таком простейшем показателе, как количество частей. Так, Первый фортепианный и Первый виолончельный — 4-частные, Первый скрипичный — официально 4-х, а практически — 5-частный, остальные концерты — 3-частные. За этим, казалось бы, внешним фактором стоит различная смысловая и жанровая емкость концертов.

Концерты Шостаковича активно взаимодействуют друг с другом. Решение каденции как самостоятельной части унаследовано Первым виолончельным от Первого скрипичного.

Первый виолончельный концерт «отрабатывает» в более легкой форме идеи Первого скрипичного. Не случайно Первый скрипичный называют концертом-симфонией, а Первый виолончельный — «концертом-симфонией» (16, с. 10).

Второй виолончельный и Второй скрипичный концерты образуют цикл в сверхцикле. Заметно сходство между этими сочинениями, однако у них есть и ряд различий. Второй виолончельный и Второй скрипичный вступают в открытый диалог. Композитор подчеркивает допустимость нескольких взаимодополняющих вариантов в реализации одной идеи. На сходной основе (совпадают даже некоторые детали) выстраиваются различные концепции, возникают два взгляда на общую проблематику, два равноправных раскрытия сверхтемы. Это напоминает прием, типичный для организации психологической прозы: диалог, в котором участвуют прямая речь и сопровождающие ее авторские суждения (см. 6, с. 373).

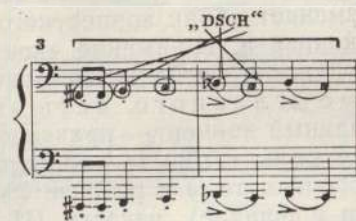
Второй виолончельный и Второй скрипичный тематически свя-

⁷ Здесь не упоминается Концертино для двух фортепиано, так как оно не относится к проблематике нашей работы.

заны. Во Втором скрипичном концерте Шостакович использует тему «Бублики», узловую в концепции Второго виолончельного:



Показательно, что не только главный голос, но и контрапункт в этом фрагменте почерпнут в материале Второго виолончельного концерта (ср. с примером 2):



Второй скрипичный отличается от Второго виолончельного по содержанию. Это отчетливо сказывается в структуре цикла Второго скрипичного концерта. Центр тяжести приходится на I часть. Темповые соотношения в цикле (Moderato, Adagio, Allegro) более традиционны для Шостаковича, чем во Втором виолончельном, в котором они совершенно необычны (Largo, Allegretto, Allegretto). Но наиболее радикальные отличия этих двух концертов проявляются в их концепциях. Второй скрипичный гораздо менее многозначен, трагичен и философски значителен, чем Второй виолончельный, хотя I часть Второго скрипичного — прекрасный образец медитативной, полифонически насыщенной лирики Шостаковича.

Таким образом, создаются несколько вариантов одной концепции, одного «концерта». Жанр оказывается под воздействием принципа дополнительности: варианты равноправны, они демонстрируют несколько точек зрения на мир, искусство, жанр.

Взаимодействие, взаимопроникновение жанров, вызванные диалогичностью музыки Шостаковича, обнаруживаются в необычном сочетании «малых» жанров внутри концертного цикла. Так, три части в Первом скрипичном имеют жанровые подзаголовки: «Ноктюрн», «Пассакалья», «Бурлеска» — мало того, что лишь одна из частей выдержана в классических традициях (Скерцо), — непривычный жанровый набор поражает внут-

ренной несовместимостью, рассогласованностью. Ноктюрн, пассакалья, бурлеска ассоциируются у слушателя с контрастными — если не конфликтными — стилистическими и образными ориентациями, монтаж или даже коллаж жанров заостряет до предела драматургию концерта, конфликт здесь находит выражение и на уровне жанра. Попутно отметим, что в новаторском цикле Первого скрипичного избранные жанры подвергаются сильной трансформации: «Ноктюрн» — это «ночная музыка» XX в. (вспомним обращение к этому жанру П. Хиндемита и Б. Бартока), в нем мы не узнаем традиции романтической лирики — герой ноктюрна у Шостаковича погружен не в любовные грезы, а в мучительные, сумрачные раздумья.

Одна из необычайных черт концертного творчества Шостаковича — его подчеркнутая связь с жанром камерного ансамбля. Эстетической доминантой и здесь остается многоголосие. Спор, противодействие или слияние многих голосов, идей (отражение диалога) существенно видоизменяет облик концертного письма, влияет на прочтение жанра концерта, понимание «концертирования».

Многоголосие диктует многие особенности концертов Шостаковича. Во-первых, кроме главного, есть «вторые» солисты: Первый фортепианный концерт — практически двойной, в Первом виолончельном на роль «вторых» солистов выдвинуты валторна (ей поручена побочная тема в репризе I части, проведение главной темы I части в финале), челеста (II часть), литавры (финал). Во Втором виолончельном выделены ударные и деревянные духовые.

Тяготение к многоголосию в концерте, к рассредоточенному солированию может быть объяснено несколькими причинами. Активизация полимелодизма и полифонического начала в симфонических произведениях была достигнута предшественниками Шостаковича, композиторами, у которых он многому учился, — прежде всего Г. Малером, разработавшим принцип «вторгающегося контрапункта» (С. Слонимский). В концертном жанре гибкого взаимодействия главного и подчиненного, сольного и фонового, ансамбля и собственно концерта достиг А. Берг.

Существовала и другая традиция, ушедшая «в подсознание» жанра, но приобретающая актуальность в XX в. Она связана с очень своеобразной разновидностью жанра — двойными и тройными концертами. Этот род композиции содержит в себе парадокс: казалось бы, в двойных и тройных концертах усилено солирование, хотя бы чисто количественно, но введение нескольких солистов неизбежно приводит к трансформации концертирования — солирование ослабляется, поскольку «герои» равноправны. В двойных и тройных концертах автоматически появляется ансамблевая игра.

У Шостаковича традиция двойных и тройных концертов предстает в отраженном виде — мы ощущаем лишь намеки на этот род концертирования. Это не столько прямая передача идей, сколько воспоминание, напоминание, не столько традиция, сколько воссоздание забытого «чужого слова» в жанре. Не срабатывает

ли здесь механизм, который М. Бахтин назвал «памятью жанра»? ⁸

Многоголосие, ансамблевая игра, которую неизбежно вносят в концерты Шостаковича «вторые», «дополнительные» солисты, влечет за собой переменность функций голосов, мобильное соотношение главного и второстепенного. Очень тонкие переходы, неуловимые тембровые модуляции связывают главных и подчиненных солистов: в репризе II части Первого виолончельного тема разделена между главным солистом и челестой:

Тембровая модуляция оказывается предельно плавной — флажолеты виолончели однородны по звучанию с челестой.

Многоголосию, внедрению в оркестровую ткань ансамблевых участков соответствует также тенденция камеризации оркестрового состава. Характерны сами составы, избранные композитором в Первом фортепианном (солист, труба, струнные), в Первом виолончельном (из меди использована валторна, из ударных — литавры и челеста — они же «дополнительные солисты»). Другой пример — фактура может решаться как цепь камерных ансамблей (I часть Первого скрипичного концерта).

Все эти особенности концертного письма говорят об интереснейшем решении жанра, понимании концертирования. Выбор концертной модели, то есть ответ на вопрос: что есть концерт-состав

⁸ «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» (3, с. 178—179).

знание или совместная игра? — оказывается многозначным. Состязание у Шостаковича в чисто виртуозном смысле снято — каденции в его концертах, как мы показали, выполняют новые, нетрадиционные функции рефлексии или развития действия, но состязание остается в концертах Шостаковича в пределах многоголосия — как спор, борение, совместная игра разных голосов. Две модели концертирования совмещены, каждое произведение дает вариант этого «диалогического концерта».

Жанр концерта оказывается диалогическим полем, в котором размещаются разные идеи. Жанровое поле в концертах Шостаковича емко, в нем протекает беседа, диалог, спор этих идей. Жанр обладает собственной логикой, поведением, кругом представлений, языком. Внутри этого поля встроены многочисленные жанровые ячейки или микрожанры, понятые как «чужое» (или «чужое — свое», или «свое — чужое») слово. Жанр предельно подвигнут также благодаря своей памяти — она способствует вытеснению, припоминанию, наталкивает на ассоциации с различными идеями, сочинениями, композиционными признаками и т. д. В творчестве Шостаковича открывается таинственный мир, закономерности которого только предстоит описать.

Для анализа диалогических идей в рамках одного произведения мы остановимся на некоторых аспектах драматургии, композиции и тематического развития во Втором виолончельном концерте Шостаковича (подробно см. 4).

Многоголосие выявляется во Втором виолончельном концерте универсально и удивительно оригинально. Многоголосию отвечает обилие, даже избыток тематических линий концерта.

Слушательский опыт подсказывает нам, что в драматургии Второго виолончельного должны быть две линии, вступающие в конфликт «действие» и «контрдействие». На первый взгляд, наши ожидания оправдываются. «Действие» воплощено в темах I части — автоаллюзиях Шостаковича:

Эти темы выросли из материала «Казни Степана Разина», однако слушатель воспринимает их как «свое» слово — композитору вряд ли важно было, чтобы слушатель знал, что сходная музыка уже фигурировала в другом его сочинении. Аллюзорность композиционно не подчеркнута, темы не приобрели оттенка «чужого», знание другого контекста не обязательно. Таким образом, автоаллюзия здесь предельно скрыта. В русле основного «действия» основные темы финала — «пасторальная тема», «грустно-ироническая «чаплинская» тема» (В. П. Бобровский). Кульминация «действия» — появление «мусоргской» темы, очередной автоаллюзии Шостаковича, олицетворяющей эпическое начало (см. пример 1). Материал этой темы вызывает более сложные ассоциации — думается, автоаллюзия здесь, как и в двух других темах «действия», скрыта. Но тема содержит и аллюзию на музыку Мусоргского, и как раз эти элементы «чужого» слова, оборота чужой речи оказываются слышны. Перед нами «свое — чужое» слово.

«Контрдействие», как и полагается, у Шостаковича разворачивается в скерцо. Его представляют тема «Бублики» (см. пример 7) и «темы-спутники» (см. примеры 3, 8):

«Бублики» — «чужое» слово, хотя формально это — адаптация или аллюзия на грани цитаты.

Такая схема драматургии Второго виолончельного соблазнительна своей четкостью и ясностью, однако она вызывает немало сомнений.

Если драматургия содержит два основных центра, то совершенно непонятно, зачем Шостакович вводит в начале финала роковую фанфару — аллюзию на тему фатума из Четвертой симфонии Чайковского:

9a [66]

ff

95 Fag., Cor.

ff

В контексте концерта тема звучит как «чужое» слово. Непонятно и вторичное вторжение этой темы в ход событий после виолончельной каденции на «мусоргскую тему».

Кроме того, взаимоотношения «действия» и «контрдействия» гораздо более сложны и запутаны, чем это кажется на первый взгляд. Темы I и II частей воспринимаются как полярные противоположности, однако тема «Бублики» готовится в I части, в разработке появляется вариант, почти тождественный теме «Бублики»:

10 [26]

ff

pizz.

arco

pizz.

Подготовлена в I части и первая «тема-спутник» из скерцо (сравни с примером 3):

11 [3]

ff

„DSCH“

Наконец, в конфликтной драматургии концерта есть скрытый режиссер — тема «DSCH», появляющаяся на разной высоте. На материал монограммы опирается большинство тем концерта, относящихся и к «действию», и к «контрдействию». Среди них пер-

вая «тема-спутник» в скерцо и подготавливающий ее вариант из I части (отмечено в примерах 3 и 11). Монограмма скрыто присутствует в темах финала:

12

p

„DSCH“

p

13

p

8

14

p

„DSCH“

8

Но особенно важно то, что песенный материал, лежащий в основе темы «Бублики», переработан явно под влиянием монограммы (см. пример 7). Таким образом, слово, воспринимаемое как «чужое», держится под контролем «своего». Отметим также, что тема «Бублики», тема роковой фанфары, «мусоргская» и «чаплинская» темы имеют общую терцовую основу.

Мы видим, что темы «контрдействия» неоднозначны по смыслу, «свое» незримо присутствует, пробивается в «чужом». Разрешение основного конфликта оказывается чрезвычайно сложным, требует дополнительных средств, тематических затрат.

Развитие темы «Бублики» в скерцо приводит к ее трансформации. Новый вариант очень тонко предвосхищает введение «роковой» фанфары в начале финала. Он отличается от первоначального изложения темы «Бублики» ритмически, в трансформированном варианте отчетливо выявлена вальсовость (сравн. с примером 7).



Почему именно этот вариант выбран для подготовки «роковой» фанфары — ведь в теме «рока» никакой вальсовости нет? Но дело в том, что обычный вальсовый ритм есть в объекте аллюзии — в теме рока из Четвертой симфонии Чайковского. Шостакович избирает очень сложный путь воздействия на слушательское восприятие: подготавливая аллюзию, он подчеркивает тот элемент, который в аллюзии выпущен, но присутствует в объекте самой аллюзии. Композитор балансирует на грани «своего» и «чужого» слова, вовлекает в работу такие средства, в которых «свое» и «чужое» становятся почти неразличимыми. В своей работе он действует не столько на сознание воспринимающего (ведь слушатель вряд ли способен в момент исполнения осознать все те операции, которым подвергается тема «Бублики», как и то, что происходит в момент аллюзии), сколько на подсознание, не столько открыто демонстрирует, сколько внушает. Здесь вступают в действие те слои бессознательного, которые позволяют ощущать уже известное, знакомое, не доводя его до припоминания.

Как мы видим, «роковая» фанфара — не чужеродное тело в тематической ткани концерта, она подготовлена, хотя весьма непрямым путем. Но само появление «роковой» фанфары в начале финала не решает конфликта, да и не может его решить. Если осмыслить тему рока как развязку, то она оказывается не более, чем внешним снятием конфликта. Путь не пройден до конца, до развязки драмы еще далеко. Следует отстранение — материал финала. И только после исчерпания всего его тематизма вновь появляется «роковая» тема: она вводится перед репризой, после кульминации эпической линии концерта, в самый драматургически ответственный момент — в момент выбора пути, решения. Появление темы рока именно теперь неизбежно — буквальная реприза после виолончельной каденции принципиально невозможна, так как конфликт, возникший на грани II и III частей, остался не разрешенным.

И здесь Шостакович находит гениальное решение — тема рока перерастает в тему «Бублики», преображенную под ее воздействием:



Коллажное столкновение двух тем производит удивительный эффект: тема «Бублики» — это не просто мелодия, олицетворяющая агрессивную пошлость, — она знаменует трагический отклик на предшествующие события, их осознание. «Чужое» слово перерастает в авторское высказывание. Это уникальное решение дало основание В. П. Бобровскому (см. 4) провести аналогию между сущностью темы «Бублики» и «двухголосым словом»⁹.

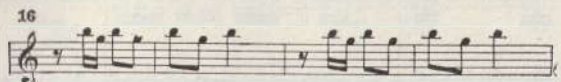
Трагическое переосмысление темы «Бублики» — поворотный момент в драматургии концерта и перелом в восприятии слушателя. Мы понимаем, что действие развивалось по двум линиям, которые незаметно сближались и в наиболее важный, драматически насыщенный момент сошлись¹⁰. В музыкальном материале сближению этих линий способствовала кропотливая работа над

⁹ Типы «двухголосого слова» описаны М. Бахтиным (см. 3, гл. «Слово у Достоевского»). Проблема диалога, монолога, полилога в инструментальной музыке была поставлена Е. Назайкинским (см. 15).

¹⁰ Эта особенность уникальной драматургии Второго виолончельного концерта, сосредотачивающая в себе сущность его концепции, есть конкретное проявление «закона эстетической реакции», сформулированного Л. Выготским: «Закон эстетической реакции один: он заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» (5, с. 272).

слиянием «своего» и «чужого» слова. Только после этого становится возможным катарсис,—возвращаются все лирико-эпические темы концерта.

Но не здесь завершается диалог. Конец концерта как бы растворяется во времени. Мы слышим терцовый мотив у ксилофона:



Что это — «Чижик», как считает В. П. Бобровский? намек на тему «Юмора» из Тринадцатой симфонии? или — на материал из «Казни Степана Разина»: «будешь знать, как супротив» (наблюдение В. Н. Холоповой)? отзвук тем концерта, содержащих терцовую основу? переинтонированные челестовые окончания, характерные для Шостаковича?.. Конец концерта многозначен и в тональном отношении — совмещаются два центра: D у виолончели и G у ксилофона: тоника перевернута и раздвоена. Концерт оканчивается символически, окончание «музыки» предельно замаскировано, граница между искусством и жизнью размыта.

Мы очертили лишь несколько идей диалога, преломленных в концертном творчестве Шостаковича, попытались описать лишь несколько его проявлений. Дальнейшая разработка, думается, поможет разобраться в том, как реализуются подобные идеи в других жанрах композитора, в чем специфика и различие в преломлении этих идей внутри различных жанров. Круг анализа может не замыкаться на творчестве Шостаковича. Интереснейшей задачей могло бы стать осуществление исследования, посвященного воздействию диалогических жанров Шостаковича на творчество других советских композиторов. Понятие «традиция Шостаковича» может обогатиться многими представлениями, которые предстоит найти в рамках проблем его диалогистики.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977, вып. 15.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. — М., 1972.
4. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. Статья 1-я. — В кн.: Музыка и современность. М., 1974, вып. 8.
5. Выготский Л. Психология искусства. — М., 1968.
6. Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л.: Сов. писатель, 1971.
7. Дворецкий И. Латинско-русский словарь. — М., 1976.

8. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. — М., 1981.
9. Иванов Вяч. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1973, вып. 308: Труды по знаковым системам, VI.
10. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1978, вып. 3.
11. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте. — Сов. музыка, 1975, № 8.
12. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. — М.; Л., 1948.
13. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры (на примере мотета): Кандидатская диссертация. — М., 1981.
14. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — М., 1979.
15. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
16. Нестьев И. Сто седьмой опус (О виолончельном концерте Шостаковича). — Сов. музыка, 1959, № 12.
17. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. — М., 1976.
18. Симакова Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1972, вып. 2.
19. Советский музыкальный театр. Проблемы жанров: Сб. статей. — М., 1982.
20. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. — Leipzig, 1927.

К проблеме музыкального анализа

Термин «анализ» сегодня принадлежит к самым употребительным. Он приложим ко множеству всевозможных компонентов и процедур в музыковедческих исследованиях.

Если отбросить явные излишества и непродуманности в словоупотреблении, мы получим картину, которая свидетельствует в пользу расширившегося значения анализа в музыковедческой науке нашего времени. Не случайно, что именно в XX в. развился и анализ как особый специфический жанр музыковедения. Анализ музыкальных произведений и в самом деле стал чем-то вроде самостоятельной науки. Из наиболее крупных работ такого жанра упомянем «Анализ фортепианных сонат Бетховена» Х. Римана¹, ряд трудов Х. Шенкера². Конечно, в той или иной форме анализ существовал и ранее³. Но в XX в. он приобрел новое качество: помимо сохраняющейся за ним служебной функции, когда он включается в комплекс других компонентов исследования, анализ приобретает также роль самостоятельной отрасли науки, как бы отпочковываясь от жанра критики.

Частичное изменение функции анализа в музыкальной науке отражает какие-то перемены в общественном бытии музыки. Конкретные связи требуют здесь еще специального исследования. Можно высказать предположение, что одной из причин новой ситуации является частичное высвобождение музыки из ее жизненно-прикладного функционального назначения. Такое высвобождение в большей мере смещает направленность теоретической мысли с за-

¹ Riemann H. L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. — Berlin, 1918—1919, B-de 1—3.

² См.: Schenker H. Beethovens Neunte Symphonie. — Wien, 1912; Der Tonwille. — Wien, 1921—1924, H. 1—10; Das Meisterwerk in der Musik. — München, 1925—1930, B-de 1—3; Fünf Urlinientafeln. — Wien, 1932; Neue musikalische Theorien und Phantasien. — Wien, 1935, Bd. 3 (Der freie Satz).

³ Например, у Маттезона (Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. — Hamburg, 1739), Маркса (Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. — Leipzig, 1837—1847, B-de 1—4; Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen. — Berlin, 1859, B-de 1—2), Серова (Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя», 1859, Тематизм увертюры «Леонора», 1861 и другие). Лароша (анализ «Руслана» в работе «Глинка и его значение в истории музыки», 1867).

боты о соответствии музыки ее прикладному назначению на рассмотрение сущности ее самой по себе. Отсюда следует историческая детерминированность проблемы анализа; иными словами, уже само выдвижение музыковедческого анализа в качестве специальной проблемы есть отражение изменяющейся ситуации музыки в современном мире.

Вслед за указанным выдвижением анализа как особого жанра музыковедческих исследований естественно идет и постановка проблемы анализа как такового: что значит «анализ»? в каком отношении он находится к анализируемому предмету? каковы должны быть методы, предназначенные для достижения целей анализа? Эти проблемы и составят основной предмет рассмотрения в настоящей статье.

1. Что значит: «анализ»?

Сравним сначала некоторые конкретные виды, аспекты и методы анализа. В конечном счете все они идут сходными путями, пролагаемыми между художественным целым и его расчлененными частями, делая лишь упор на ту или иную сторону целого и преследуя в конечном счете одну и ту же цель — лучшее, более глубокое постижение музыкального произведения. Однако все же только в конечном счете. Почти незаметное или даже вовсе незаметное смещение конкретных целей или характера рассмотрения дает такую разницу в последствиях, что подчас трудно все эти процедуры называть одним и тем же термином «анализ». Нижеследующее перечисление разных видов и методов анализа не ставит целью дать им классификацию, а свободно выбирает некоторые, по каким-либо причинам представляющиеся здесь необходимыми для рассмотрения. Для удобства изложения отдельным видам и методам даны условные названия.

1.1. Анализ как практическая эстетика. — Это не вид или метод анализа, а скорее аспект его, входящий составной частью в различные виды аналитических операций. Если музыкальная эстетика как наука, теоретическая дисциплина, у нас еще, можно сказать, не создана, все же нельзя сказать, что она не существует вовсе. Ее функцию исполняет система представлений о закономерностях построения мотива, фразы, аккорда, неквадратного периода, гармонии сонатной экспозиции и т. д., связанная с этим система оценок («хорошо», «дурно»). Анализ как прослеживание закономерностей музыки и вынесение оценок качеству композиторской работы хотя и едва ли составляет особый жанр, но встречается достаточно часто. Так, например, анализ

гармонии⁴: $\begin{matrix} \text{fis} & \text{D} & \text{н-II} & - & \text{н-V} & - & \text{н-II} \\ & \text{N} & \text{I} & & \text{IV} & \rightarrow & \text{I} \end{matrix}$ в тактах 14—15 (соответст-

венно также 22—23) Adagio Двадцать девятой сонаты Бетховена, если при определении аккордов принимаются во внимание значения их в структуре целого, включает в сферу внимания комплекс ценностных компонентов музыки: строгий возвышенный тон звучания аккордов, великолепная идея контраста светлых по регистру, но темных по ладовой окраске мажорных гармоний, отъединенных от основной беспросветной ладовой сферы и тем самым как бы возвышающихся над ней; сила противоречия между спокойствием чистых трезвучий и напряжением их тональной функции (нII как тритон к V, нV — тритон к I) и т. п. Включаемые в анализ восприятие и эстетическое переживание явлений музыки и придают определенной части анализа характер конкретно-эстетического исследования, практической эстетики.

1.2. Анализ-описание. — Всякий анализ непременно оперирует терминологическим описанием музыкальной структуры. В некоторых видах школьных работ анализ-описание необходимо как вид учебной тренировки. Научную ценность (впрочем, небольшую) этот вид анализа представляет лишь в том случае, когда описывается новое явление, для понимания которого целесообразно установить координацию с общепринятой системой терминов либо выразить в иной, но тут же объясняемой терминологической системе. Большой же частью описание — всего лишь пересказ нотного текста в общеизвестных терминах. Вредность его состоит в том, что он оценивается с точки зрения: правильно описание или нет, а не с позиций: зачем оно вообще нужно. Худший вид описательности — пересказ того, какие чувства у слушателя вызывает музыка. Аналогичная отрицательная сторона описания чувств в том, что оно выдается за раскрытие содержания (причем может оказаться, например, что изобилующая внешними эффектами и снабженная красивым заголовком пьеса Листа куда «содержательнее», чем, скажем, скромно звучащая fuga Баха).

1.3. Так называемый «целостный» или «комплексный» анализ музыкального произведения. Метод В. А. Цуккермана. — Что такое «целостный» или «комплексный» анализ, в настоящее время хорошо известно и не требует разъяснений⁴. Достоинства метода, выработанного советской нау-

⁴ Система обозначений: \odot , \bullet — местные тоники главной тональности nII ступени. В квадрате — центральная тоника.

⁵ См. об этом специальные работы: Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа (в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970); Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967; некоторые статьи в кн.: О музыке. Проблемы анализа (в честь 70-летия В. А. Цуккермана). — М., 1974. Необходимо упомянуть также книгу А. К. Будкого «Структура музыкального произведения. Теоре-

той еще в 30-е гг., состоят в привлечении к анализу широкого круга сведений, относящихся к разбираемому сочинению, в требовании рассматривать в связи относящиеся к различным аспектам музыки данные, в том, что содержание и форма произведения должны рассматриваться в их неразрывном единстве. Нельзя, однако, сказать, что целостный анализ есть метод с точно указанным последованием действий и с резко выраженной спецификой профиля (подобно методу метрического анализа Х. Римана или Г. Катуара, «методу редукции» Х. Шенкера). Невозможность привлечения буквально всех сторон произведения для анализа, вытекающая отсюда свобода выбора только некоторых данных на практике часто приводят к превращению целостного анализа в рассказывание «обо всем понемногу». Несмотря на рассмотрение многих элементов музыки (лад, ритм, синтаксис и т. д.) в их взаимодействии (отсюда и идея «целостности», «комплексности» аналитического метода), именно целостность охвата музыки на практике часто не достигается, потому что взаимодействующие элементы трактуются как отделенные друг от друга, что означает изменение их природы. Необходимо в связи с этим изложить специфику метода целостного анализа у В. А. Цуккермана — ученого, которому принадлежит выдающаяся роль в разработке проблемы и методов целостного анализа. Здесь для нас представляет интерес не столько то общее, что свойственно целостному анализу («всестороннее изучение музыкального произведения в единстве его содержания и формы», полноценное раскрытие содержания сочинения, в связях его с исторической действительностью, но вместе с тем понимание произведения в его неповторимом индивидуальном своеобразии — 8, с. 410), сколько характерное именно для целостного анализа В. А. Цуккермана (то есть та разновидность метода целостного анализа, которая здесь условно названа «методом Цуккермана»). Речь идет об особом рода слиянии науки и искусства, что раскрыто в статье В. П. Бобровского и Г. Л. Головинского (4, с. 30—45). Авторы начинают статью словами: «Для творческого облика В. А. Цуккермана чрезвычайно характерен артистизм». Специфика аналитического метода Цуккермана состоит в органическом единстве аналитического исследования музыки и высокохудожественной ее демонстрации (самим Цуккерманом). Значение этого описывается следующим образом: «...роль восприятия, роль эмоционального переживания в качестве исходного, а главное, неотъемлемого компонента анализа трудно переоценить. Ибо за всем этим стоит, как нам думается, глубокое убеждение: истинно художественное произведение постичь до конца только одним разумом невозможно, оно постигается также интуицией или душой, если не побояться

тические основы анализа музыкальных произведений» — первую крупную работу, специально посвященную обоснованию метода «всестороннего и максимально глубокого изучения музыкального произведения» (5, с. 6), раскрытия того, как воплощается содержание взаимосвязями выразительных средств музыки, причем содержание рассматривается как «претворение действительности».

употребить это старомодное слово. Логический вывод из сказанного (к которому приходит в конце концов мыслящий студент) — анализ музыкальных произведений не только наука, но в какой-то мере и искусство, ибо требует от анализирующего не только обширных знаний, но и часто художественной восприимчивости» (4, с. 37). Нам можно было бы полностью присоединиться к наблюдениям авторов и тех пяти учеников Цуккермана, имена которых упоминаются в начале статьи (там же, с. 30). Хотелось бы только акцентировать еще одну сторону метода Цуккермана — раскрытие сущности музыки посредством демонстрации пути от «семени» — теоретической закономерности — к воплощающемуся у вас на глазах и расцветающему вплоть до подлинно художественного результата — живого звучащего музыкального произведения⁶. Это надо понимать буквально: анализ у Цуккермана увенчивается великолепным художественным исполнением разбираемого фрагмента (если необходимо — то и целой пьесы). Целостность анализа в этом смысле можно понимать не как всесторонность охвата (что недостижимо), а как полноту прослеживания пути от рационально формулируемой закономерности музыки до чувственного восприятия живого ее звучания, со всеми до конца не объяснимыми, но (при правильной демонстрации) интуитивно постигаемыми стадиями воплощения.

1.4. Метод редукции Шенкера. — Метод анализа, разработанный австрийским теоретиком Х. Шенкером и его последователями (среди них назовем Ф. Зальцера, автора книги «Структурное восприятие») приводится здесь потому, что он тесно связывается с ценностным подходом к музыкальному сочинению, притом пытается найти ее в том аспекте, который на наш взгляд наиболее близко подходит к самым сокровенным, самым сущностным сторонам нашей музыки — в гармонии. По Шенкеру в основе сочинения лежит *Ursatz* — первоструктура, в виде движения между звуками коренной модели музыки — консонирующего трезвучия. От этих элементарных ходов прорастают новые, более развитые слои структуры, со своими аккордами и ходами между их звуками и так далее. Шенкеровские анализы классических сочинений показывают прекрасную «гармонию гармоний», свойственную шедеврам европейской музыки XVIII—XIX вв.

1.5. Так называемые «точные методы» анализа. — Слово «точные» имеет смысл только в том случае, если есть к нему корреляты. Тем самым прочие, обычные методы музыкознания объявляются «неточными». Но в таком случае да позволительно будет укорить «точные» методы в неточности, начиная от названия. Стро-

⁶ Мы отдаем себе отчет в том, что подобное истолкование метода Цуккермана есть интерпретация особого рода, но позволяем себе это, усматривая в такой интерпретации плодотворные идеи для дальнейшего развития.

го говоря, точными можно называть те методы, которые дают точные результаты. Однако в немногочисленных до сих пор виденных нами «точных» методах никаких новых точных результатов не добыто. Правильнее было бы называть такие методы не «точными», а «количественно-измерительными». Притом (поучительный результат!) сразу же обнаруживается, что «точные» методы вынуждены обращаться к сторонам музыки, которые не увлекают традиционное «неточное» музыкознание — не потому, что они трудно доступны, а потому, что малоинтересны. Главный объект исследования по своей природе «неточен» (то есть не измерим количественно, хотя бы к нему и были приложимы сравнительные степени «больше», «меньше»). Кроме того, «точные» методы оказываются в роковой зависимости от аппарата «неточных». Конечно, новый подход сам по себе уже есть ценность. И в этом смысле «точные» методы заслуживают поддержки. О достижениях же их можно будет говорить лишь тогда, когда с их помощью будут поддаваться анализу те явления, с которыми обычные методы не в состоянии справиться.

Чтобы блистательно оправдать возлагаемые на «точные методы» надежды, с их помощью следовало бы решить, например, задачу такого рода: элементарный анализ структуры произведения Булеза «Молоток без мастера». «Вручную», традиционными методами это сделать трудно; притом элементарность разложения структуры на проведения серии весьма подходит для метода, носящего название структурного и относящегося к разряду точных.

Чего не должны делать «точные» методы — покидать сферу музыкального в пользу того малозначительного для музыки, что легче поддается количественно-измерительным операциям.

В очевидной связи с этимологией (греч. *análysis* — разложение, разбор; *anályō* — распускать, раскручивать, развязывать, распутывать) анализ понимается прежде всего как разъединение, расчленение целого на составляющие его части и элементы. Вместе с тем ясно, что музыкальный анализ как правило не ограничивается лишь разъятием живого музыкального целого на части. Тем более подобная операция ни в коей мере не может считаться целью анализа. Избранные в качестве примеров виды аналитических процедур везде показывают привнесение в анализ еще каких-то иного характера явлений. Одно из них общеизвестно — логически противоположный анализу синтез (можно сказать: «анализ — это синтез»). В изложенных выше пунктах синтез проявляется: в сложении из указанных аккордов гармонических последований, в свою очередь образующих целостные качества музыкально-«этического» порядка (пункт 1.1.); описательный анализ (пункт 1.2) складывается из определенных элементов картину целостных форм-схем, хотя бы и ограничиваясь уровнем закономерностей наиболее общего, наименее индивидуализированного порядка; целостный анализ (1.3) делает синтез одной из специальных задач; метод Шенкера (1.4) стремится на всех уровнях структуры создавать цельности, синтезируя их

из определенным образом отобранных элементов данной композиции, и, кроме того, представляя как цельность взаимодействие структур на всех уровнях; методы «точных наук» (1.5) представляются наиболее далекими от синтеза (и в этом большой их недостаток), момент синтеза в небольшой мере фигурирует в тех элементах аналитико-синтетических суждений, которые предшествуют оперированию «точными» методами и связаны с обычным музыкально-ведческим анализом⁷.

Таким образом, нигде в вышеперечисленных видах анализа нет ограничения одним только в собственном смысле слова анализом — только разъединением, расчленением. Музыкальный анализ всегда включает и какие-то иные компоненты, прежде всего процесс синтезирования. С более широких позиций анализ как таковой вообще неотделим от синтеза, так как и то и другое суть две стороны единого процесса мышления, познания⁸.

Правомерно ли в таком случае сохранение за всеми операциями аналитического и синтезирующего характера (смысл которых притом состоит прежде всего в некоей их связи друг с другом) укоренившегося названия «анализ»? Анализ ли это? В строгом смысле если исходить из точного и буквального значения самого термина, то, по-видимому, неправомерно. Оставив сейчас в стороне различия между методами анализа (например, приведенными выше) и не вдаваясь в вопрос о сравнительной их ценности, мы можем охарактеризовать сущность того общего, что их объединяет, следующими терминами: рассмотрение, изучение, исследование, понимание, познание, мышление⁹. Конечно, допустимы любые условности в применении терминов и понятий (бывают же «красные чернила», или «brevis» = «краткий», обозначение самой длинной ноты), но, тем не менее, этимология слова должна служить критерием при установлении или корректировании терминологии. В таком случае перед нами, очевидно, расхождение между значением термина (расчленение) и сущностью обозначаемого им понятия (исследование; либо даже «воссочинение», синтез). Притом речь идет не только о той или иной ширине круга значений одного и того же по-разному истолковываемого понятия (анализ), а о несогласовании разных понятий. Применение термина «анализ» в значении «исследование», «познание» может вступать в явное противоречие с последними двумя терминами в их собственном значении. Так, анализ есть один из методов исследования, познания — это общеизвестно и общепризнанно. С другой стороны, то, что именуется анализом, есть вообще все исследование вместе со всеми применяемыми

⁷ Нельзя не отметить, однако, удачных (в своем роде) попыток машинного творчества (в нашей стране — работы Р. Зарипова).

⁸ «Мышление состоит столько же в разложении предметов сознания на их элементы, сколько в объединении связанных друг с другом элементов в некоторое единство. Без анализа нет синтеза» (1, с. 37). Эту мысль Ф. Энгельса приводит В. П. Бобровский в статье «Анализ музыкальный» (3, с. 139).

⁹ Трактровка анализа как исследования, познания, широко распространена в науке (см. 6, с. 50).

в нем методами; вплоть до того, что в иных случаях можно заменить один термин другим (много ли изменится, если, скажем, вместо «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» будет: «Исследование модуляций в сонатах Бетховена»?). Но если анализ есть один из составляющих компонентов, то есть часть, то в качестве таковой его нельзя отождествить с исследованием, познанием, как нельзя отождествить часть и целое. Как же можно согласовать между собой применение этих понятий?

Имея в виду лишь музыкально-ведческую литературу и не обращаясь пока к некоторым специфическим особенностям музыкального анализа (о них — дальше), приведем несколько соображений, разъясняющих ситуацию.

Надо признать, что во многих случаях термины «анализ» и «исследование» (ограничимся этой парой, как наиболее распространенными определениями) применяются либо условно, либо приблизительно, без особого специального намерения акцентировать или хотя бы охарактеризовать именно данный профиль работы, а не другой.

Главное соображение состоит в том, что прибавление комплекса значений «исследование» («познание», «изучение», «понимание») не противоречит понятию «анализ», «анализирование»: «разложение» на части, «расчленение» делается ради познания вещи. Поэтому «анализ» есть также и исследование. Присоединение же к основе понятия новых смысловых слоев есть вещь обычная (сравнить, например, становление понятия «гармония»).

Таким образом, несмотря на частичное несоответствие первоначальному смыслу слова, применение понятия «анализ» в значении, близком понятию «исследование», представляется в целом правомерным (хотя и не избавляет от некоторых противоречий, путаницы).

Но возможно указать и еще одну причину, наиболее прямо и наиболее глубоко обосновывающую правомерность доминирования термина «анализ» для обозначения наших музыкально-ведческих, в особенности теоретических, исследований: процесс познания состоит в нахождении закона, формирующего музыкальное явление, то есть того принципа, действие которого порождает в данных условиях именно данное явление. Конечно, это не всё познание, но главная его магистраль. Отыскание же закона есть не что иное, как углубление в предмет познания, снятие «годовых колец» позднейших генетических наслоений, продвижение к коренной сущности явления, формулирование его «генетического кода». Это особого рода расчленение музыкального целого имеет все основания с полным правом называться именно анализом (разумеется, со всеми теми оговорками о неразрывной связи с синтезирующей деятельностью, которые уже приводились выше). Тем самым мы даем здесь свой ответ на поставленный вопрос «что значит: анализ?». Впрочем, мы не возьмемся выдавать такой ответ за нахождение закона для явления музыкального анализа, к чему мы стремились приблизиться, продвигаясь от общего описания явления

(здесь — анализа) к формулированию его сущности. Здесь мы находимся сейчас на ступени еще относительно общего описания закона. Нашей же более глубокой задачей мы считаем посильное приближение к закону в его специфической, а не обобщенной форме, то есть к нахождению именно музыкального закона.

Для этого нам необходимо сделать экскурс в проблему соотношения анализа и музыки-объекта. Ясно, что специфическая форма закона несет в себе отпечаток специфических свойств предмета, в данном случае — свойств музыки.

2. Анализ и музыка-объект

Из необходимого множества задач, которые ставятся перед музыкальным анализом — шире — «исследованием музыки», мы возьмем в качестве материала задачу анализа музыкального произведения как познания сущности данной музыки. Этот тип задачи мы считаем центральным, с которым связаны и все остальные. Проблему исследования музыкального произведения мы так и поставим: в чем сущность музыки данного произведения? Соответственно и проблему анализа этой сущности мы должны ставить следующим образом: как проникнуть в эту сущность?

С точки зрения музыкального анализа мы переходим тем самым к проблемам соотношения содержания и формы музыкального произведения и принципам выведения определенных методов музыкального анализа в зависимости от того или иного представления о содержании музыки на уровне реальной конкретности. Наконец, рано или поздно мы должны будем коснуться здесь и еще одной области, поставив также вопрос в наиболее общей (по отношению к каждому отдельному произведению) форме: в чем сущность музыки?

Разумеется, было бы легкомысленно пытаться дать полноценные определения и разъяснения столь сложных вопросов, попутно занимаясь другими проблемами. Однако и обойти их стороной оказывается невозможно, если мы хотим серьезно говорить об анализе музыки, призванном раскрыть ее сущность. Мы вынуждены поэтому занять здесь некоторую среднюю линию, делая попытки дать свои ответы на неизбежно возникающие эти вопросы, однако отказавшись с самого начала от любой полноты как охвата явлений, так и аргументации.

2.1. Приступая к рассмотрению музыки-объекта в его значении для анализа-метода, мы будем придерживаться принятого в советском музыкознании методологически основного деления художественной целостности музыки на категории формы и содержания¹⁰.

¹⁰ Наряду с этой дихотомией, очевидно, возможны и другие варианты деления, например: материал и форма; либо основополагающие категории могут заимствоваться из другого представления о структуре феномена музыки, например, из комплекса составляющих: социальное — этическое — психологическое — эстетическое — композиционно-техническое (художественное) — ценностное.

Категория «содержание» близка к комплексу значений, входящих в понятие «сущность» (во многих случаях один термин может заменять другой). Поэтому анализ содержания музыкального произведения либо совпадает с процедурой раскрытия его сущности, либо (по крайней мере) движет мысль в том же направлении. Кажалось бы, нам достаточно было бы просто повторить то, что общеизвестно.

Здесь-то и возникает осложнение. На первый взгляд кажется, что все ясно: музыка есть выражение чувств и мыслей, осуществляемое путем воплощения их в художественных, музыкальных образах и всевозможных оттенках выразительности, также несущих в себе детали музыкальной образности; музыкальная форма — то, что реализует образно-выразительную сторону музыки, совокупность и взаимодействие музыкально-выразительных средств, в узком смысле — тип композиции; музыкальный образ (основная категория содержания) есть отображение общественно-исторической действительности (в этом специфика искусства, музыки). Отсюда и цели анализа: сформулировать, какие чувства, эмоции выражает музыка, какие средства для этого применены; выходя за рамки музыки, связать содержание с породившими данный стиль, жанр, творчество того или иного композитора общественно-историческими условиями.

В распространенной трактовке понятия содержания в музыке изложенная точка зрения вызывает по меньшей мере два тесно связанных друг с другом возражения:

1) выражаемые музыкаю чувства имеют не совсем ту, либо совсем не ту природу, которая подразумевается обычно (если вообще судить о музыке и ее содержании обязательно с позиций идеи: «музыка есть выражение чувств»). Под «чувствами» и их оттенками чаще всего понимают обыденные, житейские переживания и ощущения (например — любовное томление, лихорадочное нервное возбуждение, упоение, нега, разгул страшных сил, светлая умиротворенность, пламенный гнев, мягкость, скорбное оцепенение и т. п.), которые, конечно, относятся к содержанию, но помимо них и в еще большей степени важны специфически-эстетические чувства, например, гамма ощущений между полюсами «прекрасно» — «безобразно»;

2) упускается (вероятно, не без трудновыразимости его языком поп-эстетики) один важнейший компонент содержания — удовлетворяющая слух оптимальная приятность звукового материала; конечно, куда солиднее выглядит только объективная точка зрения, игнорирующая такой субъективный момент, как приятность, но что поделаешь, если этот субъективный фактор существует объективно и обладает притом необыкновенно мощным действием!

Названные расхождения влекут за собой необозримое множество следствий, так как связаны со всеми другими проблемами формы и содержания и приложимы к любому объекту анализа. Приведем несколько следствий, без особенного порядка и связи между ними.

С позиций приведенной точки зрения вопрос о том, хороша музыка или плоха (а это главный вопрос ее сущности, следовательно и проблемы формы и содержания), может быть поставлен; однако это никак не вытекает из концепционной постановки проблемы.

Выразить какие-нибудь чувства (какие нужны) ничего не стоит, и сами по себе чувства, бурно страстные либо нежно-лирические, ничем не лучше и не хуже одни других, вместе со всеми их оттенками, для которых всегда можно найти подходящие хорошие или плохие характеристики в зависимости от отношения к ним. Чувства всегда выражены какими-либо музыкальными средствами (иначе быть не может), и их всегда можно найти и описать в их взаимодействии друг с другом. Далее вообще все проще.

Некоторые «средства» музыки все же оказывается невозможным свести к способам добывания того или иного оттенка содержания (как, казалось бы, только и может быть), и из них приходится образовывать другую группу — обслуживающих не содержательную, а формообразовательную либо коммуникативную сферу музыки. Не говоря уже об элементарной нелогичности в классификации категорий (их три вместо оговоренных двух — формы и содержания), получается, что формообразовательная сторона музыки — не содержательна (или же — в другом варианте, что средства как элементы формы служат выражению не содержания, а также формы).

Элементы («средства») музыки трактуются однозначно-предметно, наподобие деталей, из взаимодействия-сложения которых при условии внутреннего единства образуется музыкальное целое, рисующее определенный образ, картину. Ситуация в действительности иная: не целое составляется из средств-частей, а части различаются в органически растущем целом. Например, гармония не есть просто «одно из средств» или «одна из сторон» формы. Чтобы выразить, до каких пределов может нарушаться однозначно-предметная разграниченность категорий формы и гармонии, можно сказать, что в определенных отношениях форма есть гармония (на более высоком уровне). Или: форма, конечно, не то же самое, что красота, однако (подобным же образом) в определенном смысле форма — значит красота. Понятно, что подобные взаимоотношения — вещь менее удобная, чем строгая разграниченность, не допускающая «наложений», но они — факт, происходящий не от несовершенства определений, а от того, что элементы музыки в качестве знаков духовной деятельности где-то смыкаются друг с другом в качестве частных модификаций обобщающих эстетических категорий (гармонии, симметрии, красоты, меры)¹¹.

2.2. Сущность музыки-объекта в интересующем нас здесь отношении ее к музыкальному анализу мы понимаем как та-

¹¹ Этимологию термина «форма» см. в статье Л. Н. Столовича (7).

кое отражение социально-исторической действительности в специфической художественной форме звукообразного мышления, которое представляет собой особого рода деятельность — эстетическое переживание специфических социально-коммуникативных ценностей духовной жизни человека. Содержанием музыки являются духовные эстетические акты, возникающие как отражающая реакция человеческого сознания на реальную действительность, на волнующие проблемы жизни (в широком смысле; непосредственно через исторически сложившуюся систему ценностной ориентации); специфическая особенность музыки — запечатление духовных актов в эстетически упорядоченных («гармонизованных») формах именно звуковых структур. То беспонятно передающееся («открывающееся») нашему сознанию интеллектуально-чувственное, что мы непосредственно вбираем в себя при восприятии понятного нам музыкального произведения, есть его содержание. Все то, что реализует, конкретизирует, материализует эту эстетическую среду-массу, есть (в широком смысле) форма музыки.

Таким образом, в содержание музыки как искусства мы включаем два момента. Прежде всего чувства и переживания специфически эстетические, так важные для искусства в системе ценностного взаимодействия сознания с окружающей действительностью. Притом взаимодействие это именно двухстороннее: не только действительность, отражаясь, впитывается в сознание, но и, наоборот, активная ценностная реакция сознания воздействует на действительность (как, впрочем, также и на само себя).

Соответственно (в этом связь с первым моментом) включается качество звучания, которое, на основе действия определенного объективного закона, субъективно воспринимается как та или иная приятность звукового материала и звуковой конструкции (в отрицательном случае — неприятность). В обыденном словоупотреблении это качество обозначается термином «музыкальность» и относится к самым большим достоинствам музыки. Различия между названными двумя моментами в том, что первый имеет общеэстетическую природу (например, полно действует и при эстетическом восприятии внемузыкальных вещей — произведения других искусств и даже явлений, не относящихся к художественным), а второй — специфически музыкальный. Для удовлетворения первого нужен общехудожественный талант, для второго — музыкальный.

К концепционным идеям, касающимся сущности музыки, мы относим также следующую, трактующую взаимодействие между указанными различными видами чувств, к чему следует присоединить также проблему выражения в музыке внемузыкальных идей (среди них, например, идеи борьбы за мир или прославление выдающегося общественного события и т. д.). Когда мы анализируем, скажем, Пятую симфонию Бетховена, то создается, казалось бы, абсолютно неопровержимое, более того — единственно возможное мнение о причинах великого значения этого произведения: великим делает его выражение героического мира музыкальных об-

разов, титанической идеи борьбы и победы; это идейное содержание и есть та причина, которая единственно и вызывает к жизни великолепные музыкальные образы, именно оно одухотворяет их и делает музыкально яркими, позволяет им с такой силой воздействовать на душу слушателя. Разве можно дать какое-либо иное объяснение?

В конечном счете, если не вдаваться в чисто музыкальные подробности, такое объяснение верно. Но нас интересуют как раз глубинно залегающие подробности, в особенности чисто музыкальные, более всего показывающие музыкальное в музыке. Тогда данное объяснение следует признать неудовлетворительным, приблизительным и, возможно, дать другое.

Прежде всего зададимся вопросом: а почему вообще мы говорим об этом произведении? Почему мы не отвергли его когда-нибудь раньше, сказав что-нибудь вроде: «Это безумие! Можно подумать, что обрушился дом!»? Как возможно, чтобы мы именно так, а не иначе восприняли идею произведения? Почему мы вообще ее восприняли?

Оказывается, представляющийся (на уровне нерасчлененного анализа восприятия) чем-то единым акт восприятия нашим сознанием данного музыкального произведения и его идейной сущности в действительности не один, а два отнюдь не совпадающих друг с другом акта: 1) отбор произведения по чисто музыкальным его достоинствам и 2) глубокое восприятие его музыкальной идеи и круга образного содержания. Названные два акта вовсе не обязательно идут в такой последовательности, они вполне могут идти и в обратной, но их именно два, а не один. Конкретно: если бы произведение не удовлетворяло нас по своим чисто музыкальным достоинствам, мы очень скоро разочаровались бы и в его содержательных идейных достоинствах, они либо показались бы нам неубедительными, и мы вскоре перестали бы вообще находить там борьбу и победу (какая там победа, если музыка плохо звучит!), либо — что еще более вероятно — не находили бы их и с самого начала (вместо «борьбы и победы» оказалась бы худшая формулировка, вроде: «переход от бурного движения I части к какому-то просветлению в финале»). Притом сами свойства общеэмоционального характера сколько угодно могли быть точно такими же. Несомненно, было сколько угодно четырехчастных симфоний, которые дают основания снабдить их «эмоционально-содержательными» характеристиками точно такого же типа, как, скажем, ре-мажорные симфонии Моцарта, но мы об этих произведениях не говорим ничего, так как они вообще не фигурируют в поле нашего внимания — они не «дотягивают» до Моцарта по уровню музыкальности. Или вспомним, сколько кантат и симфоний было исполнено за последние 3—4 десятилетия. Многие из них, если судить по эмоционально-сюжетному содержанию, стояли на, казалось бы, должном высоком идейном уровне. В них было все, что нужно, кроме... удовлетворяющей слушателя музыки. И что же? Мы не только ничего не говорим о них, но опять-таки даже их и не вспоминаем. Отбор

сделан: раз музыки нет, то и высокие идеи оказываются художественно не выраженными.

Но что это значит: «нет музыки»? То, что произведение эстетически непривлекательно. Это категория — эстетическая, художественная привлекательность действует, таким образом, как одна из самых важных в содержании музыки. В музыке автономной на первый план художественной структуры выдвинут момент каллистический: если даже высокая, великая идея не воплощена композитором в прекрасное музыкально-звуковое целое, возвышающее слушателя посредством эстетического переживания, то идея не в состоянии осуществить свое воздействие, произведение отвергается слушателем. Через реакцию музыкального восприятия связываются между собой такие, казалось бы, далекие друг от друга явления, как отражение действительности (отзывается ли слуховое сознание на данный образ ее) и субъективное удовольствие от восприятия музыки (представляет ли сознание полную возможность воздействовать на себя данному кругу содержания и тем самым воспитывать себя). Общественное восприятие регулирует отражение действительности в музыке тем, что одним образом оно позволяет широко распространяться, отзываясь интересом и удовольствием, а другим — закрывает дорогу, препятствуя безразличием к ним; тем самым восприятие слушателя до известной степени формует музыку как отражение действительности.

Деятельность специфически эстетических чувств (эстетическое переживание) уравнивает в оценке то, будут ли в исполняемой для нас музыке представлены страдания Христа по Матфею или всего лишь тридцать «различных изменений» арии, увенчивающихся веселым кводлибетом. Точное соответствие музыкальной структуры представлению о том, что есть и чем должна быть музыка как таковая, создает в некоторых пределах «зону наслаждения», где всякое движение, каждое прикосновение, даже простое пребывание в ней, дают эстетическое удовлетворение и тем самым способствуют нашему духовному росту. Такая ситуация допускает приемлемость, казалось бы, абсолютно несовместимых друг с другом эмоциональных сфер, например, возвышенного мира палестриновской мессы и беспросветной страшной атмосферы «Воццека».

Выдвижение на надлежащее место описанных сторон музыкального объекта оказывает влияние и на выведение соответствующих методов аналитического познания сущности музыки, музыкального произведения.

2.3. Автономизация эстетико-ценностного и звукоструктурного аспектов музыки по существу частично изменяет сам объект анализа. Обыденное сознание и популярная эстетика стремятся выделить в музыке те стороны, которые можно было бы назвать литературно-сюжетными (пользуясь метким словом В. В. Медушевского — фабульными). Естественно, в музыке, связанной со словом, немедленно сама собой напрашивается абсолютная необходимость го-

ворить, скажем, о чувствах человека, весенней ночью растворившего окно, преисполненного благоговейного трепета перед цветущей веткой сирени. И, кажется, разве можно что-либо другое сказать о содержании музыки? О музыкальном образе? И тем не менее, даже для вокальной музыки, где, казалось бы, содержание музыки формулируется прямыми словами, подобный подход в действительности поверхностен. Если говорить последовательно, то, как будто бы, следует вывести общий аналитический принцип: содержание вокального произведения прежде всего характеризуется образами текста. Но тут же обнаруживаются противоречия. Например, рассуждая согласно этому аналитическому методу, какое содержание мы найдем в песне «Я на горку шла, тяжело несла, утомилась, утомилась»? Образ «тяжелого несения на гору»? Или в песне «Комара муха любила» — образ любящей мухи? Или: как быть с впервые исполняющимся произведением, текст которого — на непонятном нам языке? Конечно, не зная текста, мы не можем составить себе суждение о произведении в целом, но его музыкальные достоинства могут нам быть совершенно ясны, и если в тексте не содержится чего-либо необычайного, либо требующего специального отношения, то знакомство с текстом, как правило, ничего не меняет принципиально в нашем представлении о музыке.

Все это само по себе, конечно, не ново, однако, мы на каждом шагу встречаемся с ориентацией на литературно-сюжетную трактовку содержания произведения и на соответствующие методы его анализа. Наиболее типичный ход мысли исследователя — «что выразил композитор?» Радикальный недостаток аналитических методов при этом заключается в упоре на внемusикальное содержание, которое лишь только «связывается» с музыкальным, трактуемым притом лишь как «форма» (в «широком» смысле), как «средства», — так, как будто музыкальное вообще не имеет своего, не внемusикального содержания, не дублируемого внемusикальным.

Чтобы противопоставить другой подход к аналитическим методам, сообразно с иным объектом исследования анализа, в наиболее острой форме (как будет показано далее, противоположность двух подходов на деле не столь велика), мы предложим вообще другой вопрос: не «что выразил композитор» в данном произведении, а (в каком-либо из вариантов) «в чем художественные достоинства» произведения, «в чем ценность музыки», «что хорошего в этой музыке», «чем наслаждаться в этой музыке» и т. п. Конечно, едва ли такой подход совсем нов. Ведь в сущности он лишь фиксирует то, что каждый из нас делает при слушании музыки: сначала мы «вживаемся» в произведение, быстро и бессознательно приравниваясь к музыке. Это и есть интуитивно нащупываемое познание: «в чем здесь музыка?» И лишь потом, при условии, что чисто музыкальное нас вполне удовлетворяет, для нас приобретает интерес и ценность также сюжетно-литературная сторона (включая сюда и «предметно», «сюжетно» трактованную выразительность).

Таким образом, вопрос «что выразил композитор?» не снимается и не обесценивается. Он только перестает быть первым. Как на конкурсных экзаменах: тот, кто не проходит на первом испытании, лишается возможности проявить себя в втором и далее. Зато пройдя его, он обретает полную силу. Музыка должна быть музыкальной раньше, чем с ее помощью будут что-либо выражать.

Отсюда и другое решение проблемы музыкального анализа.

3. О методе музыкального анализа

Устами одного из своих героев Гете говорит ¹²:

Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben, Sucht erst den Geist herauszutreiben, Dann hat er die Teile in seiner Hand, Fehlt, leider! nur das geistige Band.	(...) Живой предмет желая изучить, Чтоб ясное о нем познание получить,— Ученый прежде душу изгоняет, Затем предмет на части расчленяет И видит их, да жаль: духовная их связь Тем временем исчезла, унеслась!
--	--

Если цель музыкального анализа — раскрытие сущности музыки, познание ее закона, то анализирование ее как разъятие на части входит в противоречие со своей целью. Расчленение на части и в особенности на элементы легко превращается в разрушение «духовных связей», единственно и придающих им смысл, подлежащий анализу прежде всего. Богатства внутреннего духовного мира, «духа» музыки, улечиваются на конкретно-предметном уровне, с которым анализ обычно имеет дело. Будет ли в гармонии III или в VII, получим ли мы описание простой двухчастной или трехчастной формы, выясним ли мы, какие средства выразительности применены композитором для создания данного музыкального образа, продемонстрирует ли нам статистика «точных методов» те или иные закономерности количественных соотношений между элементами композиции — какая разница! Ведь все это примерно в равной мере свойственно и хорошей музыке, и плохой, и поэтому равно далеко от ценностно-эстетической сущности музыки. Методы анализа хороши лишь тогда, когда они проводят определенную границу между тем, что хорошо, и тем, что плохо в музыке.

Анализ должен быть не целостным, а ценностным.

Обуславливаемое этим смещение акцентов в объекте и методах анализа столь же сложно, сколь и неизбежно. Главная трудность состоит в резком возрастании роли того момента, который является субъективным ¹³, или по крайней мере его всегда легко выдать за

¹² Гёте И. В. Фауст. Пер. Н. Холодковского. Слово «душа» (в русском переводе) соответствует немецкому «der Geist» буквально: «дух».

¹³ Понятие «субъективный» применяется в трех значениях: 1 — относящийся к субъекту («субъективный»); 2 — содержащийся в субъективном представлении о предмете («субъективный»), 3 — содержащийся в той части субъективного представления, которая не соответствует объективно существующему положению

субъективный. Делу мало поможет то, что объективность методов, как дважды два точно доказывающих, что выразил композитор, лишь кажется таковой. Легко показать, что либо субъективный момент предшествует и направляет анализ, либо, при последовательном его изгнании, метод анализа становится полностью равнодушным к глубинно содержательной стороне музыки, к тому «духу», о котором говорит Гете. Представляется верным не то решение, которое изгоняет или искусно прячет субъективный момент, а то, которое учитывает его — в той мере, в которой он существует для музыки — и притом стремится и его самого подвергнуть анализу.

Метод не может не быть слепком с контура анализируемого объекта, и в этих наших рассуждениях мы стремимся всего лишь наиболее точно отобразить структуру музыки-объекта, где переплетаются в сложном соотношении и объективный, и субъективный моменты. Может быть, несколько парадоксальным образом, но точное отражение в методе соотношения субъективного и объективного в объекте есть показатель объективности метода в целом, в смысле наиболее адекватно-точного соответствия его объекту.

Так как музыкальное произведение, музыка не есть просто чисто материальный предмет, так как понятие музыки предполагает наличие ответного «резонирующего» на музыку субъективного переживания слушателя¹⁴, то музыка как целое в большой мере совершается также и в душе слушателя, а не только в представлении композитора или в звучащей пьесе. Парадоксальным образом музыкальное произведение, создаваемое композитором, всегда и непременно рассчитываемое на восприятие слушателем, до известной степени психологически есть функция воспринимающего сознания — через психологическое отождествление композитора и слушателя. Слушатель желает воспринимать музыку, которую он не в силах выразить сам, и поэтому стремится найти ее в представляемом ему произведении; он судит о ней как о своей, в его душе звучащей музыке, которую, однако, реально представляет в этом смысле замещающий его самого другой музыкант. Таким образом, субъективный момент включает совершающийся в каждом испол-

вещей («субъективистский»). В данном случае везде имеется в виду второе из указанных значений, но не третье.

¹⁴ Под слушателем мы подразумеваем всякого воспринимающего музыку. В связи с этим мы предлагали бы две поправки к известной триаде: композитор — исполнитель — слушатель. 1. Вместо триады говорить о тетрактиде: композитор — исполнитель — слушатель — мыслитель. 2. Указать на условность самого этого деления, так как, например, каждый из них является слушателем (разве исполнитель не воспринимает музыку? Не хуже сидящих в зале); композитор в огромной мере является и исполнителем (скажем, при инструментовке пьесы); восприятие музыки и субъективное ее переживание предполагает и в композиторе, и в исполнителе, и в слушателе также и мыслителя о музыке, социальная функция в развитой системе общественного музицирования может и эмансипироваться. Музыкальный анализ полностью принадлежит этой последней сфере.

нении, восприятию музыки контакт с целью обмена информацией о том, что есть музыка и музыкальное.

Вот этот момент мы и хотели бы поставить первым в методах анализа. Суть проблемы обобщенно назовем: «музыкальное в музыке». Как уже было сказано, выдвижение данной проблемы не означает ни умаления внемusикальных идей в музыке, ни игнорирования непосредственно-эмоциональной сферы, ни эффектов выразительности либо изобразительности, но ставит их в связь и зависимость специфически музыкального слоя содержания от чисто музыкальных достоинств произведения — если таковые есть, все первые только усиливаются, если нет, то теряют значение. Музыкальное в музыке как воплощение эстетического отношения к действительности и есть тот наиболее коренной ее закон, который всегда формирует произведение как определенный вид эстетического переживания духовных ценностей. А главное назначение теории и есть познание закона (как главное в музыке — выразить идею, воплотить образ).

Если обычные методы большей частью ищут суть музыки в околomusикальных ассоциативных слоях (разумеется, ценностью сколько угодно могут быть и внемusикальные вещи, например, этические принципы), то мы предлагаем акцентировать и в методах исследование двух вещей: 1) музыки как своеобразного, как бы живого духовного организма и 2) музыки как живого звукового организма. Само собой разумеется, подобное разделение носит лишь условный, теоретико-аналитический характер; онтологически то и другое неразделимо.

Надо сказать, что в своеобразной, подчас доходящей до парадоксальности форме, то и другое присутствует во всяком музыкальном анализе. Так, для музыканта, свободном мыслящего теоретическими понятиями и категориями как обобщенными именно музыкальными, звуковыми построениями, даже беглый чисто технический анализ пьесы, однако все же выделяющий главнейшие художественные достоинства, может пробуждать самый сильный ответный акт эстетического переживания. Все дело заключается в знаковой природе музыкальных понятий. Оперирование ими означает введение — без специального указывания на то — комплексов стоящих за ними музыкальных представлений и неизбежно связанных с ними ценностей и оценок. Практически: метод анализа предписывает, например, проверку гармонических соединений и голосоведения, а в действительности исследуется красота звучания музыки. Подобного типа аналитические замещения одних вещей другими открывают одну из возможностей преодоления той методической трудности, которая вытекает из необходимости разять целое при анализе, уничтожая тем самым духовную сторону музыки, ее сущность.

И здесь мы тем самым следуем процессу художественного, музыкального творчества: эстетическое содержание произведения реализуется с помощью оперирования композиционно-техническими средствами, поэтому и раскрытие эстетического содержания дол-

жно идти тем же путем. В отношении методов анализа музыки¹⁶ направляющей идеей должно быть: не отрыватья от музыки. Метод анализа стремится проникнуть вглубь явлений музыки, а не соскальзывать во внемузыкальное. К сущности музыкальных явлений (тональность, аккорд, метр, мотивная связь, тембровая ткань, предложение, канон, рондо и тому подобных) относится то, что все они концентрируют в себе эстетико-ценностные категории музыки, ибо эти «технические», музыкально-художественные явления имеют смысл лишь при условии выражения ими музыкальной красоты. Они — знаки, которые очерчивают контуры стоящих за ними слоев музыкального содержания.

Метод анализа есть способ, позволяющий воспроизводить акт становления музыкального произведения, где оперирование музыкальными явлениями (тональность, метр, канон и прочие) как раз и означает музыкальное переживание, бытие музыки¹⁶. Анализ — также вид музицирования (как и при всяком другом восприятии-познании музыки), а метод анализа — указание наиболее совершенного его способа (разумеется, здесь имеется в виду жанр теоретического изучения музыки). Тем самым подлинно музыкальный анализ оказывается действенным средством приобщения к прекрасному.

При каких условиях музыкальный анализ не покидает музыки? Очевидно, в том случае, если он:

1) представляет технические «средства» музыки как явления эстетические, художественные, то есть раскрывающие значения знаков — метра, канона и т. д., и

2) сохраняет звуковую форму музыки, то есть все время оперирует музыкальными примерами — явными или подразумеваемыми.

Тем самым анализ становится не целостным, а ценностным. Не будучи коррелятивными друг другу, оба метода существенно различны по основной направленности. Если целостный анализ раскрывает образно-эмоциональную сторону сочинения (причем под «эмоциями» подразумеваются непосредственно жизненные — в основном или исключительно), то ценностный анализ — образно-эмоциональную сторону музыки через эстетическое переживание (когда под «эмоциями» подразумеваются в первую

¹⁵ Мы везде исходим из этой задачи, хотя, конечно, задачи могут быть и другими — например, анализ внемузыкальных компонентов музыкального произведения.

¹⁶ Обнаруживается и сказывается отсутствие подходящего термина для обозначения описываемого процесса художественного освоения музыки. Термин должен охватывать примерно следующий круг значений: восприятие, понятие, познание («познание»), «взятие» (овладение; нечто вроде немецкого greifen), «вкушание» (анализирование есть как бы пробование на эстетический вкус), приятие (соответственно также неприятие). Из известных нам слов может подходить лишь древнерусское «ятие». Оно входит в состав таких важнейших компонентов анализирования, как восприятие (начало анализа) и понятие (его конец). Как это и необходимо, «ятие» обозначает и процесс художественного освоения, и его результат.

очередь эмоции особого рода — эстетические, каллистические, переживание-вбирание красоты); жизненные явления при этом оказываются не непосредственной данностью, а отраженной действительностью. Поэтому если проблема целостного анализа — «что выразил композитор?», то проблема ценностного анализа в первую очередь — «хороша музыка или плоха?», причем «фабульное» содержание раскрывается при анализе в меру его значимости (например, в пьесе позднеромантического стиля, скажем, у Листа, фабульность — существенная сторона содержания, а в фуге Баха или в мессе Палестрины она может практически отсутствовать).

При ценностном методе анализа «средства» трактуются прежде всего в рамках целостности — музыкальной формы (иначе получается «дробный анализ»). Отсюда доминирующее значение понятия формы как объекта анализа (согласно гликинскому «форма — это красота»): не «средства и содержание» (Л. Мазель), а форма и содержание есть основная проблема анализа. Но только необходимо предельно глубокое, исчерпывающее знание формы, на современном уровне (не случайно целостный анализ обычно ограничивается сравнительно узкой областью музыки XVIII—XIX веков, той, которая с точки зрения формы была освоена так называемой «традиционной школой» музыковедения). В соответствии с этим необходимо отвергнуть одно из истолкований музыкальной формы — как «композиционного плана»; это не форма, а схема (хотя иной раз схемы действительно могут выражать принцип формы-целого). Необходимо отвергнуть также и идею о двух типах замысла музыкального сочинения (фабульном и нефабульном, где якобы замысел — формалистический? — состоит в раскрытии новых возможностей «средств»). В автономно-художественной музыке всегда есть только один замысел — создать художественную ценность (о прикладной музыке — особый разговор).

Поэтому-то представление «средств» музыки как эстетических явлений означает прежде всего трактовку их как ценностных категорий. Метод анализа должен обеспечивать аргументированный ответ: хороша музыка или плоха. В особенности это касается анализа музыкальной формы как целостности, реализующей все слои содержания музыки. Поучительна судьба трех центральных областей музыкальной теории — гармонии, полифонии и формы — как учебных дисциплин (а это также чрезвычайно важный аспект музыкальной науки!). Две из них — полифония и гармония — сохраняют связь с живой музыкой через системы практических заданий по сочинению (сюда мы условно относим и решения гармонических задач, так как они обязывают что-то свое наносить на нотную бумагу). Одна — музыкальная форма, можно сказать, оторвалась; в практических заданиях по сочинению она преимущественно не изучается. И что же? Это приводит к разложению сердцевинки музыки — того средоточия музыкального, где «свертываются», совпадают наиболее сущностные категории музыки, соответственно и музыкального анализа: конкретно-эстетическое + гармо-

ния + форма + ценность + техника + выразительность. (Не означает ли повсеместное распространение анализа также и фиксацию распада этой целостности? И не оттого ли и сама забота о целостном анализе: ведь больше всего надо заботиться о том, чего не хватает?) И вот результат: учебники гармонии и полифонии, плохо ли, бедно ли, учат этой целостности, что выражается в сохранении ими драгоценных каллиграфических предписаний: «хорошо», «плохо»¹⁷. А попробуйте отыскать в учебнике музыкальной формы эту целостность, то есть чтобы в нем было написано, как сделать, чтобы, скажем, середина была «хороша», а не «плоха»! (Отсюда, в частности, идут «узаконенные» ошибки в трактовке форм, например, в симфониях Шостаковича — Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой. Ошибки означают неправильное слышание музыки.)

В отношении методов анализа музыки не кажется чрезмерным парадоксом парадоксальный по внешней форме тезис: «лучший анализ — это синтез», а в делах учебного освоения музыкальной формы: «лучший анализ — это сочинение». Только сочинение музыки дает подлинную целостность, даже если сочинение — той же природы, что и сочинение гармонических задач (ограниченность этого рода музыки не требует пояснений). Вспомним гениальную мысль Чайковского: «Каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик (разрядка моя. — Ю. Х.), должен испробовать себя во всех родах сочинения». С точки зрения данной проблемы гармония не есть «сторона музыкального языка», а эскизно изложенная, но целая музыка; как форма — не «композиционный план», а целостность, завершенность, совершенство, красота. Теоретическое изучение музыкального произведения бесплодно, если оно действует в отрыве от той стороны содержания музыки, которая заключена в эстетико-ценностной ее природе. Анализ должен быть «в ладах с нотной бумагой» (как говорил И. В. Способин) даже там, где методы изучения — чисто теоретические, аналитические, не связанные с сочинением. «Музыковед, анализируя партитуру, [...] должен слышать, как композитор» (Асафьев — 2, с. 221).

Известную мысль Асафьева: «Если музыка не услышана, не надо браться за анализ» (там же)¹⁸ часто хочется привести, читая иные суждения о музыке, когда ее явно не понимают. Но эту мысль можно переиначить, учтя все то, что было высказано выше о настоящем музыкальном анализе: «Если музыка не услышана, надо браться за анализ, чтобы ее услышать».

1974—1983.

¹⁷ Семен Семенович Богатырев говорил: учебник должен командовать: «Направо!», «Налево!».

¹⁸ В другом месте: «...Музыковеды, утверждающие, что они раскрывают содержание музыки, не слыша музыкальных форм как процесса мышления, [...] на мой взгляд, импровизируют «свои содержания» под аккомпанемент музыки, а не в совместном мышлении с композитором. Но под аккомпанемент музыки можно делать что угодно» (2, с. 303).

1. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — М., 1966.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
3. Бобровский В. П. Анализ музыкальный. — В кн.: Музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. 1.
4. Бобровский В. П., Головинский Г. Л. В. А. Цуккерман-педагог. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
5. Буцкой А. К. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. — Л.; М., 1948.
6. Мамардашвили М. К. Процессы анализа и синтеза. — Вопросы философии, 1958, № 2.
7. Столович Л. Н. Ценностная категория прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию. — В кн.: Проблема ценности в философии. М.; Л., 1966.
8. Цуккерман В. А. О некоторых особых видах целостного анализа. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1976.

К проблеме типологии музыкальных форм

Введение

Музыкальные формы — результат не логического конструирования, а естественного исторического процесса, в большой мере стихийного, связанного с воздействием многих относительно самостоятельных факторов: не только жанра и стиля, но также отдельных элементов музыкального языка и материальных условий существования музыки. Даже такая ближайшая к форме категория, как жанр, на которую опираются некоторые зарубежные классификации (например, Г. Лейхтентритта), не может исчерпывающе объяснить всех существующих музыкальных структур, так как в процессе исторического развития их сфера распространения во многом расходится с жанровой сферой.

Очевидно, поэтому в музыкально-педагогическом обиходе утвердилась «рабочая типология», исходящая из самого факта внутреннего строения музыкальных форм. Однако его неоднородность постоянно служит «камнем преткновения», на который наталкиваются попытки теоретического обоснования этой традиционной типологии, эмпирически отражающей в виде единого ряда ведущие композиционные типы в музыке XVIII—XIX вв.

Л. Мазель в книге «Строение музыкальных произведений» прямо указывает на два основания этого единого ряда: в основу систематики одной группы форм (от периода до сложной трехчастной включительно) кладется степень сложности структуры, за единицу которой принимается период, другой же группы (вариации, рондо, сонатная и т. п.) — тональные и тематические соотношения (8, с. 165—166). При этом принцип разграничения двух групп и закономерность перехода с одного основания на другое остаются невыясненными, чем обнаруживается эклектизм традиционной классификации.

Иначе поступает Ю. Тюлин в бригадном учебнике «Музыкальная форма» и в книге «Произведения Чайковского» (см. 10). Здесь выдвигается единое основание — порядок расположения основных разделов музыкальной формы. Однако при обращении к сонатной форме этот принцип перестает быть ведущим, т. к. сущность сонатности, безусловно, заключается не в порядке расположения разделов. То же самое произошло бы и с фугой, сонатно-симфоническим циклом (совсем не рассматриваемыми Ю. Тюлиным), а так-

же со множеством свободных форм, сущность которых не раскрывается с этой точки зрения.

В основу весьма интересной по идее классификации Ю. Холопова (см. 11) кладется категория темы и отношение к ней последующего развития. Но при подходе к сонатной форме, которая, по словам самого автора, «стоит несколько особняком», это основание уже не может удовлетворять, потому что трактовка сонатной экспозиции как «сверхтемы» существенно меняет смысл первоначального понятия темы, сохраняющийся во всех предшествующих формах.

Все эти трудности, вне всякого сомнения, признаваемые упомянутыми учеными (вплоть до признания Ю. Тюлина, что в настоящее время строго научную типологию создать «едва ли возможно», — 10, с. 8), закономерны и объяснимы: типология музыкальных форм, отвечающая современным научным требованиям, имеет перед собой слишком сложную задачу, чтобы быть единой, однопорядковой, которой пока остается «рабочая» классификация, широко принятая в музыкально-педагогическом обиходе.

Прежде всего, степень сложности музыкальной структуры не определяется спецификой логической организации, так как последняя может проявляться на разных уровнях сложности. В этом нетрудно убедиться, вспомнив, например, русскую народную песню «Эй, ухнем», запев которой никак не превышает по структуре периода, однако построен точно «по модели» простой двухчастной репризной формы. Аналогичный пример — побочная тема I части Шестой симфонии Чайковского.

С другой стороны, укоренившиеся в классической музыке XVIII—XIX вв. и прочно закрепленные теорией типовые формы не только не обнимают собой всего многообразия существующих музыкальных композиций, но составляют лишь небольшую его часть (если учесть доклассическую и современную музыку). Следовательно, чтобы типология была полной, необходимо распространить ее на всю область свободных форм, не просто зафиксировав ее как одну из групп наряду со строгими, но выявив и качественные отличия, и закономерные связи свободных форм с типовыми, что позволило бы определить здесь соответствующие виды и разновидности.

Наиболее естественным путем для решения очерченной сложной задачи представляется следующий: провести типологию заведомо в различных аспектах, относительно не зависимых друг от друга, но имеющих каждый единое основание. Таких аспектов, очевидно, должно быть три. Первый составляет логическая организация музыкальных форм, второй — не зависящая от нее иерархия их сложности. Третий определяется вариативностью художественных структур как неотъемлемой закономерностью их существования, предписывающей противодействие типизации в направлении индивидуализации. При своей относительной самостоятельности все три аспекта, как это будет показано в дальнейшем, достаточно объединены между собой благодаря общности толкова-

ния первичных композиционных элементов и связям с общелогическими принципами формообразования.

Итак, типология музыкальных форм может быть проведена: 1) по принципам логической организации; 2) по сложности структуры; 3) по степени типизации.

Рассмотрим все три аспекта последовательно.

Логическая организация музыкальных форм

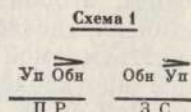
В основу первого аспекта типологии естественно положить общелогические принципы формообразования, свойственные всем временным видам искусства (а отчасти и пространственным), но получающие специфическое претворение в музыке.

Однако, чтобы выявить логику возникновения на основе этих принципов определенных музыкальных форм, иными словами, проследить, как из общелогических принципов рождаются музыкально-конструктивные, необходимо предварительно дифференцировать сами первичные принципы.

Одни из них являются универсальными, присущими художественной форме вообще, без которых не обходится ни одна музыкальная композиция. Это — две оппозиционные пары принципов: 1) обновление и уподобление¹; 2) поступательное развитие и замкнутое становление.

Первая пара развивает и уточняет известные асафьевские понятия тождества и контраста, в такой формулировке оказывающиеся более точными и емкими, полностью обнимающими собой обе простейшие возможности развития: введение нового и закрепление прежнего. Вторая пара определяет путь развития художественной формы во времени, как бы ее траекторию, которая может либо стремиться к новой цели, либо возвращаться к исходной точке. Поступательное развитие отражает неотвратимость безостановочного течения жизни, замкнутое становление — потребность творческого сознания в обобщении и в художественной законченности формы.

Связь между двумя парами универсальных принципов можно представить следующим образом. Так как становление любой формы происходит на основе взаимодействия обновления (Обн) и уподобления (Уп), на что указывал еще Асафьев, то результатом этого взаимодействия во времени, в случае «конечной победы» обновления, сказывается поступательное развитие (ПР), в противоположном же случае — замкнутое становление (ЗС). Это можно пояснить следующей схемой:

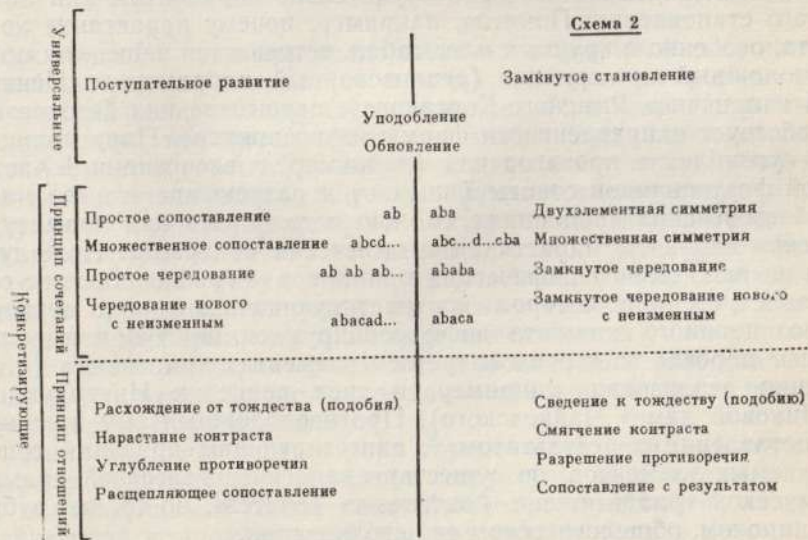


¹ О «тенденциях к уподоблению и обновлению» см. 5, с. 9.

Универсальные принципы формообразования, именно в силу своей всеобщности, нейтральности отношения к любым структурам, сами по себе не могли бы стать основой известных в музыке разнообразных специфических форм. Миссию их создания обычно выполняют конкретизирующие принципы, которые как бы отвечают на вопрос: как именно с помощью обновления и уподобления совершается поступательное развитие и замкнутое становление? Таким образом, соотношение универсальных и конкретизирующих принципов аналогично понятиям стратегии и тактики.

Конкретизирующие принципы в свою очередь делятся на две группы. Первая определяет последовательное расположение элементов во времени, вторая — качественные отношения этих элементов. Соответственно эти группы могут быть названы принципами сочетаний и принципами отношений.

На следующей схеме показано общее соотношение универсальных и конкретизирующих принципов. Последние составляют между собой оппозиционные пары в зависимости от определяющей связи с поступательным развитием или замкнутым становлением (см. схему 2).



Важно учесть, что между двумя группами конкретизирующих принципов нет резкой границы. Скорее, они образуют некий спектральный ряд, строящийся на основе все большего усложнения и обогащения функциональности, начиная от простого контраста при сопоставлении и возвращении до сложных качественных отношений, меняющихся в процессе развития, которые порождаются принципами второй группы. Переход от одной группы к другой можно представить так: чередование нового с неизменным, при

достижении все большей слитности общего начального элемента с его различными продолжениями или различных элементов с их общим завершением, способно постепенно превратиться в пару принципов «расхождение от тождества» — «сведение к тождеству» (см. схему 2).

Не менее важно иметь в виду, что конкретизирующие принципы формообразования представляют собою открытый ряд; на схеме 2 показаны только некоторые из них, наиболее утвердившиеся в музыке; наряду с ними возможно множество иных.

Принципы сочетаний могли бы составить огромное множество, определяемое математической теорией соединений (по числу элементов и их порядку). Другая же группа принципов, выражающая качественные отношения, естественно, еще более многообразна и предоставляет неисчерпаемые возможности для творческого воображения.

Лишь немногие из принципов отношений получили достаточно устойчивое претворение в музыке (подробнее см. 9). Таковы, например, расхождение от тождества (подобия) и сведение к тождеству (подобию). Степень распространения некоторых других определяется зависимостью от поступательного развития или замкнутого становления. Понятно, например, почему нарастание контраста, особенно в крупных масштабах, встречается чаще, чем противоположный ему принцип (реализованный, например, в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова): первый из них безотказно способствует направленности формы на восприятие. Пару принципов — углубление противоречия (например, в экспозиции I части Пятой фортепианной сонаты Тищенко) и разрешение его (во многих бетховенских концепциях) можно истолковать как драматургические варианты нарастания и смягчения контраста. Пожалуй, один из наиболее специфических принципов — «расщепляющее сопоставление», при котором контрастирующие признаки первого композиционного элемента дифференцируются, выступая в дальнейшем порознь во втором и третьем элементах композиции (этот принцип реализован, например, в трех разделах Интродукции к «Пиковой даме» Чайковского). Противоположный ему принцип «сопоставления с результатом»², синтезирующим признаки сопоставляемых элементов, по существу аналогичен известной драматургической триаде «тезис — антитезис — синтез», но только в более широком, общелогическом ее истолковании.

Вообще принципы отношений потенциально предрасположены к драматургической трактовке и часто выступают носителями «сюжетности» в музыке.

Теперь вернемся к музыкальным формам. Как происходит процесс их становления или развития в широком смысле?

Для этого необходим, прежде всего, первоначальный импульс (обозначаемый буквой I в известной формуле Асафьева), который

можно трактовать как тему в широком смысле, источник развития. Понятно, что он может быть представлен и темой классического типа, и более свободным тематическим материалом, комплексом интонаций, определяющим художественную индивидуальность произведения.

В процессе дальнейшего развертывания формы, на стадиях, обозначаемых буквами m и t в асафьевской триаде, за темой может следовать либо ее преобразование, либо новые композиционные элементы. В первом случае формообразование основывается только на универсальных принципах уподобления и обновления, когда композиция состоит из ряда принципиально равноправных элементов: $aa_1a_2a_3...a_n$. Это — первый род музыкальных форм, которые можно назвать периодическими. Сюда относятся не только все виды вариаций, но и обширная группа форм, известная главным образом в вокальной музыке: куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная, наконец, «строфическая». В последней, встречающейся, например, в творчестве Свиридова, композиционные элементы достигают максимальной для данного рода интонационной самостоятельности при сохранении общего характера музыки и масштаба звеньев, определяемого строфами поэтического текста.

Как только к теме присоединяются один или несколько новых композиционных элементов (ab и т. д.), становление формы требует участия конкретизирующих принципов. При этом решающим, определяющим тип формы фактором может быть либо расположение элементов (соответственно принципам сочетаний), либо функциональные отношения между ними (соответственно второй группе конкретизирующих принципов). Так возникают еще два рода музыкальных форм, которые естественно назвать: второй род — формы сочетаний (двухчастная, трехчастная, рондо, концентрическая и пр.) и третий род — формы отношений (период, fuga, сонатная форма, сонатно-симфонический цикл).

Для выяснения характерных особенностей родов сопоставим их между собой, отвлекаясь от форм-данностей и имея в виду прежде всего свойства форм-принципов³.

Специфика форм первого рода определяется неким первичным, недифференцированным единством структуры и функциональности, подчиняющимся одной простейшей закономерности: каждый последующий композиционный элемент должен быть в целом сходен с предыдущим и в то же время отличаться от него (в куплетной форме — благодаря процессу исполнения и восприятия). Именно поэтому все композиционные элементы периодических форм (кроме темы в вариациях) принципиально равноправны между собой. По той же причине эти формы нейтральны по отношению

² Термин Б. Яворского.

³ Понятия «формы-принципа» и «формы-данности», а также встречающиеся в дальнейшем понятия композиционного ритма и всех видов композиционных функций заимствуются из функциональной теории музыкальной формы В. Бобровского.

к поступательному развитию или замкнутому становлению: процесс развертывания каждой из них подчиняется поступательному развитию, но в любой момент допускает и вмешательство замкнутого становления как возвращения к первоначальному виду темы.

В двух последующих родах структурная и функциональная стороны относительно дифференцируются в соответствии с тем, что именно лежит в основе типизации, т. е. образования композиционных типов и видов.

Для форм второго рода этой основой является структурная сторона, а именно композиционный ритм, в зависимости от которого определяется та или иная форма: если разные эпизоды рондо заменить одинаковыми четными частями, получится 3—5-ти или 3—7-частная формы; если репризу 3-частной формы заменить новой частью, композиция станет контрастно-составной и т. д. Функциональные же отношения в этих формах не определяют их видов, так как отвечают самой общей закономерности формообразования: противопоставлению главной темы (ее изложения и возвращения) и любых подчиненных ей композиционных элементов, будь то развитие, или последующая новая тема, или вариант главной и т. п.

Вспомним первую часть Мазурки D-dur op. 33 № 2 Шопена с доминантовым проведением главной темы в середине. Тот факт, что с помощью простого тонального сопоставления и возвращения одной неизменной темы строится полноправная трехчастная форма, красноречиво свидетельствует о специфике форм второго рода, определяемой композиционным ритмом.

Структура форм сочетаний в связи с подчиненной ролью их функциональных отношений регламентируется только на общекомпозиционном, а не на синтаксическом уровне: их части могут быть соединены непрерывными переходами, а могут, с таким же успехом, просто сопоставляться друг с другом, разделяясь каденциями. Все эти синтаксические элементы, весьма важные для каждой формы-данности, не учитываются при определении формы-принципа второго рода. Соответствующие формы-принципы являются скорее формами-схемами, легко обозначаемыми с помощью простой последовательности букв.

Обобщая особенности форм второго рода, можно сделать вывод, что они связаны со своими порождающими принципами отношением представительства. Каждый из конкретизирующих общелогических принципов первой группы представлен в мире музыкальных форм своим типом композиции: простому сопоставлению соответствует контрастная двухчастная форма, простому чередованию — двойная двухчастная, двухэлементной симметрии — трехчастная, множественной симметрии — концентрическая, чередованию нового с неизменным — рондо и т. д. (см. схему 2). Что касается множественного сопоставления, то его представляет контрастно-составная форма, логическая сущность которой, на наш взгляд, заключается не в обособленности частей, а именно в следовании друг за другом разных композиционных элементов

без регламентированных развивающих разделов и возвращений (к этому вопросу мы еще вернемся в дальнейшем).

Архитектоническая ясность форм второго рода обеспечивает их четкую дифференциацию на принципиально замкнутые и незамкнутые в зависимости от господства в их форме-схеме замкнутого становления или поступательного развития (см. схему 2).

Качественные отличия форм третьего рода определяются функциональными отношениями, специфичными для каждого их типа. Они вполне оправдывают понятие формы-принципа, а не формы-схемы и не могут быть схематически выражены простой последовательностью букв. Структура форм отношений регламентируется не только на общекомпозиционном, но и на синтаксическом уровне: период должен иметь различные каденции в своих предложениях, экспозиция фуги — ответы на проведения темы, сонатная экспозиция — обязательное утверждение подчиненной тональности в конце и т. п. Композиционные элементы этих форм принципиально неравноправны: наряду с экспозиционными и репризными среди них есть предуказанно развивающие (сонатная разработка или средняя часть фуги) и предуказанно связующие (связующая партия, интермедия).

Ритмическая организация форм третьего рода хотя и существенна, но играет все же подчиненную роль по сравнению с функциональной. Так, сонатная экспозиция может иметь четыре партии, а может — три или две, отчего сущность ее не меняется. Да и сонатная форма в целом может быть с обычной, зеркальной или неполной репризой, с разработкой и без нее, с большой разработочной кодой, придающей ей 4-частное строение; но во всех этих случаях сонатная логика, заключающаяся в достижении нового соотношения исходных композиционных элементов к концу развития, остается в силе. Ритм фуги весьма зависит от числа голосов, от наличия дополнительных проведений темы или контрэкспозиции, но при этом опять-таки не меняется сущность фуги как формы-принципа.

Формы третьего рода отличаются более сложной и гибкой связью с порождающими принципами формообразования. Эту связь можно назвать отношением взаимодействия: каждая из форм третьего рода основывается на синтезе или интеграции различных общелогических принципов, среди которых ведущую роль играют принципы отношений, но наряду с ними фигурируют и принципы сочетаний, так как функциональность неизбежно требует для своей реализации определенной структуры. Ее и обеспечивают соответствующие принципы сочетаний, которые при этом как бы функционально корректируются.

Так в основе периода лежит не просто сопоставление разных предложений, а особое сопряжение на расстоянии различных каденций, корректируемое принципом расхождения от тождества или подобия с целью наибольшей ясности соотношения «вопроса» и «ответа». Аналогично этому классический сонатно-симфонический цикл основывается не просто на множественном сопоставлении

(как контрастно-составная форма), а на особой последовательности четырех функционально специфических стадий (активного действия, созерцания, отстранения и итога), корректируемой принципом сопоставления с результатом.

Еще сложнее с этой точки зрения структура сонатной формы. Ее основные партии связаны «динамическим сопряжением» (по Ю. Тюлину), вызывающим ощущение тонального противоречия и «динамического неравновесия» (Б. Асафьев) в конце экспозиции. Это неравновесие, как правило, влечет за собой разработку (углубление противоречия); отвечает же ему сонатная реприза, связанная с экспозицией принципом расхождения от тождества и одновременно сведением к подобию (сближение партий), вносящему разрешение противоречия. На примере сонатности видна также более гибкая связь форм третьего рода с универсальными принципами поступательного развития и замкнутого становления. Они тоже вступают во взаимодействие в структуре этих форм, определяя обязательные изменения в их репризе.

Отчего возникает отмеченное выше «отношение взаимодействия»? Почему принципы второй группы не порождают так же легко и однозначно соответствующие формы, как это свойственно принципам сочетаний?

Напрашивается вывод, что формы третьего рода — явление, в большей степени специфически музыкальное⁴. Дело в том, что организующим фактором форм как первого, так и второго рода служит ритм не в сугубо музыкальном, а в более общем смысле, и он беспрепятственно воспроизводится вместе с соответствующей логикой в художественной ткани другого вида искусства. Поэтому в других искусствах встречаются формы, аналогичные музыкальным (первого или второго родов), например, рондель в поэзии, вариации — в поэзии, живописи, скульптуре и архитектурных ансамблях.

Функциональные отношения, лежащие в основе форм третьего рода, нельзя выразить с помощью такого ритма, т. е. простой компоновкой элементов. У музыки нет иного средства для выражения логики качественных отношений, кроме «перевода» ее в систему сопряжений звуков точной высоты. Поскольку музыка — искусство потенциально внепонятийное, этот процесс связан с определенными трудностями, гораздо большими, чем воплощение в музыке эмоциональных состояний. Поэтому музыкально-логические отношения в формах третьего рода представляют собой особые видоизменения, результат своеобразной «акклиматизации» в музыке общелогических принципов. Эти музыкально-логические отношения или музыкально-конструктивные принципы третьего рода затем прочно стабилизируются: музыка стремится во что бы то ни стало сохра-

⁴ Конечно, этим никак не отрицается тончайшая музыкальность, неповторимая и не переводимая ни на какой иной художественный язык, многих форм-данностей второго рода (например, мазурок Шопена). Речь идет опять-таки только о потенциальных свойствах форм-принципов.

нить добытое дорогой ценой завоевание. Так возникают типовые формы третьего рода. Однако благодаря сложности и гибкости функциональных отношений, этот род в большей степени предрасположен к формам свободным⁵.

Заканчивая характеристику трех родов музыкальных форм, напомним, что так же как и соответствующие общелогические принципы, они представляют собой открытый ряд, который может быть пополнен в любом своем звене свободными композициями, и, кроме того, спектральный ряд, не имеющий резких границ между родами.

В самом деле, разновидности форм сочетаний, построенные на едином тематическом материале, тесно соприкасаются с периодическими формами. С другой стороны, классическая разновидность рондо, сочетающая контрастность эпизодов с непрерывностью развития и обладающая достаточно тонкими функциональными отношениями (в частности, максимальным «чувством ожидания» перед последним проведением рефрена), приближается к формам третьего рода.

Плавный переход к нему осуществляется через такие формы, как старинная 2-частная или классическая репризная 2-частная (первая из них была, как известно, и в историческом отношении переходной, постепенно ведущей к сонатности). Для этих промежуточных форм, особенно для классической 2-частной, характерен и специфический несимметричный ритм (с переменной в третьей четверти), но не менее важны и функциональные отношения: третья четверть должна быть обязательно развивающей (в отличие от середины 3-частной формы) и непрерывно перерастать в репризу, подчиняясь принципу сведения к тождеству.

Последний принцип выступает особенно ярко при многократном действии, когда несколько различных построений, как бы под властью некоего магнетизма, сворачивают к одному и тому же предуказанному концу (например, в теме *Andantino semplice* из Шестнадцатой симфонии Мясковского). В вокальной музыке подобные структуры способны более глубоко, чем рондо, выразить неотвратимую *idée fixe* (см., например, «Сталактиты» Танеева или «Красивые глазки» З. Левиной). С тем большим основанием их можно отнести к третьему роду музыкальных форм.

Таким образом, от первого к третьему роду происходит постепенное повышение степени сложности и специфичности функциональных отношений.

Иерархия сложности

Второй аспект типологии, как уже говорилось, предполагает относительную независимость логической организации музыкаль-

⁵ Что касается претворения соответствующих принципов в других видах искусства, то оно носит скорее метафорический характер и встречается лишь в редких индивидуальных композициях.

ных форм от сложности их структуры и принципиальную возможность построения любой формы на любом уровне сложности.

Очевидно, таких уровней в музыке вообще возможно множество. Однако целесообразно выделить среди них четыре основных:

1. Формы, состоящие из интонаций, мотивов или фраз и имеющие одно завершение только в конце, — простейшие.
2. Формы, состоящие из простейших, — простые.
3. Формы, состоящие из простых, — сложные.
4. Формы, состоящие как бы из отдельных произведений, — циклические.

Такая упрощенная иерархия позволяет максимально согласовать предлагаемую типологию с традиционной. Как и в последней, при наличии в произведении конструктивно нерегламентированных разделов (разработок, развивающих середин и т. п.), уровень сложности определяется по структуре экспозиционной части. Основное же отличие заключается в том, что формы любого логического рода в принципе могут принадлежать любым уровням сложности: таким образом, простые формы состоят не из периодов, а из любых простейших форм, сложные — из любых простых, а не только «простых» в старом понимании и т. д.

Полная иерархия сложности может быть более развернутой и плавной. Однако ее построение сразу же наталкивается на «каверзную» проблему: что считать критерием сложности? Степень самостоятельности разделов музыкальной композиции, обычно ощущаемая как некое интегральное качество, зависит от ряда факторов. Здесь имеет значение как внешняя завершенность построений, т. е. характер каденций и глубина цезур, так и их внутренняя законченность, определяемая мерой исчерпанности музыкальной мысли и наличием замкнутого становления. Наконец, важна и глубина структурной модуляции между соседними элементами. Отмеченные признаки могут не совпадать, а подчас резко противоречить друг другу. Например, широко развернутый период может заключать в себе внутреннее развитие, соответствующее нормам простой формы или даже превышающее их (например, при наличии признаков сонатности или разработки внутри второго предложения, как это нередко бывает в романтических прелюдиях). Аналогичная ситуация возможна и среди простых форм, когда процесс развития не уступает нормативам сложных (Ноктюрн *cis-moll* op. 27 Шопена). С другой стороны, крупные части цикла, достаточно контрастирующие между собой и внутренне законченные, могут быть связаны непрерывными переходами.

Все это вынуждает рассмотреть иерархию в виде спектрального ряда, внутри которого степень сложности повышается плавно и непрерывно. Указанные четыре основных уровня составляют в этом спектральном ряду лишь приблизительные ориентиры, определяемые, однако, одним критерием: степенью законченности частей. Если же стремиться к большей точности, учитывая внутренний процесс развития форм, то можно представить полную иерархию даже в виде «разбитого спектрального ряда», отдельные зо-

ны которого своими краями как бы заходят друг за друга (см. схему 3а и б).



На этой схеме показаны некоторые из наиболее типичных форм промежуточной сложности. Вообще же такие формы весьма многочисленны, причем при движении вверх по «иерархической лестнице» их число и многообразие, естественно, возрастают. Между 3-м и 4-м основными уровнями (у) возможно несколько промежуточных: сначала здесь располагаются «сверхсложные» формы, т. е. такие, в состав которых входят сложные («Менуэт» Танеева), затем большинство контрастно-составных, а еще ближе к 4-му уровню — слитные циклы, части которых непрерывно переходят одна в другую (фантазия «Скиталец» Шуберта).

Наличие ряда промежуточных уровней между 3-м и 4-м объясняется качественным сдвигом, который происходит в этом звене иерархии. Обособленность частей на 4-м уровне достигает такой степени, при которой становится возможным непродолжительное выключение слушателя из так называемого перцептуального времени или, в связи с тем же обстоятельством — отдельное исполнение какой-либо части.

Качественный сдвиг, о котором идет речь, выражается также в собственно музыкальной структуре. Композиция всех моноклических форм зиждется на тонально-гармонических связях и тематизме, точнее, его звуковысотной стороне. Этим определяются все их специальные композиционные функции, тогда как ритм или жанровый профиль музыки, т. е. тип движения, при всей его важности для создания контрастов, динамизации реприз и т. п., играет подчиненную роль. В музыкальной организации циклов на первый план выступает именно тип движения, которым и определяются специальные композиционные функции наиболее типизированных циклических форм — старинной сюиты и классической сонаты-симфонии. По-видимому, здесь сказалась трудность целостного охвата вниманием циклической композиции и необходимость опоры на нечто более рельефное, внешне ощутимое, каким и является тип движения. Неслучайно из ведущих факторов музыкальной орга-

низации монолитных форм здесь сохранился в качестве основы только тональный фактор, все же остальное — тематизм, гармоническое развитие — стало «внутренним делом» частей.

В процессе эволюции циклические формы, словно ощущая свое «отщепенство» от остальных, стремились возместить его с помощью разнообразных средств, приближающих композицию к монолитной. В истории сонаты-симфонии постепенно появились: прием *attacca*, музыкальные переходы между частями, тематические связи, наконец, дедуктивный метод построения в XX в., когда формы частей непосредственно зависят от общей структуры цикла, а композиционные звенья приобретают специальные функции, свойственные монолитным формам (как, например, в Восьмом или Одиннадцатом квартетах Шостаковича). В условиях дедуктивной организации становится действительно возможным претворение форм любого логического рода на циклическом уровне.

Если стремиться к максимальной полноте иерархии, следует признать, что ее крайние уровни не являются предельными. Нижний, как бы «нулевой» уровень составляют такие формы, которые не имеют отчетливого завершения даже в конце, как, например, многие народные песни или некоторые романтические миниатюры (Прелюдия *es-moll* op. 16 Скрябина). В то же время в музыке существуют «сверхциклические» композиции, например, «сонатные триады» (в творчестве Метнера и Прокофьева), а еще выше можно представить себе группы произведений одного композитора, не объединенных авторским замыслом, но связанных определенным единством содержания (симфонии Брамса, три поздние симфонии Чайковского). Таким образом, высшие уровни иерархии теряются где-то внутри творческого наследия одного композитора.

Предлагаемая иерархия сложности позволяет беспрепятственно дифференцировать свободные формы, которые до сих пор не рассматривались с этой точки зрения. Так, Прелюдия *D-dur* op. 11 Скрябина — пример простейшей свободной формы (ее анализ см. на с. 176), ария дона Базилио из «Севильского цирюльника» Россини — простой, Баркарола Шопена — сложной, упомянутые квартеты Шостаковича — циклической.

Более тщательного внимания требует вопрос о соотношении иерархии сложности с типовыми формами. Очевидно, независимость этого аспекта типологии от логической организации лишь относительна, так как некоторые типовые формы исторически возникли на пересечении двух рассмотренных аспектов и закрепились за соответствующими уровнями.

В первую очередь это относится к периоду, который вообще занимает среди музыкальных форм особое место, потому что сложился прежде всего как типичная структура гомофонной темы и лишь позднее стал использоваться в качестве самостоятельной формы. Именно поэтому так прочна его связь с первым уровнем сложности: изложение темы требует и достаточной внутренней связности, и завершенности. Однако так называемый сложный период представляет собой реализацию этой структуры на 2-м уровне.

Кстати, терминологическое расхождение с прежней классификацией («сложный» период приходится относить к числу «простых» форм) легко устранить, если вернуться к старому наименованию «двойного периода».

С 4-м уровнем иерархии столь же прочно связан сонатно-симфонический цикл. Только здесь достигается необходимая «широта симфонического дыхания», позволяющая частям композиции выступать достаточно рельефно и приобретать функции активного действия, созерцания, отстранения и обобщающего итога.

Остальные типовые формы связаны с иерархией сложности гораздо более свободно. Это прежде всего относится к формам первого и второго родов, которые с одинаковым успехом могут располагаться на разных уровнях сложности и четко дифференцироваться по ним. Ведущее значение композиционного ритма в их структуре позволяет создавать структурное подобие уровней, если, например, первая часть сложной 3-частной формы написана в простой 3-частной или рефрен рондо сам рондообразен (Новеллетта *F-dur* Шумана). Структурное подобие придает таким формам особенную стройность, архитектурную ясность и при аналогии в ритме делает рельефными контрасты разного плана, когда генеральное сопоставление крупных частей оттеняется их мягкими внутренними контрастами. В качестве необычного примера структурного подобия напомним *Andante* из клавирной сонаты *C-dur* Моцарта (K 545), в композиции которого на двух уровнях (2-м и 3-м) реализуется принцип репризной 2-частности.

Формы третьего рода также можно рассматривать на различных уровнях сложности: например, в отличие от простой сонатной формы венского классицизма, сонатную форму в симфониях Чайковского или Скрябина можно считать сложной ввиду трехчастного строения партий в экспозиции. Однако подобная трактовка вряд ли необходима, так как сущность этих форм определяется не композиционным ритмом, а особенностями процесса развития.

Поэтому для форм третьего рода гораздо более специфичен иной метод усложнения: возникновение так называемых двойных форм, в которых определенные логические отношения реализуются неоднократно — на разных уровнях композиции или в двух (иногда трех) последовательных фазах развития. При этом создается функциональное подобие уровней или фаз, что закономерно соответствует логической сущности этих форм.

На этой основе строятся двойные или тройные фуги с отдельными экспозициями, а также сонатная форма с двойной экспозицией, известная главным образом благодаря классическому концерту, но иногда встречающаяся за пределами этого жанра (например, в «Сонате-воспоминании» Метнера, в симфониях Малера, в I части Второй симфонии Б. Чайковского). Сюда же можно отнести и «двойную сонатную форму», оставленную нашей теорией несколько в тени: сущность ее заключается в возвращении темы эпизода из разработки в коде, в главной тональности, благодаря чему осуществляется вторичное сонатное соотношение на более вы-

соком уровне композиции (см. I часть Сонаты для фортепиано *es-moll* Барбера или III часть Пятнадцатой симфонии Шостаковича).

Двойные формы третьего рода, очевидно, располагаются где-то вблизи 3-го уровня иерархии, оказываются структурно эквивалентными сложным формам (не случайно двойные и тройные фуги называют иногда сложными). Так выявляется относительность независимости структуры от принципиальной логической организации.

Типизация музыкальных форм

Проблема типизации музыкальных форм — одна из сложных и недостаточно исследованных в музыковедении.

В процессе исторического развития постепенно складывались определенные стереотипы (см. I) музыкальных структур, одни из которых оказались более стабильными, как, например, fuga, другие же — сравнительно быстро преходящими, как старинная двухчастная форма. В исторической судьбе стереотипов, очевидно, играла решающую роль некая оптимальная мера сочетания противоположных качеств: специфичности и широты возможностей, новизны и связи с привычным, ясности логики, облегчающей восприятие, и способности к эффектам неожиданности и т. п. Стереотипы, отвечающие этой оптимальной мере, закономерно приобретали наибольшую стойкость, какой обладают, например, репризная 3-частность, fuga, рондо или сонатная форма.

Историческое закрепление стереотипов создает возможность для действия пары известных принципов художественного творчества — тождества и противопоставления, а шире — уподобления и обновления (см. 7, с. 350—355). Примечательно, что эта пара принципов действует в разных аспектах: как в общей эволюции видов искусства, художественных стилей и жанров, так и в становлении во времени каждой отдельной художественной структуры, в частности, музыкальной, что имел в виду Асафьев. В бытовании музыкальных форм диалектика этих принципов производит расслоение на формы типовые (или строгие) и свободные. Первые являются результатом сознательного воспроизведения в новых сочинениях исторически сложившихся стереотипов, вторые — результатом их столь же сознательного преодоления. Благодаря закону содержательности художественной формы принцип тождества определяет опосредствованную связь между содержанием произведения и его формой в тесном смысле (через данный стереотип), принцип же противопоставления — непосредственную, когда форма рождается как бы заново, под воздействием индивидуального содержания, отчего и сама также оказывается индивидуальной.

В качестве причины индивидуализации музыкальных форм обычно указывается программность, однако нельзя не обратить внимания и на целый ряд иных, не менее важных причин.

Так, поэтический текст в вокальной музыке — фактор, постоян-

но воздействовавший на музыкальную форму от мадригалов XVI в. до романсов XX в. и часто приводивший к созданию свободных композиций, например, в творчестве Мусоргского, Вольфа или Танеева. Аналогичную роль играл драматический фактор в опере, особенно в музыкальной драме второй половины XIX—XX вв., с ее стремлением передать сам процесс действия в музыке. Поэтому, чем ближе к нашему времени, тем более свободными становились оперные формы.

Независимо от жанровой сферы свободные формы могут быть вызваны к жизни существенной перестройкой методов художественного отражения действительности, как это было в эпоху романтизма, или — музыкального мышления, что свойственно XX в.: в музыке модальной, атональной, серийной, тем более алеаторической крайне трудно достигнуть достаточно органичного претворения классических типовых форм. Периоды наибольшего подъема новаторства обычно стимулируют и формотворческую инициативу, и тогда более широкий принцип обновления действительно превращается в радикальное противопоставление: возникает полемическая задача создать нечто иное по сравнению с формами предшественников, как это было в творчестве Шумана, Мусоргского и ряда композиторов XX в.

Однако принципиальное различие в происхождении типовых и свободных форм не означает непроходимой границы между ними. Поскольку форма как данность всегда имеет строго индивидуальное выражение, типовые формы подвержены значительной вариативности. С другой стороны, свободные формы не лишены некоторой типизации: например, сонатно-циклическая форма, созданная Листом, или сонатно-вариационная, известная в русской симфонической музыке, представляют собой определенные композиционные типы, но, конечно, не столь строго очерченные и стабильные, как классические формы.

Исходя из этих наблюдений, целесообразно представить все множество существующих и возможных в музыке форм в виде спектрального ряда, направленного от наиболее строго типизированных к максимально свободным, известным только как единичные формы-данности. Основанием этого ряда служит отношение принципов формообразования: по мере варьирования, модификации типовых форм эффективность соответствующих музыкально-конструктивных принципов постепенно снижается, лежащие в их основе общелогические принципы освобождаются от строгой регламентации, выступают как самостоятельные и берут на себя инициативу в становлении формы.

Спектральный ряд типизации по существу недискретен, не имеет резких границ. Лишь условно в нем можно выделить три основные и две промежуточные зоны (см. схему 4), значение которых мы и поясним в дальнейшем.

Первую основную зону составляют типовые формы, каждая из которых основывается на одном музыкально-конструктивном принципе. Не лишне напомнить их важнейший признак: наличие

Схема 4

		типовые		свободные		
		1-я зона	2-я зона	3-я зона	4-я зона	5-я зона
Первый род	Куплетная	Формы с отклонением от стереотипа	Ф К В	смешанные	Формы с частично сохранением (предвосхищением) стереотипа	Собственно свободные формы
	Куплетно-вариационная					
	Вариационная					
Строфическая						

Второй род	2-частная					
	3-частная					
	Концентрическая					
	Двойная 3-частная					

Третий род	Рондо					

	Период					
	Фуга					
	Канон					
	Сонатная форма					
Рондо-соната	линия драматургического отклонения от стереотипа					
Сонатно-симфонический цикл						

устойчивого комплекса специальных композиционных функций, повторяющихся в разных произведениях. Сюда следует отнести все известные типы музыкальных форм, включая также наиболее стабильные типизированные разновидности — такие, как неполная сонатная форма (без разработки), рондо-соната, а среди имитационных форм — канон.

В ближайшую промежуточную зону входят варианты строгих форм, отступающие от стереотипа, но сохраняющие свой инвариант. Например, в некоторых разновидностях рондо-сонаты, не имеющих средней части (как в финале Сонаты *h-moll* или в *Rondeau à la mazure* Шопена), существенно нарушается стереотип, предполагающий разработку или эпизод в середине формы. Однако в них сохраняется инвариант рондо-сонаты, представляющий собой единство трех признаков: 1) рондо-сонатной экспозиции (с возвращением главной темы), 2) чередования нового с неизменным и 3) сонатного соотношения двух проведений побочной партии — в экспозиции и репризе. Благодаря этому подобные формы все-таки следует считать рондо-сонатой (см. 6).

Аналогичное отклонение от стереотипа при сохранении инварианта можно наблюдать в фуге, не имеющей репризы как самостоятельного раздела, в 3-частной форме с сокращенной репризой-кодой, в сонатной форме с зеркальной или с неполной репризой, содержащей только побочную партию, и т. п. Все эти варианты типо-

вых форм являются их полноправными представителями, однако нарушение стереотипа как некоего «оптимального баланса» признаков открывает путь к свободе композиций.

Начиная с 3-й основной зоны спектрального ряда, разворачивается громадная область музыкальных форм, которые принято считать свободными. Название это, трактуемое в широком смысле, можно сохранить, если под свободными формами иметь в виду такие, закономерность становления которых по крайней мере не исчерпывается одним стереотипом или даже инвариантом, требуя для своего объяснения еще каких-либо иных принципов. Тогда строго индивидуальные формы 5-й зоны, о которых речь будет ниже, можно назвать собственно свободными, составляющими частный случай внутри общей области свободных форм.

Очевидно, ближайшим путем достижения свободы формы оказывается взаимодействие в одной форме разных музыкально-конструктивных принципов, порождающее соответствующую реализацию различных специальных композиционных функций. Благодаря естественности этого пути, «формы композиционного взаимодействия» (ФКВ), составляющие 3-ю основную зону спектрального ряда, весьма многочисленны.

Внутреннюю классификацию ФКВ можно предложить, основываясь на трех возможностях взаимодействия музыкально-конструктивных принципов, отражающих эстетическую специфику музыкального искусства. Они могут либо совмещаться в одновременности, что соответствует полифоническому методу мышления; либо следовать друг за другом, что вытекает из временной природы музыки; либо превращаться один в другой по ходу развития, что выявляет ту же процессуальность музыки, но только более глубоко и тонко. Соответственно получаются три группы ФКВ: 1) смешанные, 2) контрастно-составные, 3) модулирующие⁶.

Смешанные формы, как известно, весьма многочисленные в музыке, могут в свою очередь дифференцироваться по разным признакам: 1) по количеству участвующих музыкально-конструктивных принципов; 2) по их относительному значению в композиции (формы «второго плана»⁷ или формы с «признаками», которые придает дополнительное участие какого-либо принципа); 3) по соотношению их логических родов (межродовое или внутриродовое смешение).

Однако во всех случаях для смешанных форм характерно последовательно выдерживаемое на всем протяжении совмещение специальных композиционных функций разного типа, создающее сквозную двуплановость или многоплановость структуры. Именно одновременное участие разных формообразующих принципов на целостном уровне композиции, на наш взгляд, следует

⁶ Два последних термина принадлежат соответственно В. Протопопову и В. Бобровскому.

⁷ Термин В. Протопопова.

считать специфическим признаком смешанных форм. Такие же формы, где разные принципы действуют на разных уровнях (например, сложную 3-частную форму с сонатными крайними частями, известную по многим симфоническим скерцо), не стоит считать смешанными, так как согласно иерархии сложности логическая организация ее уровней относительно независима.

Поясним это на примере *Andante* из Пятой симфонии Чайковского. Если бы после его среднего эпизода следовала неизменная реприза, получилась бы упомянутая сложная 3-частная форма с сонатными крайними частями (только не с трио, а с эпизодом). Однако Чайковского не могло удовлетворить такое решение, неизбежно наложившее бы на композицию печать пассивности. Стремясь передать в этом *Andante* не только полноту и проникновенность эмоций, но и драматизм лирического переживания, автор продолжает развитие сонатного процесса в репризе, не снижая тона эмоционального напряжения. Его активно поддерживают неожиданные музыкальные события репризы: новое соотношение основных тем и грозное вторжение «лейтмотива рока» в кульминации страстного излияния побочной темы, что непосредственно продолжает драматургическую линию «эпизода горестных воспоминаний». Межродовое смешение форм оказывается в данном случае незамеченным по драматургическому эффекту.

Вообще существуют различные предпосылки, определяющие эффективность смешанного формообразования.

Так различные формы первого и второго родов естественно сочетаются благодаря ритмическому согласованию своих принципов. На этом основаны широко известные образцы вариационно-трехчастной формы, образующейся благодаря группировке вариаций. Аналогичным образом происходит внутрородовое смешение концертной и 3-частной форм («Франческа да Римини» Чайковского).

Межродовое смешение второго — третьего родов представляет значительно большую трудность, но зато и более эффективно: оно позволяет плодотворно объединить интенсивность или «драматургический интерес» процесса развития с четким ритмическим рельефом. Один из великолепных и сравнительно малоизвестных примеров — *Adagio* из Сонаты op. 2 № 3 Бетховена. Неожиданное вторжение в его поэтическую идиллию сумрачного минорного раздела с гулками тяжелыми басами и горестными интонациями создает резкий контрастный перелом и определяет рельеф чередования двойной трехчастной формы. Но одновременно с этим сонатная форма «второго плана» поддерживает интенсивный внутренний ток «лирического процесса».

По-видимому, эффективности межродового смешения обязаны своей относительной типизацией сонатно-вариационная и сонатно-концертная формы.

Более своеобразный вид — «сонатно-рондальная» форма, разновидности которой продолжают варианты рондо-сонаты в 3-й зоне общего спектрального ряда. Тема-рефрен этой формы (не главная

партия!) может быть либо вполне самостоятельным, «прославляющим» сонатную композицию в ее узловых точках (как в «Сонате-воспоминании» Метнера), либо временно включаться, например, в побочную партию, появляясь в своей постоянной тональности еще и в разработке. Так построена симфоническая «Сказка» Римского-Корсакова. Интереснейший пример сонатно-рондальной формы в современной музыке — первое *Allegretto* Пятнадцатой симфонии Шостаковича, возникшее на основе оригинального смешения жанров — сонатного *allegro* и скерцо (функцию рефрена в нем выполняет «мотив Вильгельма Телля» Россини).

Две другие группы ФКВ — контрастно-составные и модулирующие — также допускают внутреннюю дифференциацию. Модулирующие естественно разделяются на восходящие, нисходящие и внутрородовые по направлению совершающейся в них композиционной модуляции. Контрастно-составные можно подразделять по числу частей, по четному или нечетному композиционному ритму и т. п.

Подчеркнем еще раз, что специфику контрастно-составных форм составляет опора на множественное сопоставление как ведущий формообразующий принцип. Кстати, именно эта особенность и делает их свободными, потому что последовательность разных частей, принципиально не связанных определенной функциональной зависимостью, может быть сколь угодно мобильной. Поэтому не следует, на наш взгляд, относить к числу контрастно-составных форм такие композиции, как, например, Концерт *Es-dur* Листа: несмотря на яркий контраст и достаточную обособленность его частей, ведущими формообразующими принципами в нем выступают два других — сонатность и сонатная цикличность. Таким образом, форма концерта является смешанной третьего рода, где главная партия приравнивается к сонатному *allegro*, побочная к *andante*, разработка — к скерцо, а реприза совмещается с финалом (форма эта весьма типична для Листа).

Однако, с другой стороны, принцип множественного сопоставления страдает потенциальной аморфностью и трудностью для восприятия. В сущности, он организует форму только на синтагматической оси и порождает «открытый ряд» частей. Поэтому сравнительно редко встречаются такие контрастно-составные формы, которые основывались бы только на этом принципе (например, «Юмореска» Шумана или некоторые рапсодии Листа). Наоборот, для этих форм типично дополнительное участие каких-либо других принципов формообразования, создающих парадигматические связи или опирающихся на замкнутое становление. Так, в фантазии «Скиталец» Шуберта отчетливо реализован принцип сонатной цикличности, Фантазия *c-moll* Моцарта (перед одноименной сонатой) имеет репризное сонатное обрамление (как бы экспозицию и репризу обрамляющей сонатной формы), а в Сказке *h-moll* op. 34 Метнера прослеживаются как сонатность, так и рондообразность. Все это сближает контрастно-составные формы со смешанными, подтверждая единство 3-й зоны спектрального ряда (ФКВ). Одна-

ко эти дополнительные музыкально-конструктивные признаки не отрицают коренной специфики контрастно-составных форм точно так же, как дополнительное участие контрастно-составного принципа в иных свободных формах, в том числе и смешанных, не нарушает их формообразующей основы (например, в Фантазии f-moll Шопена).

Заканчивая рассмотрение ФКВ, отметим свойственную им общую тенденцию к расшатыванию, размыванию признаков типовых форм, что подтверждает непрерывность спектрального ряда и открывает дорогу к 4-й и 5-й зонам — к формам с частичным сохранением стереотипа и собственно свободным. В трех группах ФКВ это проявляется по-разному.

Музыкально-конструктивные принципы смешанных форм не всегда легко «уживаются» между собой, часто противоречат друг другу, из-за чего ставятся под сомнение некоторые элементы стереотипа. Так, скерцозная часть в сонатно-циклической форме хотя и занимает место разработки, естественно, не может адекватно выполнять ее функцию. Не вполне соответствует разработке и вариационный ряд в вариационно-сонатной форме, что иногда заставляет отступить от первого ведущего принципа («Арагонская хота» Глинки). Ритм чередования в упомянутом Adagio из Сонаты op. 2 № 3 Бетховена нарушает эффект сопряжения классической сонатной экспозиции и т. д., и т. п.

В контрастно-составных формах нередко встречается композиционный эллипсис, что отмечал В. Бобровский (4, с. 232—236), следствием же его становится «недосказанность» того или иного стереотипа. Например, в финале Симфонии c-moll Танеева, вслед за ясно очерченной рондо-сонатной экспозицией и разработкой, после отчетливого доминантового предькта, готовящего репризу с помощью предвестника побочной темы, внезапно разворачивается совершенно новая для финала мажорная часть — эпилог симфонии, выражающий торжество ее главной идеи. Основная же форма финала остается «недосказанной».

Наконец, в некоторых модулирующих формах достигнутые в ходе развития композиционные разделы существенно отличаются от соответствующих стереотипов. Например, репризная часть в «Полонезе-фантазии» Шопена, модулирующем из сложной 3-частной формы в сонатную, не вполне соответствует сонатной репризе: «побочная партия» (бывшая тема среднего эпизода) вступает вслед за главной на едином дыхании, как ее непосредственное продолжение; к тому же громогласное скандирование коротких мотивов, да и весь контекст вызывают предчувствие скорого завершения, т. е. отчасти напоминают коду. Аналогичную картину можно наблюдать и в Баркароле Шопена, и в ряде других поэмно-балладных композиций. В финале же Шестой симфонии Чайковского последнее проведение «побочной партии» (тоже бывшей темы средней части) дается уже явно в коде.

Таким образом, во всех группах ФКВ прослеживаются как бы три параллельные линии, подводящие к 4-й, промежуточной зоне

спектрального ряда (см. схему 4). По мере удаления от типовых форм музыкально-конструктивные принципы постепенно эмансипируются, действуя более самостоятельно в иных композиционных условиях.

Какие формы можно отнести к 4-й зоне? Как это ни парадоксально, сюда относятся формы, находящиеся в противоположных фазах исторического развития: либо такие, в которых намечается будущий стереотип, исторически еще не сложившийся; либо такие, которые возникли, наоборот, в результате преодоления классического стереотипа, причем достаточно радикального. В синхронно-теоретическом аспекте сущность тех и других представляется единой, так как стереотип в них реализован лишь частично и далеко не определяет всей композиции.

Многочисленные образцы форм первой из этих двух исторических групп можно найти в музыке эпохи Барокко, например, в первых частях концертов Баха, где намечаются контуры как крупной 3-частности, так и рондо, а иногда и сонатности. Сюда же можно отнести многочисленные хоральные прелюдии и вариации, строение которых весьма разнообразно, но отдаленно предвосхищает стереотипы вариационной и некоторых простых форм. Вторая группа связана с романтизмом и музыкой XX в.

Можно напомнить по этому поводу оригинальнейшее сонатное Allegro симфонии d-moll Шумана. Только первый его раздел соответствует однотемной сонатной экспозиции. В громадной разработке неожиданно появляются две новые темы, по соотношению весьма близкие главной и побочной партиям романтической сонатной формы, а после разработки одна из этих новых тем («побочная партия») громогласно провозглашается оркестром в главной тональности.

Но и здесь Шуман все-таки избегает полноправной репризы: тема проводится на доминантовом органном пункте, как бы сметаемая музыкой коды, напоминающей о материале экспозиции. Так возникает весьма показательное для романтического мышления Шумана сонатное Allegro, написанное не в сонатной, а в свободной форме, принадлежащей 4-й зоне типизации (с частичным сохранением сонатного стереотипа).

Нельзя обойти вниманием и еще одну важную группу свободных форм, также относящихся к 4-й зоне: это — формы с драматургическим преобразованием стереотипа. В некоторых произведениях складывается столь оригинальный процесс драматургии, что он придает избранной форме новое качество, хотя композиционные элементы стереотипа сохраняются. В таких случаях, по образному выражению В. Бобровского, «драматургические функции, наподобие выходящей в разливе из берегов реки, движутся как бы поверх композиционных граней, подчиняя себе наше непосредственное художественное восприятие» (2, с. 62). Анализ композиции подобных произведений, обнаруживая все необходимые элементы стереотипа, не раскрывает закономерности их становления, так как эта закономерность лежит в аспекте драматургии.

В своем анализе «Поэмы экстаза» Скрябина В. Бобровский убедительно продемонстрировал специфику такой формы (см. 3). Пожалуй, еще более показательным примером может служить другая скрябинская поэма — «К пламени». Ее сонатная форма, благодаря непрерывному драматургическому нарастанию после экспозиции (как бы «разгоранию пламени»), перехлестывающему через грань зеркальной репризы (*Eclatant, lumineux, B-dur*) приобретает вид особой динамической 3-частности, где реприза ощущается только при возвращении главной темы.

Таким образом от типовых форм к собственно свободным ведет еще один путь, минующий ФКВ и пролегающий через различные степени драматургической модификации стереотипа. Пользуясь условностью схемы 4, отражающей спектральный ряд типизации в композиционном аспекте, можно представить себе этот другой путь, лежащий как бы в ином аспекте — драматургическом (на схеме показан пунктирной линией).

В 5-й зоне располагаются собственно свободные формы, т. е. такие, закономерность становления которых не соответствует хотя бы частично ни одному из известных композиционных стереотипов. В таких формах действуют не музыкально-конструктивные, а непосредственно общелогические принципы формообразования, направляющие процесс их становления по индивидуальному руслу. Соответственно в формах 5-й зоны отсутствуют специальные композиционные функции, свойственные стереотипам: на уровне, следующем после общекомпозиционных функций, оказываются индивидуальные, в частности, драматургические.

Обращение к собственно свободным формам типично для переломных периодов в истории музыки, когда творческая мысль отыскивает новые пути формообразования, не имея стереотипов или не удовлетворяясь прежними в свете новых актуальных задач. Поэтому не удивительно, что такими формами изобилует вторая половина XX в. В частности, советская музыка дает множество разнообразных и ярких примеров собственно свободных форм в творчестве Б. Тищенко (Третья симфония, II часть Третьей фортепианной сонаты, II часть и финал Пятой и пр.), В. Сильвестрова (Четвертая и Пятая симфонии), А. Шнитке (Фортепианный квинтет), Г. Канчели (Шестая симфония), Р. Щедрина (Второй фортепианный концерт) и многих других композиторов.

В зарубежной музыке тяготение к собственно свободным формам еще сильнее и часто связывается с экспериментально-новаторскими тенденциями. Одна из характерных разновидностей — так называемая «открытая форма», предполагающая участие алегории на общекомпозиционном уровне без регламентации временной протяженности сочинения (это встречается, например, в творчестве З. Краузе). Ясно, что с точки зрения предлагаемой типологии подобные формы принципиально чужды какой-либо иной зоне, кроме 5-й.

Главное, однако, заключается в том, что особо активная, можно сказать, ведущая роль собственно свободных форм законо-

мерна при кардинальных сдвигах в системе музыкального языка. И уступить эту ведущую роль свободные формы смогут только тогда, когда в музыке возникнет новая система (столь же широкая и универсальная, какой была классическая тональная система), и на ее основе будут формироваться новые стереотипы.

Типологическое определение формы

Предлагаемые три аспекта типологии представляют возможность достаточно полно охватить специфику каждой музыкальной композиции. Так как в основе всей типологии лежит принцип спектрального ряда, это позволяет избежать натяжек в определениях (в поисках «ярлыка» формы) и в то же время достаточно конкретно представить место, занимаемое данной формой во всех трех аспектах. Такой подход избавляет от громоздких описательных комментариев, которыми приходится заменять определение в тех случаях, когда своеобразие композиции препятствует отнесению ее к категориям традиционной классификации.

Наиболее лаконично можно обрисовать каждую музыкальную композицию с помощью формулы, отражающей все три типологических аспекта. Первый элемент формулы указывает на логическую организацию. Она выражается условно в виде дроби, знаменатель которой указывает на ведущую роль поступательного развития (ПР) или замкнутого становления (ЗС) в данной форме, числитель же обозначает логический род (1,2,3р), которому она принадлежит; например $\frac{1р}{ПР}$ или $\frac{2р}{ЗС}$. Второй элемент формулы указывает зону типизации, так как этот аспект наиболее тесно связан с логической основой и отражает степень свободы и самостоятельности общелогических принципов формообразования. Для форм, относящихся к 1-й, 2-й или 4-й зонам типизации, ко второму элементу формулы целесообразно добавлять в скобках сокращенное обозначение соответствующего стереотипа, например: 2з (к) — форма с отклонением от стереотипа концентрической; или 1з (р) — типовое рондо; или 4з (с) — с частичным сохранением сонатности. Для форм 3-й зоны (ФКВ) в скобках добавляется сокращенное обозначение одного из трех основных видов: СМ — смешанные, КС — контрастно-составные или М — модулирующие.

Таким образом, в первых двух элементах формулы для четырех зон типизации оказывается отраженным не только род, но вид композиции. Наконец, третий элемент формулы указывает уровень сложности.

Учитывая недискретность спектральных рядов, необходимо прибегать к дополнительным обозначениям. Промежуточное положение формы между логическими родами, зонами типизации или уровнями сложности можно обозначить стрелкой снизу или сверху,

например: $\nearrow 3р$ — приближающаяся к третьему роду; или $\nwarrow 1р$

первого рода, но с тенденцией ко второму. Аналогично: $\frac{5a}{3a}$

приближающаяся к пятой зоне; или $\frac{3a}{3a}$ — форма третьей зо-

ны, но с тенденцией к четвертой.

В приводимых ниже анализах даются краткие характеристики и резюмирующие формулы музыкальных композиций.

Скрябин. Прелюдия D-dur op. 11, № 5

Форма этой лаконичной прелюдии не уступает в оригинальности крупным романтическим композициям. Имея только в конце рельефно выделенную полную каденцию с дополнением, она не превышает по объему периода (1-й уровень сложности). Однако стереотип периода представлен здесь, в сущности, только этим заключением, не имея важнейших элементов своей структуры — предложений, сопряженных разными каденциями. Вот почему форму прелюдии нельзя отнести не только к 1-й, но даже и ко 2-й зоне типологического ряда. Ощущению стереотипа препятствует постоянно действующий в прелюдии принцип сведения к тождеству: начиная с первой хоральной фразы, все построения завершаются своеобразной «лейткаденцией» $D_7 \rightarrow 7 - III - T$ (благодаря «интонации ласкового внушения» она напоминает жанр consolation). Действие этой лейткаденции парадоксально: именно благодаря неуклонной периодичности своих появлений, она стирает внутренние границы периода и лишает его ясно выраженных предложений. Принцип сведения к тождеству, таким образом, вступает в борьбу с нормативным для периода расхождением от тождества (т. 2, 6, 12) и подавляет его. В процессе этой борьбы, при общей непрерывности развития, опирающегося на мелодизированную линию баса, «погашается» также и ощущение репризной трехчастности, которую можно было бы здесь усмотреть, сопоставляя гармоническое развитие в тактах 6—11 и возвращение начала темы в такте 12. Таким образом, атрибуты типовой структуры в этой прелюдии интонационно не прослеживаются, инициатива в становлении формы принадлежит общелогическим принципам, определяющим качественные отношения ее элементов. Все это позволяет отнести данную композицию к 4-й зоне типизации (с частичным сохранением стереотипа периода), что и показывает ее формула: $\frac{3p}{3c}$; 4з (п); 1у.

Танеев. «Менуэт» (из цикла «Иммортели»)

В этой своеобразнейшей вокальной поэме Танеева процесс становления композиции определяется не только идеей и образами поэтического текста, но и косвенно раскрываемым драматическим действием, вызвавшим к жизни сложную драматургию. Результа-

том оказывается свободная форма смешанного типа, относящаяся к 3-й зоне (ФКВ).

Наиболее заметный музыкально-конструктивный принцип в романсе — крупная репризная трехчастность, ощущаемая благодаря рельефно выделенному среднему эпизоду: страшный призрак революции в сознании аристократического общества противопоставляется картинам светского бала. Не менее важна здесь и ритмическая основа куплетно-вариационной формы, косвенно связанная с песенно-танцевальной природой романса и весьма остроумно претворенная Танеевым. Вариационный ряд куплетов последовательно образуют: изложение главной темы, середина первой части, затем переходный раздел, ведущий к среднему эпизоду («Но часто их напев живой вдруг нота скорбная пронзала...»), далее — мнимая реприза (блестящая находка Танеева, многозначительный музыкальный намек на мнимое благополучие «толпы прабабушек!»), основная реприза («Смотрите, плавно, горделиво...») и кода, по ритму близкая к мрачной поступи сарабанды или пассакалии. Дополнительным признаком вариационности служит также лейтинтонация «*Ça ira*», пронизывающая все части «Менуэта» и в первую очередь средний эпизод, прерывающий ряд куплетов. Однако те же самые части образуют и симметрию, близкую концентрической форме: мнимая реприза перекликается с переходным разделом (они оба неустойчиво-модулирующие), основная реприза — с репризным разделом первой части, кода — с ее серединой. Наконец, значительную роль в воплощении основной идеи играет принцип сонатности: отражение в коде музыки среднего эпизода, в главной тональности, но в миноре и в «ритме угасания», составляет трагическое резюме поэмы. Этот штрих вносит в композицию романса, основанную преимущественно на принципах сочетаний, немаловажную тенденцию к выявлению качественных отношений.

В иерархии сложности «Менуэт», как уже упоминалось, занимает промежуточный уровень сверхсложных форм: его первая часть построена в сложной 2-частной репризной форме (кстати, тоже демонстрирующей здесь возможность своей реализации на 3-м уровне).

Таким образом, композиционная формула «Менуэта»:

$$\frac{2p}{3c}; 3z \text{ (см)}; 3y$$

И. С. Бах. Хроматическая фантазия и fuga (I часть)

Хроматическая фантазия Баха — один из высших взлетов его гениального дара импровизации, противопоставленной, как обычно в крупных 2-частных циклах, строгому изложению главной мысли в фуге. В данном случае эта 2-частность особенно глубоко контрастна: фуге предшествует собственно свободная форма, структу-

ра которой определяется текучим импровизационным развертыванием ярко индивидуального тематического материала при отсутствии темы в собственном смысле слова.

Три основные части фантазии настолько тесно связаны между собой общностью этого тематического материала, что композицию нельзя считать контрастно-составной. В то же время ни одна из последующих частей не является здесь ни непосредственным преобразованием первой части, ни ее репризой, что исключает какую бы то ни было типовую форму и свидетельствует о 5-й зоне типизации. Между частями возникает сопряжение, основанное на особых качественных отношениях (а следовательно — индивидуальных композиционных функциях) и опирающееся не столько на сопоставления и смены тематических элементов, сколько на логику гармонического развития. Последнее обстоятельство интересно не только как характерная черта стиля Баха и замысла Хроматической фантазии, но и как один из признаков форм третьего рода, в образовании которых ведущая роль обычно принадлежит наиболее специфическим, внутренне-музыкальным факторам.

После лаконичной вступительной каденции *Improvvisando*. *Energico* развертывается первая часть фантазии, где формируются интонационные типы ее тематического материала: 1) восходящее поступенное движение относительно крупными длительностями (т. 1, 2); 2) быстрые хроматические фигурации; 3) арпеджио (т. 20, 26); и, наконец, 4) инструментальные речитативы с мелизмами, намек на которые впервые слышится в конце первой части (т. 25). Преобладание гармонической неустойчивости и сугубой импровизационности придает первой части сходство со вступлением, однако благодаря появлению здесь всех интонационных типов тематизма и ясной опоре на главную тональность *d-moll*, это — не только вступление, но и «полноправная» часть фантазии, как бы своеобразная «предэкспозиция» (наличие собственно вступительной импровизации подтверждает это). С изложения арпеджио в устойчивой сфере главной тональности (на тоническом органном пункте) начинается вторая часть; одновременно ее начало отмечено поступенным восходящим движением вершин каждой арпеджированной фигурации по хроматизированному нижнему тетраорду *d-moll*, предвосхищающим тему фуги. К концу второй части, после прерванного оборота в главной тональности (септаккорд VI ступени с фермой, т. 42) совершается поворот в доминантовую сторону, обусловленный обычной классической закономерностью, однако непосредственно перед *Recitativo* ожидаемая тоника *a-moll* заменяется доминантой *d-moll*, что создает непрерывный переход к третьей части фантазии.

В отличие от второй части, в которой ведущую роль играли арпеджио, третья основана на инструментальных речитативах в сочетании с хроматическими фигурациями мелких длительностей. Но важнейшее отличие третьей части от обеих предыдущих — гармоническое развитие в гораздо более отдаленной тональной сфере, где большая часть тональностей представлена неустойчиво: *Des-*

dur, *b-moll*, *as-moll*, *fis-moll*, *cis-moll* и *g-moll*, после которого совершается возвратная модуляция в главную тональность, закрепляемую в коде (с т. 75). Там же, в коде, происходит обобщение всех четырех интонационных типов фантазии в гениальных завершающих речитативах, своей проникновенностью и лирической индивидуализированностью предвосхищающих романтическую мелодику.

Таким образом, индивидуальные композиционные функции трех частей фантазии можно определить как предэкспозицию, собственно экспозицию (с внутренним развитием тематизма) и развивающую часть с поворотом к завершению. Расположение основной экспозиционной части в центре формы, при котором первая часть ведет к ней, а третья ее продолжает и развивает, — оригинальнейшая особенность функциональных отношений в Хроматической фантазии.

В качестве ведущего принципа формообразования в ней выступает, несомненно, поступательное развитие, тогда как замкнутое становление выражается только в тональных возвращениях на гранях частей и в коде. Из конкретизирующих принципов действует расхождение от подобия (если сравнить начала первой и второй частей), сведение к подобию (в каденционных фигурациях и мелизмах всех трех частей и коды), а кроме того — чередование (арпеджио и каденционных фигураций во второй части, фигураций и декламационных нисходяще-секундовых мотивов в третьей части и коде).

Основные параметры музыкальной формы не вызывают здесь сомнений, кроме уровня сложности, определение которого затрудняется противоречием между широтой, емкостью развития в каждой части и непрерывностью переходов. Однако, принимая во внимание ясность гармонических граней между частями, а также некоторую трехфазность собственно экспозиции (где фазы разделены импровизационными каденциями), можно рассмотреть форму фантазии как приближающуюся к сложной. Ее композиционная формула принимает следующий вид:

$$\frac{3 \text{ P}}{II \text{ P}}; 5 \text{ a}; 3 \text{ y}$$

Мы намеренно избрали для анализа свободные формы, принадлежащие иной жанровой сфере, чем та, с которой они обычно связываются в музыковедческой практике. Формулы типовых композиций выводятся аналогичным путем, но значительно проще, так как зона типизации здесь самоочевидна, а род определяется согласно стабильному разграничению стереотипов (см. с. 9). Что же касается уровня сложности, то и для типовых форм он требует конкретного определения в каждом отдельном случае. Для двойных форм третьего рода можно предложить дополнительный индекс: $\sim 3y$ — эквивалентные 3-му уровню сложности.

Предлагаемые типологические формулы, разумеется, не претендуют на то, чтобы полностью заменить собой аналитическое описание музыкальной композиции. Необходимость мотивировать каждое определение конкретными музыкальными данными всегда остается в силе. Столь же необходимая задача — выявление неповторимой индивидуальности данной формы, ее художественного воздействия, без чего формальный анализ произведения искусства теряет свой смысл. Раскрытию этой индивидуальности весьма может помочь рассмотрение общелогических принципов формообразования в реальном контексте. Однако резюмирующее определение как результат этих аналитических рассуждений, на наш взгляд, можно выразить более гибко и точно, пользуясь предлагаемой типологией.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
2. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
3. Бобровский В. О драматургии скрябинских сочинений. — Сов. музыка, 1972, № 1.
4. Бобровский В. Переменность функций музыкальной формы. — М., 1978.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: автореферат. — М., 1975.
6. Васильева Е. Инвариант и вариантность рондо-сонаты: дипломная работа. — Горький, 1976, Б-ка ГГК им. М. И. Глинки.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970.
8. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — М., 1960.
9. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
10. Тюлин Ю. Произведения Чайковского (структурный анализ). — М., 1973.
11. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

Р. Исхакова-Вамба

(КАЗАНЬ)

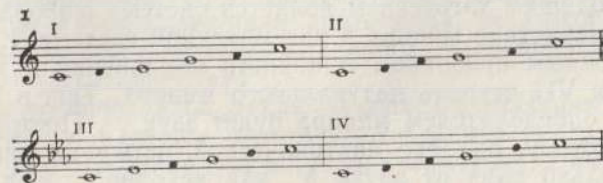
Системы мажора, минора и акустика

...Тайна натурального звукоряда с ладовой стороны не затронута... Тяготение — неумолимый закон лада.

Ф. Бюссе

Задачей статьи является раскрытие роли и места ангемитонной пентатоники в музыкальном искусстве. Вопрос об ангемитонной пентатонике оказывается связанным с проблемой минора. Материал статьи основывается главным образом на изучении татарской музыки как народной, так и профессиональной, с частичным привлечением и других внеевропейских культур. Объем статьи не позволяет рассмотреть указанную проблему всесторонне.

Изучение народнопесенной культуры казанских татар привело нас к выводу о наличии в ангемитонике не пяти, а только четырех видов звукорядов (см. 7 и 8).



Ранее на это указали Г. Шюнеман и Д. Христов (см. соотв. 70 и 64). Ангемитонные звукоряды, отражающие два вида ладового наклона — мажор и минор, отличаются наличием в одних и отсутствием в других тонической терции (см. пример 1, см. 8)¹. В звукорядах без тонической терции ладовые устои образуют квинто-квартовый остов. Отсутствие в ангемитонных звукорядах тонической терции затрудняло вопрос об определении ладового наклона. Оказалось, что определителями ладового наклона

¹ Заметим попутно, что наши выводы сделаны независимо от исследований, к которым мы отсылали читателя выше. На подобное явление в японской музыке указывает и Акира Уеда: «В оригинальной японской народной музыке была тенденция обходиться без терции или заменять ее квартой» (1, с. 2). На отсутствие терции в пентатонике мимоходом указывает и А. Оголевец, не делая из этого никаких выводов (37, с. 267).

в ангемитонной системе является не тоническая терция, как это имеет место в диатонике, а звуки VI и VII ступеней, точнее, VI ступень натурального мажора определяет мажорную ангемитонику, VII ступень натурального минора определяет минорную ангемитонику. Таким образом, определители ладового наклона в ангемитонике находятся в верхнем тетра хорде, а не в нижнем пента хорде, как в диатонике, то есть их расположение прямо противоположно одно относительно другого. Это проясняет вопрос, почему ладоопределяющими в тональности являются ступени — III, VI и VII. III ступень определяет лад в диатонике, две последние — в ангемитонике.

Известно, что еще со времен Ж. Ф. Рамо все внимание теоретиков привлекали нечетные 1-й, 3-й и 5-й обертоны, дающие в совокупности мажорное трезвучие. Вне поля зрения остались четные октавные обертоны — 2-й и 4-й. Вот что пишет о них Н. А. Гарбузов: «2-й и 4-й частичные тоны сливаются с основным тоном и как самостоятельные звуки... не воспринимаются» (10, с. 51; см. также 39, с. 19). А между тем, 2-й октавный обертон возникает на основе закона физики (третий закон Ньютона, который гласит — действие рождает равное, обратное направленное противодействие) и потому имеет нисходящее тяготение. Сумма октавных обертонов — 2-го, 4-го и исходного звука порождает 7-й обертон b^1 ($1+2+4=7$)². Не дает ли это право сказать, что 7-й обертон, возникший как сумма обертонов с нисходящим тяготением, и является исходной точкой для системы, основанной на нисходящем тяготении? А системой с нисходящим тяготением является система минора. Обратимся к характеристике минора в ангемитонной системе. Как указывалось, основным признаком минорного наклона в этой системе является VII ступень натурального минора. Так, в ангемитонном *c*-moll определителем минора будет звук b^1 . Построим ангемитонную систему, подобно диатонической, четырьмя квинтовыми ходами только вниз от звука b^1 , как исходной точки. Получим: b^1 — es^1 — as — des — Ges . Расположение их по принципу мелодического родства даст ряд: es^1 — ges^1 — as^1 — b^1 — des^2 , то есть ангемитонный минор с тонической терцией³. Значение ангемитонного минора с тонической терцией в ангемитонной системе аналогично значению натурального мажора в диатонической системе, что объясняется концентрированностью ладовых качеств в каждом из них. В диатоническом мажоре концентрируется мажорность благодаря наличию ее как в нижнем пента хорде — мажорная большая терция, так и в верхнем тетра хорде — VI ступень натурального мажора — опознаватель мажорного лада в ангемитонике. Подобное

² Известно, что 7-й обертон на 33 цента ($\frac{1}{3}$ полутона) ниже темперированного. Однако Х. Риман считает его малой септимой от исходного тона (43, с. 1176). Ю. Н. Тюлин считает, что «присоединение 7-го обертона (к мажорному трезвучию. — Р. И.) ... образует... ядро септаккорда» (58, с. 53).

³ То, что в этом звукоряде за основание берется тон es^1 , а не b^1 , может быть объяснено с точки зрения переменности функций.

наблюдается и в ангемитонном миноре с тонической терцией: в нем минорность заключается как в нижнем пента хорде — минорная малая терция, так и в верхнем тетра хорде — VII ступень натурального минора — опознаватель минора в ангемитонике. Еще Рамо установил, что «все большое и увеличенное должно идти кверху, а все малое и уменьшенное должно идти книзу» (66, с. 53). В натуральном мажоре мы имеем большие интервалы на терции, сексте и септима. Они и обеспечивают натуральному мажору восходящее тяготение. Противоположная картина наблюдается в ангемитонном миноре с тонической терцией: в нем терция и септима являются малыми (секста в миноре отсутствует), которые и обеспечивают ему нисходящее тяготение. Ввиду указанной концентрации ладовых качеств в каждом из звукорядов — натуральном мажоре и ангемитонном миноре с терцией — они приобретают значение основополагающих для своей системы или, точнее, становятся звукорядным выражением самих систем — диатоники (гемитоники) и ангемитоники. В отношении диатоники подобное мнение уже высказывалось. Так, С. Крымский указывает: «Понятие диатоники должно быть освобождено от роли заместителя понятия лада, оно должно характеризовать одно из качеств лада как системы звуков и только» (25, с. 79; разрядка наша. — Р. И.). Этой же точки зрения придерживается и М. Е. Тараканов (56, с. 296). Такое основополагающее значение одного из двух ладовых наклонов в каждой из систем неслучайно получает свое выражение в устройстве фортепианной клавиатуры, диатонический мажор связан с белыми клавишами («белоклавишная диатоника», по Сохору), ангемитоника связывается с черными клавишами («черноклавишная пента-tonика», по Кастальскому)⁴.

Качество интервалов, заключающихся в указанных звукорядах, определяет и качество системы: диатоника выражает систему восходящего тяготения или мажора, ангемитоника выражает систему нисходящего тяготения или минора. Различие тяготений в этих системах обусловлено и характером обертонов, лежащих в их основе: обертоны, имеющие восходящее тяготение (1-й, 3-й и 5-й), естественно, порождают систему с восходящим тяготением или систему мажора, лежащую в основе диатоники, а обертоны с нисходящим тяготением (2-й, 4-й, 7-й) порождают систему с нисходящим тяготением или систему минора, лежащую в основе ангемитоники⁵.

⁴ Ранее других об этом сказал А. Н. Серов в статье «Русская песня как предмет науки» (48, с. 89). Говоря о тональном плане кантаты Прокофьева «Александр Невский», С. С. Скребков в примечании говорит мимоходом: «...тональности доминантовой стороны откладываем, в основном, вверх по терцово-квинтовому кругу, субдоминантовой — вниз, мажор — белые ноты, минор — черные» (50, с. 53).

⁵ Любопытно отметить, что в китайской 12-ступенной музыкальной системе Люй-люй, создание которой относится к V в. до н. э., согласно натурфилософии «нечетные звуки (первый иероглиф в сочетании люй-люй) воплощали светлые активные силы неба (ян); четные (второй иероглиф в сочетании люй-люй) — темные пассивные силы земли (инь)» (33, с. 357).

Таким образом, все указанные термины — диатоника, система восходящего тяготения или мажора, ангемитоника, система нисходящего тяготения или минора, — становятся отныне синонимами. Такое понимание мажора и минора несколько непривычно, так как эти два ладовых наклонения рассматривали ранее главным образом в рамках диатоники, не подозревая, что в подобном отношении могут находиться не только два вида лада, но и системы. Оказывается, что явления мажора и минора шире, чем только ладовые наклонения, а потому имеют для музыкального искусства кардинальное значение в связи с его опорой на физико-акустические закономерности звука. Это значение выявляется, таким образом, в существовании как двух систем мажора и минора, так и двух аналогичных видов ладового наклонения внутри каждой из них.

Являясь исходной точкой системы минора (ангемитоники), 7-й обертоном избегается в диатонике. Более того, отсутствие этого обертона объясняет возможность существования диатоники с качественно различными интервалами секунды и терции (28, с. 173). Это подтверждает правоту Рамо, считавшего 7-й обертоном «чуждым европейской музыке» (46, с. 127).

В некоторых работах музыковедов последних лет уже указывалось на неразработанность вопроса о субдоминантовой функции (9, с. 82), а также выводилась ее связь с минором (35, с. 42). Теперь, когда выяснен вопрос об исходной точке минорной системы, нетрудно установить связь субдоминанты с минором более конкретно. Исходным тоном минорной системы, как было установлено, является 7-й обертоном b^1 . Основной тон субдоминанты звук f^1 в тональности *C-dur* находится с этим обертоном в квинтовом соотношении, то есть «в ближайшем акустическом родстве», подобно соотношению основного тона доминанты с исходным тоном *C*. Подобное квинтовое соотношение примы субдоминанты с исходным тоном минорной системы как «наивысшая степень родства» дает все основания считать субдоминанту основной функцией минорной системы.

Для выяснения взаимоотношения между доминантой и субдоминантой обратимся к натуральному звукоряду. По Гарбузову, «каждый из них (частичных тонов. — *Р. И.*), отфильтрованный от всех остальных, обладает всеми свойствами самостоятельного звука» (12, с. 10). Об этом говорит и Ю. Н. Тюлин (58, с. 41). Из этого можно вывести, что 3-й обертоном, подобно основному звуку, должен иметь свой ряд обертонов. Ими будут 3, 6, 9, 12, 15, 18-й и 21-й. По аналогии с натуральным звукорядом от *C*, натуральный звукоряд от обертона g составят: $G-g-d^1-g^1-h^1-d^2-f^2$. Ряд обертонов от g порождает в 21-м обертоном или 7-м по счету от g обертоном обертоном f , то есть основной тон субдоминанты. Таким образом, обертоном, соответствующий основному тону доминанты, порождает обертоном, соответствующий основному тону субдоминанты. Доминанта и субдоминанта, по Катуару, находятся в отношении, обратном друг другу (23, с. 20). Это подтверждается и акустикой. По Гарбузову, между основаниями f и g «существует весьма малое акусти-

ческое сродство» (12, с. 29). Таким образом, аналогично тому, как источник звука *C* породил в 7-м обертоном исходную точку системы с противоположно направленным по отношению к нему нисходящим тяготением, так и основной тон доминанты порождает в 7-м обертоном своего натурального звукоряда свою противоположность — основной тон субдоминанты, являющейся функцией противоположной системы минора. Последнее получает свое зримое выражение и в соответствующих каждой функции знаках альтерации. Так доминанта, как известно, связана в первую очередь с диезами, как выражающими восходящее тяготение, а субдоминанта — с бемолями, как знаками нисходящего тяготения. Подтверждается мнение И. Котляревского: «Все звуки диезной сферы доминантны, бемольной — субдоминантны» (см. 63, с. 71)⁶.

Обратимся вновь к натуральному звукоряду, но только от основного тона. Обертоны с восходящим и нисходящим тяготениями расположены в нем чересполосно. Подобное расположение тонов мы находим и в диатонике, которая, по верному замечанию А. Серова, является суммой двух систем (48, с. 88). Действительно, как мы доказали в своей работе (см. 19), диатоника помимо феномена мажорного трезвучия ($c-e-g$) включает в себя и тоны SII_7 ($d-f-a-c$), которую Катуар считает основной функцией субдоминанты (23, с. 23). Включение квинты в SII_7 дает ангемитонный минор с тонической терцией.

Подобное чересполосное расположение тонов двух противоположных систем в диатонике объясняет мелодическую вязкость секунды — переход из тона одной системы в другую уничтожает след предыдущей⁷. Тоны же, находящиеся в терцовом соотношении, родственны между собой, так как относятся к одной системе тяготения. На основе родства терции, как известно, возникает и гармоническая структура аккорда, лежащего в основе «гармонической тональности» мажора и минора. Это свойство первичной структуры «гармонической тональности» — родство терции — определяет и все другие ее закономерности, как, например, родство тональностей⁸.

Таким образом, «гармоническая тональность» мажора и минора представляет собой целую систему родственных отношений, начиная с первичной структуры аккорда — терции, самого аккорда и кончая тональностями. Этим объясняется огромная роль консонанса в западно-европейской гомофонно-гармонической музыке XVII—XIX вв. Нужно отметить также, что тоны минорной систе-

⁶ Ю. Н. Холопов указывает на подобное положение и в теории А. С. Оголевца.
⁷ «...Голоса же секунды всегда стремятся разойтись врозь», — говорит Риман (44, с. 84). Об этом говорят Ю. Н. Тюлин и Л. А. Мазель (58, с. 47—49; 27, с. 97—98; 28, с. 163).

⁸ Из статьи М. Иглицкого «Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов» Л. А. Мазель в слове об авторе делает следующий вывод: «Среди диатонических ладов только ионийско-эолийская структура обеспечивает взаимность родства тональностей, без которой немыслима классическая модуляционная система» (18, с. 191).

мы или ангеитоники являются не только одним из слагаемых диатоники, но, будучи выделены в самостоятельный звукоряд, создают в диатонике возможность для альтерации⁹.

История равномерной темперации клавишных инструментов также подтверждает существование двух систем тяготений. Как известно, камнем преткновения для нее было «примирение дизезов и бемолей». Так, при всех неравномерных темперациях неизменный «волок» появлялся при сопоставлении в интервале — квинте или терции дизеза с бемолем (41, с. 41, 43, 44), а точнее, «волок» появлялся «при каждой попытке использовать *ми-бемоль* в качестве *ре-дизеза* (например, при исполнении квинты *соль-дизез—ре-дизез*), надежно охраняя обособленность каждого вида хроматических звуков» (67, с. 32; разрядка наша. — Р. И.). Эта обособленность звуков потребовала определенного правила настройки, впервые высказанного Дж. М. Ланфранко (1535): «Хроматические звуки следует настраивать в два ряда: один из них дизезный, а другой бемольный. Каждый из этих рядов идет через белые и черные клавиши, хотя белые клавиши, то есть диатонические звуки, по природе своей принадлежат к дизезному ряду» (см. 67, с. 27). Последнее не противоречит и высказанному нами выше мнению. Из сказанного можно понять, что звук *es*, являясь квинтовым тоном от *b* и имея в силу этого нисходящее тяготение, не согласовался с дизезным рядом. Таким образом, «обособленность» звуков, как становится ясно, была обусловлена двумя видами тяготений, противоположно направленными. Практически существование двух видов тяготения выражалось в различии высоты в дизезных и бемольных звуках. «Равномерная темперация всех квинт и терций стерла высотные различия между дизезами и бемолями», — пишет Н. Шерман (67, с. 30). И энгармонизм, ставший основой равномерной темперации, только сблизил эти два противоположных вида тяготения, уравнивая их разность.

Мы здесь вплотную подошли к решению вопроса о консонантности и диссонантности интервалов. Несмотря на существующую классификацию интервалов по их консонантности и диссонантности (см. 31, с. 198; 53, с. 67), до настоящего времени причины этого явления не были ясно вскрыты, хотя некоторые теоретики и подошли к ним вплотную. Так, Г. Риман и Н. А. Гарбузов считают, что в основе консонантности лежит сродство звуков, понимая под этим разные явления. Риман видит это сродство в принадлежности звуков интервалов к какой-либо одной звучности или тону — к консонантному трезвучию (41, с. 119), Н. А. Гарбузов считает, что «степень родственности двух звуков определяется слышимыми общими частичными тонами» (31, с. 21)¹⁰. Как известно, по Гельмгольцу, диссонантность определяется биениями, чем резче биения, тем рез-

че диссонанс (см. 41, с. 121). Гарбузов подвергает эту теорию критике, хотя и сам затем использует ее, отнеся биения не только к тонам, но к обертонам с исходным звуком и меж собой (31, с. 200).

Консонантность и диссонантность интервала определяется, по нашему мнению, однородностью и неоднородностью тяготения в звуках, образующих интервал, которые благодаря этому становятся родственными или неродственными. Обертонами, родственными основному тону по характеру тяготения — восходящему, являются 3-й и 5-й обертоны, которые образуют с ним чистую квинту и большую терцию. Первая из них является совершенным консонансом, вторая — несовершенным. Однако консонантность может иметь под собой и иную основу. Так, 2-й, октавный обертон консонирует с исходным звуком по признаку подобия, имея при этом по отношению к нему противоположно направленное нисходящее тяготение. Риман считал, что «перестановка какого-либо тона на одну или несколько октав вверх или вниз не изменяет гармонического смысла, а имеет только мелодическое значение» (41, с. 114). Риман замечает также, что «октава сливается совершенно особенным образом, и удовлетворительного объяснения этого никому еще не удалось отыскать» (41, с. 111). Диссонантность, наоборот, обусловлена несовпадением тяготений. Так, первым, диссонирующим с исходным звуком, является 7-й обертон, как исходная точка системы с обратным нисходящим тяготением¹¹. Обращение малой септимы дает диссонирующую большую секунду. В тритоне происходит такое же несовпадение тяготений из-за принадлежности его звуков двум основным противоположным функциям — субдоминанте и доминанте. И. В. Способин относит чистую кварту как к консонансам, так и к диссонансам (53, с. 67). «Чистая кварта, взятая по отношению к басу, трактуется как диссонанс», — утверждает Ю. Н. Холопов (32, с. 914). По В. Марутаеву, чистая кварта, не совпадающая с коэффициентами пропорций, является диссонансом (29, с. 316). Возможно диссонанс кварты объяснить и несовпадением противоположно направленных тяготений в 3-м и 4-м обертонах (3:4).

Что касается малой терции, то на ней необходимо остановиться подробнее. Вопреки установившемуся мнению, Дерод (1828) и Гельмгольц (1863) не считали минорное трезвучие консонантным.

¹¹ Диссонирование 7-го обертона с исходным звуком было выявлено на практике при настройке фортепиано. М. Н. Русинов пишет: «Фортепианные мастера нашли, что самый приятный тон получается тогда, когда точка, по которой ударяет молоточек, отстоит от конца струны на 1/7 до 1/9 длины струны от ее конца. Теория весьма удовлетворительно объясняет это правило: точки, лежащие между 1/7 и 1/9 частью струны, служат узлами для таких верхних тонов (обертонов. — Р. И.), которые, соединяясь с основным тоном, дают диссонанс; эти-то негармонические тоны (разрядка наша. — Р. И.) и исчезают из звука струны, благодаря тому обстоятельству, что молоточек падает в точку, в которой должен быть их узел (закон Юнга)» (45, с. 56). «Есть правило, именуемое «первым законом Юнга»: раскачивая узел, относящуюся к этому узлу стоячую волну возбудить невозможно» (см. 5, с. 43).

⁹ «...Началом для него (учения об альтерации. — Р. И.) послужило двоякое начертание ноты В...», — отмечает Риман (43, с. 29).

¹⁰ Гарбузов объясняет консонантность также памятью, но считает ее неприемлемой в случаях с тритоном и малой септимой (31, с. 201).

Гельмгольц доказывает естественно-научным путем нарушение благозвучия минорного аккорда, например, $c - es - g$, комбинационными тонами первого порядка, «которые при минорном аккорде C принадлежат мажорным трезвучиям As и Es » (13, с. 306). Это наблюдение Гельмгольца привело к признанию диссонантности минорного трезвучия («*Getrübe*» — «мутный» консонанс), что вызвало протест со стороны музыкантов. Гельмгольц пишет: «...теоретики большею частью противились допустить, что минорный аккорд менее созвучен мажорного...» Однако «разница (между мажорным и минорным трезвучиями. — *P. И.*) весьма поразительна и не может быть отрицаема» (13, с. 307). Более того, Гельмгольц замечает, что «всякая малая терция и всякая секста превращается сама собою в мажорный аккорд» (разрядка наша. — *P. И.*)¹². Кажущееся благозвучие минорного трезвучия Гельмгольц объясняет темперированным строем (13, с. 307)¹³. Советский акустик Н. А. Гарбузов указывает на «мажорность каждого отдельно взятого звука», которая «обусловлена 5-м обертоном (gis от e , h от g)». Гарбузов продолжает: «Поэтому и в малой 3 (терции. — *P. И.*) и в минорном трезвучии есть элементы мажорности» (см. 46, с. 224). «Однако при одновременном звучании м. 3, — утверждает он, — 5-й обертон от примы (gis от e) заглушается 2—4-м обертонами от м. 3 (g от g), а пятый обертон от м. 3 (h) является тоном совпадения, становящим малую терцию» (см. там же). В работах Ю. Н. Тюлина и Л. А. Мазеля также указывается на противоречие 5-го обертона (E) с малой терцией (Es) (см. 58, с. 60 и 28, с. 291). Но это противоречие, как и Гарбузов, они считают незначительным и потому не нарушающим консонантности минорного трезвучия. Между тем, математические расчеты в связи с выявлением закономерностей симметрии в музыке указывают на то, что «наибольшее нарушение пропорции золотого сечения наблюдается в интервале малая терция. Возникает предположение о связи этого нарушения с минорным характером малой терции», — пишет В. Марутаев (29, с. 216). Но термины «минорность» и «малая терция» являются синонимами, и поэтому такое объяснение не раскрывает истинной причины нарушения пропорций. Причиной нарушения пропорций, как и в примере с чистой квартой, может быть только диссонантность малой терции, так как консонансы, по Марутаеву, оказываются связаны с коэффициентами пропорций. А это означает признание диссонантной малой терции, а значит, и минорного трезвучия с малой терцией в его основе. Этот момент, по-видимому, сказался и на долгом непризнании его в качестве тоника. Так, раскрывая

¹² «У малой терции $e^1 - g^1$ комбинационный тон C , у большой сексты $g - e^1$ комбинационный тон C , у малой сексты $e^1 - c''$ комбинационный тон g . Следовательно, всеми этими двузвучиями мажорные трезвучия уже подготовлены натурально, и как только мы прибавим к одному из них третий тон, который не подходит к подготовленному уже мажорному трезвучию, то натурально нарушение станет чувствительным» (13, с. 307).

¹³ Причиной непризнания концепции Гельмгольца Риманом послужило отрицание первым консонантности минорного трезвучия (43, с. 1185, 1201).

историю становления тонической функции в музыке XV—XVI вв., И. В. Спосбин указывает: «Заключительная тоника обычно была либо мажорной, либо без терции (минорная считалась «подозрительным» консонансом). Минорное трезвучие не воспринималось как консонанс, и поэтому минорная тоника не скоро завоевала себе право заключать произведение» (52, с. 149). Как уже указывалось, по Гельмгольцу, температура скрадывала диссонантность минорного трезвучия, которое в силу этого стало считаться, как и мажорное, консонантным. Признание же до настоящего времени, вопреки данным акустики, консонантным минорного трезвучия можно объяснить только силой традиции. Таким образом, учитывая вышесказанное, можно несколько по-иному классифицировать интервалы. Консонансы — весьма совершенные — чистые прима и октава, совершенные — чистая квинта, несовершенные — большие терция и секста, малая секста. Диссонансы: малая терция, чистая кварта, малые, большие секунды и септимы, тритон. По этой классификации диссонансов оказывается больше, чем консонансов, по сравнению с ранее существовавшими классификациями. По-видимому, консонирование более редкое явление, чем диссонирование. И прав был Риман, когда говорил, что если речь идет о консонансах, то «мы раз навсегда останавливаемся на терции (5-я звукодоля) и отклоняем все дальнейшее» (41, с. 123).

В связи с «эмансипацией диссонанса» в современной музыке остро встал вопрос о соотношении между консонансами и диссонансами. «А. Шёнберг утверждает относительность границы между консонансом и диссонансом; эта же идея подробно разработана П. Хиндемитом. Одним из первых полностью отрицал эту границу Б. Л. Яворский. Разграничения между консонансом и диссонансом резко критиковал Б. В. Асафьев», — пишет Ю. Н. Холопов (32, с. 916—917). И еще: «А. Шёнберг отрицал качественное различие между диссонансом и консонансом и называл диссонансы отдаленными консонансами...» (32, с. 260). Однако с подобным мнением трудно согласиться, ибо консонантность и диссонантность, как было сказано, обусловлены объективно существующими, противоположно направленными тяготениями, лежащими в основе физико-акустической природы звука, а не связаны с изменением только их субъективного толкования. И глубоко прав Ю. Н. Тюлин, когда пишет: «...в физиологическом восприятии различие между диссонансами и консонансами осталось, но оно приобрело иное эстетическое значение — нельзя тот и другой отождествлять» (57, с. 101 и 58, с. 38). Эту же точку зрения защищает и В. А. Цуккерман¹⁴.

В связи с тем, что каждая из двух систем — диатоника и ангemitоника — основана на тяготениях, противоположно направленных, они находятся между собой в отношении взаимоисключающих друг друга. Это обстоятельство обуславливает и структуру их зву-

¹⁴ «Сугубо подчиненная роль, которая принадлежит «новым ладам», ни в какой мере не ставит под удар принципиальное значение контраста между консонансом и диссонансом» (65, с. 208).

коряда: бесполутоновость является результатом избегания полутона как восходящего сопряжения, характеризующего диатонику. На исключении характерного для диатоники полутона и замене его полуторатоновым ходом строится звукоряд противоположной системы. Так, полутоновые сопряжения диатоники заменяются полуторатоновым ходом, который образуется то с одним, то с другим звуком полутона и потому возникает со звуками III или IV и VI ступеней, вводный тон исключается или понижается. Поэтому в ангемитонной пентатонике, вопреки установившемуся мнению, используются — только не одновременно — все ступени диатоники за исключением вводного тона VII ступени. Этим объясняется та общая закономерность в расположении характерного для каждой системы интервала — полутона в диатонике и полуторатонового в ангемитонике, которые «никогда не стоят рядом», по указанию К. В. Квитки и А. Н. Сохора (24, с. 216; 51, с. 163). Отрицание ангемитоникой полутона ведет к отрицанию ею и тритона как интервала, составленного из звуков полутона. Полутон — малая секунда — является диссонансом. Нельзя ли в связи с этим охарактеризовать диатонику, помимо указания на ее мажорность, также как и систему диссонантную, а ангемитонику — по той же причине — как систему консонантную? Диссонантность диатонической системы объясняется, с другой стороны, тем, что, как указывалось выше, она представляет собой сумму двух противоположных систем, ангемитоника складывается из их разности.

Из сказанного можно заключить, что система мажора (гемитоника — диатоника) и минора (ангемитоника) как две самостоятельные музыкальные системы во всем взаимоисключают друг друга, являются антиподом одна по отношению к другой, что в свою очередь обусловлено в них двумя взаимоисключающими видами тяготений. Это отношение выявляется, начиная с исходных точек каждой системы, строения их звукорядов, местонахождения определителей ладового наклонения в них, так и их основных функций.

Надо полагать, что закономерности диатоники и ангемитоники, обусловленные физико-акустической природой звука, являются основополагающими и могут быть распространены на все виды музыкального искусства, в том числе и на внеевропейскую восточную музыку. Как известно, в восточной музыкальной культуре существуют две системы с делением октавы на 17 и 22 звука благодаря использованию в них четвертитонов (41, с. 36, 37). В последнее время в советском музыкознании появился ряд работ арабских музыковедов, позволяющих более близко познакомиться с арабской музыкой (см. 68 и 4). Основным вопросом этих работ является решение проблемы ладовой основы арабской музыки. Эль Саид Мохамед Авад Хавас, касаясь этого вопроса в своих работах, говорит о ее неразработанности в арабской теории (68, с. 48). Вопрос о ладовой основе арабской музыки не раз затрагивался и советскими теоретиками. Можно назвать В. М. Беляева, А. С. Оголевца, Ю. Н. Тюлина (см. 6; 36; 37; 58). Единодушным выводом их является признание диатоники основой 17-звучной арабской системы

(6, с. 218 и 37, с. 503). К этому же выводу приходят и указанные выше арабские музыковеды (68, с. 56, 57 и 4, с. 121). Постараемся высказать свое мнение по этому вопросу.

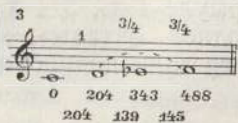
В современном арабском музыковедении, по словам Ф. Х. Аммара, идут большие поиски в классификации и систематизации ладов. Исторически важной вехой нужно признать проведение в 1932 г. Каирского конгресса, на котором было принято решение о разделении арабских ладов на лады, не содержащие $3/4$ тона, и лады, включающие $3/4$ тона (15, с. 58). К первым были отнесены диатонические в своей основе, близкие к темперированным, лады агам, нахаванд, корд и др. (4, с. 96). Ф. Х. Аммар указывает на две их разновидности: раст мажорного наклонения с производными и баяти минорного наклонения с производными (4, с. 109). «Раст является основным натуральным ладом современной арабской музыки. Современный звукоряд арабского лада раст состоит из двух равных тетрахордов по формуле I т., $3/4$ т., соединенных смежным способом в пределах одной октавы», — говорит Ф. Х. Аммар (4, с. 123). Рассмотрим эти лады подробнее:



Специфичным для них является интервал в $3/4$ тона, обозначаемый полбемодем ♩ , который возникает на III и VI ступенях лада раст и на II ступени лада баяти¹⁵. Анализ звукорядов вскрывает, что интервал в $3/4$ возникает на месте полутона по европейской системе, который, как мы установили, заменяется в ангемитонной пентатонике полуторатоновым ходом. Интервал в $3/4$ тона появляется в результате деления пополам характерного для ангемитонной пентатоники полуторатонового интервала. Такое деление совпадает и количественно: в четвертитоновом измерении полуторатоновый интервал равен $6/4$ тона, деление которого пополам дает искомый интервал в $3/4$ тона. «Секундовые интервалы, содержащиеся в ладах между любыми соседними ступенями, могут быть только четыре видов: а) малый интервал = $2/4$ тона, то есть $1/2$ тона; б) средний интервал, «нейтральный» = $3/4$ тона; в) большой интервал = $4/4$ тона, то есть 1 тону; г) увеличенный интервал = $6/4$ тона, то есть $1\ 1/2$ тону», — говорит Ф. Х. Аммар

¹⁵ Нижний тетрахорд по арабской теории является основным, определяющим («геза» — ствол; 168, с. 57).

(4, с. 92). Таким образом, специфический для арабской музыки интервал в $3/4$ тона является результатом деления пополам полуторатонного интервала, характерного для ангемитоники. Наше мнение подтверждается и высказываниями В. М. Беляева: «Так, на ряде усовершенствованных духовых инструментов, как зурна и другие, возникает диатонический тетрахорд (?) с нейтральной терцией при введении полуторного расстояния (разрядка наша. — Р. И.) между концом флейтового инструмента и его нижним пальцевым отверстием и затем при делении пополам расстояния между этим отверстием, предназначенным для получения целого тона, и квартным отверстием», то есть опять полуторного расстояния. «Для получения эквивалента интервала нейтральной терции на струнных инструментах... — продолжает В. М. Беляев, — багдадским виртуозом... Зальзалем (ум. 791) было дано следующее его определение» (6, с. 215):



Если исключить из звукоряда указанный нейтральный интервал в $3/4$ тона (звук es^1 в примере 3), то нетрудно убедиться в том, что в основе его лежит бесполутонный трихорд $c-d-f$. Ту же картину можно наблюдать и в вышеуказанных ладах раст и баяти, в которых при исключении «нейтральных» интервалов на терции в ладах раст и баяти и септимере в ладе раст выявляется ангемитонная пентатоника: в ладе раст — мажорная без тонической терции с VI ступенью натурального мажора на звуке a , в ладе баяти — минорная с тонической терцией и VII ступенью натурального минора на звуке c (см. пример 2). Из этого можно заключить, что в основе двух наиболее важных арабских ладов — раст и баяти лежит ангемитонная пентатоника, а не диатоника, как это утверждалось до настоящего времени.

Эти данные подтверждаются и историческими фактами. Так, К. Закс, говоря о музыкальной культуре Египта, указывает, что «строение старинных арф (эпохи Древнего и Среднего царства) позволяет заключить о существовании простой пентатоники — пятиступенной октавы без полутонов». В примечании Р. И. Грубер подтверждает эту мысль К. Закса, указывая на изыскания египтолога А. В. Мачинского, «который установил наличие пентатоники в древнем Египте путем вычисления соотношения длины струн на большом количестве арф» (16, с. 58). Х. С. Кушнарев в работе «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» решительно опровергает положения К. Закса (26, с. 42). Однако первый довод автора, отрицающего ангемитонный характер аккомпанемента на таких щипковых инструментах древности, как лира и арфа, в конце концов признается и им самим: «Допустим, что строй названных инструментов в наиболее раннюю пору действи-

тельно был „ангемитонным“...» (26, с. 43). Против второго довода автора о том, что невозможно «составить представление о ладовой стороне мелодий, исполнявшихся некогда на духовых инструментах, на основании измерения... величины отстояния... друг от друга (их) отверстий» (26, с. 44), можно возразить, основываясь на высказывании знатока инструментальной музыки В. М. Беляева, который указывает: «Ладовые образования или лады, и ладовые системы... — не что иное как обобщения типов мелодического движения в их интервалах в песенном и инструментальном народном музыкальном творчестве. Возникая в народной песне, то есть в вокальной музыке, они закрепляются в звукорядах народных музыкальных инструментов, как предметов материальной музыкальной культуры, с того времени, когда на этих последних появляется возможность не только воспроизводить песенные мелодии и исполнять инструментальные пьесы, но и фиксировать в линейных мерах их интервальное строение, пользуясь для этого звуковыми шкалами. Основные виды таких инструментов это духовые инструменты с пальцевыми отверстиями и струнные лютневые с фиксированными на грифе ладами. ...Музыкальные инструменты с фиксированной шкалой служат средством закрепления исторических этапов развития мелодики и вместе с тем отдельных ладовых образований и целых ладовых систем» (6, с. 209). Сказанное позволяет опровергнуть положения Х. С. Кушнарера и подтвердить правильность положений К. Закса¹⁶.

В связи со сказанным любопытно привести и высказывание Ю. Н. Тюлина по этому вопросу. Ю. Н. Тюлин считает, что в 17- и 22-ступенных системах существует такое же соотношение, как и в 7-ступенной диатонике при 12-ти звуках в октаве, то есть в мелодии этих культур используются не все 17 или 22 ступени. Поэтому вопреки тому факту, что «восточный инструмент тар (распространенный в Армении) имеет основную настройку по пентатонике (CDEGA)», систему которой он считает «плодом своеобразной темперации, опирающейся на пифагорейскую пентатонику» (58, с. 121), Ю. Н. Тюлин заключает о ее диатонической основе: «Из всех 17-ти звуков в октаве отбирают лишь те, которые соответствуют диатонической основе традиционного лада...» (58, с. 122). Говоря о настройке тара по пентатонике CDEGA, Ю. Н. Тюлин уточняет структуру его звукоряда: «Целые тоны... делятся не на две части (на малые секунды, как в европейской темперации), а на три равные части, а малые терции — на четыре части. Отсюда и получается 17-тоновый звукоряд: $3+3+4+3+4=17$ » (58, с. 121). Для нас в данном случае важной является пентатоническая основа настройки тара, хотя при этом звукоряды в армянской и арабской 17-ступенных системах могут, по-видимому, и не совпадать. В. М. Беляев выделяет две 17-ступенные системы — класси-

¹⁶ При этом мы полностью присоединяемся к мнению Кушнарера о предвзятости теории приоритета пентатоники в развитии музыкального искусства.

ческой арабской лютни и закавказского тара (6, с. 213)¹⁷. Возможно, что причина несовпадения этих двух 17-ступенных систем связана с различными видами ангемитонной пентатоники, лежащей в их основе, — в арабском ладе раст мажорная пентатоника без тонической терции, в закавказском ладе — вид мажорной пентатоники с тонической терцией¹⁸.

На существование ангемитонных мелодий в армянской крестьянской музыке указал в свое время О. С. Меликян (см. 26, с. 316—317). Этого не отрицает и Х. С. Кушнарев (см. там же). В некоторых из ладов армянской крестьянской музыки, приводимых Х. С. Кушнаревым, можно заметить ангемитонную пентатонику, отмечаемую и автором. Так, по указанию Кушнарева, тритон в лидийском пентахорде заменяется в крестьянской армянской музыке бесполутоновым ходом (вместо $[b]c-d-e-g$ возникает $[b]c-d-f$ и т. д.) (26, с. 404). В крестьянской музыке пользуется распространением эолийский лад квартовой основы в виде «двухзвенного гексахорда в объеме септими с пропущенной VI ступенью: $[g]'-a-b-c-d-f$, верхнеквартовое звено которого $c-d-f$ «представляет образование, лишённое полутонов» (26, с. 453). Переплетение миксолидийских и эолийских квартовых серий, по Кушнареву, даёт ангемитонный ряд (26, с. 324, 325). Это подтверждает и Н. К. Тагмизян (55, с. 133). Локрийские звуки, дающие, по Кушнареву, локрийскую серию, «при ладообразовании колеблются», — говорит Тагмизян (55, с. 132), то есть оказываются не постоянными. Локрийские звуки располагаются как раз между звуками полутораторного интервала ангемитонного ряда (берем схему лада Н. К. Тагмизяна — 55, с. 131):



Это даёт основание считать локрийские звуки не темперированными, сходными с «нейтральными» интервалами, о которых речь была выше. А это означает, что в армянской монодической музыке выявляется ангемитонная основа лада. Она хорошо просматривается и в схеме указываемого Кушнаревым звукоряда, который совпадает «с наиболее насыщенным отрезком звукоряда тара» (26, с. 349):

¹⁷ Ф. Х. Аммар, желая найти сходство между арабским и азербайджанским ладом раст, вынужден признать, что «чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых...» (4, с. 121).

¹⁸ Кушнарев неоднократно подчеркивает мажорную пентатонику в армянских крестьянских песнях (26, с. 38).



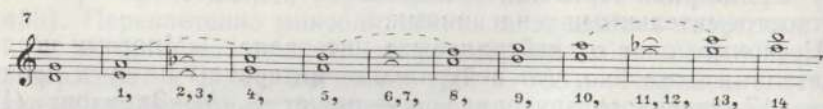
Он, кстати, подтверждает и указание Ю. Н. Тюлина на характер деления основных интервалов ангемитонной пентатоники: тона — на три равные части, а малых терций — на четыре части. Но неоднократно подчеркиваемое утверждение Кушнарева о диатоничности армянской монодической музыки связано с диатоникой квартовой структуры, которая вверх уходит в сторону бемолей, вниз — в сторону диезов. Эта диатоника является не «чистой», так как появляется в результате смешения структур двух систем — ангемитоники и диатоники, в первом случае с чистой квартой в ее основе, во втором — с большой терцией, и потому являющейся как бы промежуточной между этими двумя системами. Свое наиболее наглядное выражение она получает в «обиходном звукоряде» со специфичным для него интервалом уменьшенной октавы (33, с. 1067). А уменьшенная октава — добавим, и уменьшенная квинта — характерная черта ладов квартовой структуры, связанная с их центробежными тенденциями.

Несколько слов о «нейтральных» интервалах. «Многими исследователями доказано, что нейтральные интервалы не суть проявления 17-ступенного звукоряда...», — пишет С. М. Зарухова (17, с. 43). И действительно, по указанию исследователей они имеются в казахской, украинской, уйгурской, узбекской, азербайджанской, туркменской, болгарской, чешской и других музыкальных культурах (см. 17; 2; 30, с. 325). Стремясь объяснить это явление, С. Зарухова обращается к строям пифагорова и натуральному и считает, что «нейтральные» интервалы есть проявление компромисса между строями, то есть они являются «промежуточной не столько между большой и малой (интервалами. — Р. И.), сколько между большой диссонирующей терцией пифагорова строя и большой консонантно звучащей терцией натурального звукоряда» (17, с. 49). В. Матвиенко считает «нейтральные» интервалы «слиянием» бемоля или диеза с бекаром «при сплаве тетраходных ладов в ладом типе мелодии» (30, с. 303). Т. М. Алибакиева относит их к мелодическим образованиям, считая их вспомогательными, опевающими устойчивые звуки, например, III или V ступени пентатоники (2, с. 173). Существует мнение, что «нейтральные» интервалы имеются только в вокальной музыке, но не в инструментальной (30, с. 324). Но С. М. Зарухова в своем исследовании указывает на их существование и в казахской инструментальной домбровой музыке (17, с. 59). Чрезвычайно важным является факт связи «нейтральных» интервалов с ангемитонной пентатоникой. Это явление прослеживается во всех работах, посвященных изучению «нейтральных» интервалов. Так, Т. М. Алибакиева указывает: «Одна из характерных норм проявления межполутоники («нейтральных» интервалов. — Р. И.) — заполнение пентатонных ладовых об-

разований. При этом основа лада, будь то пентатоника или диатоника, не меняется» (2, с. 155). Автор здесь еще не делает различий для проявления «нейтральных» интервалов, связывая их и с пентатоникой, и с диатоникой. В схеме проявления «нейтральных» интервалов при нисходящем и восходящем движении В. Матвиенко также видим ангеми-tonную пентатонику — соответственно минорную и мажорную:



Нетрудно заметить ангеми-tonную пентатонику и в звукоряде натуральной домбры, даваемой С. М. Заруховой:



Этот звукоряд появляется в результате того, что «в один лад сдвигаются второй и третий лады, аналогично шестой и седьмой, одиннадцатый и двенадцатый», — пишет С. М. Зарухова (17, с. 43). Исследователи указывают, что нейтральные интервалы появляются «строго упорядоченно» (см. 17, с. 43). Так, по словам В. Матвиенко, они появляются при нисходящем движении на II и VI ступенях октавного звукоряда, а при восходящем — на III и VII ступенях (30, с. 333).

Очевидна связь «нейтральных» интервалов с ангеми-tonной пентатоникой. Они появляются вследствие деления пополам характерного для ангеми-tonики полутонного интервала, как это было указано выше и в отношении арабской 17-ступенной музыкальной системы. Диатоника, как известно, такой возможностью не обладает. Таким образом, «нейтральные» интервалы, находящиеся вне темперации, являются порождением ангеми-tonной пентатоники. А это, с другой стороны, является лишним доказательством нашей правоты в утверждении об ангеми-tonной основе 17-ступенной арабской музыкальной системы.

Если обратиться к 22-ступенной системе индийской музыки, то еще аль-Фараби (X в.) считал, что в ее основе лежит диатоника (см. 4, с. 78). Об этом говорит и Риман (42, с. 76). Оголевец, стоящий на тех же позициях, пытается найти пути формирования этой системы (37, с. 522). Наименьшим интервалом этой системы является интервал немногим более 1/4 тона под названием «шрути»,

о котором говорил еще аль-Фараби: два звука «разделяет столь незначительный по величине интервал, что слух не способен уловить разницу между ними, для слуха эти звуки сливаются воедино» (см. 4, с. 78). Наряду с системой, имеющей в своей основе микроинтервал, в индийской музыке существуют лады диатонические под названием «тхат», а также встречаются мелодии, основанные на ангеми-tonной пентатонике (см. 59 и 49, с. 45). Однако специфичными, как и в арабской музыке, считаются лады с микроинтервалами (см. 49, с. 32, 33). Для нас важно провести параллель двух систем 22- и 17-звучных с характерными для них интервалами в 1/4 и 3/4 тона¹⁹, то есть сравнение музыкальных систем Индии и арабских стран. Нетрудно заметить, что отношение одной системы к другой подобно отношению диатоники и ангеми-tonики, только во вдвое уменьшенных размерах. Так, шаг в 1/4 тона в индийской 22-звучной аналогичен полутону диатоники, а шаг в 3/4 тона — полутонаторновому ходу ангеми-tonики. Соотношение между характерными интервалами в этих двух восточных системах такое же, как в диатонике и ангеми-tonике, то есть наименьший интервал в 1/4 тона 22-звучной системы заменяется в 17-звучной трехчетвертным интервалом, втрое его превышающим. Такое соотношение отражает, во-первых, соответственно ладовую основу в этих двух музыкальных культурах — диатоническую в одной (Индия) и ангеми-tonную в другой (арабские страны), во-вторых, говорит о наличии этих двух систем и в культурах, основанных на микроинтервалах. Из этого можно заключить об основополагающем значении этих двух систем — диатонической (системы мажора) и ангеми-tonной (системы минора) как для музыки, основанной на равномерной темперации, так и для музыки с микроинтервалами, нетемперированной²⁰.

Любопытно, что в четвертитоновых восточных ладах имеет место та же закономерность, что и в европейской диатонике — «употребление двух и более микроинтервалов подряд не характерно» (68, с. 53; 15, с. 57). На это указывает и современный турецкий исследователь А. Сайгун (47, с. 327).

Известно, что система мажора, или диатоника, гармонична по своей природе (в рамках диатоники существует «гармоническая тональность» мажора и минора), система же минора (ангеми-tonика) имеет мелодическую основу. «...Минор обладает сильнее выраженными мелодическими свойствами, нежели мажор», — говорит А. Н. Должанский (14, с. 44). Последнее проявляется в минорной

¹⁹ Эль Саид Мохамед Авад Хавас указывает, что «шаг в 1/4 тона в арабской музыке не применяется» (68, с. 56).

²⁰ Можно предположить, что закономерности систем мажора и минора лежат и в основе особых индонезийских ладов — слендро и пелог с их своеобразным относительно-равнодольным делением октавы также соответственно на 5 и 7 ступеней, отражающимся и в их музыкально-эстетической окрашенности с соответствием первого лада светлому началу, второго — печальному, как и в европейских мажорном и минорном ладах (см. 38; 33, с. 138; 34, с. 226).

природе многих монодийных культур с их опорой на интервал чистой кварты как основной структурной ячейки ангемитоники (60, с. 7). Любопытно проследить, как эти закономерности проявляются на их гармоническом языке. Имея в виду две системы, проследим в них характер аккордов и их последовательность в гармонии. Господство в диатонике трезвучий терцовой структуры, а также доминантовой функции с использованием всех ее ресурсов в процессе развития европейской музыки общезвестно (см. 28, гл. 5, 8, 9). Русские композиторы-классики, обратившиеся к русской народной песне, связанной в своей основе с натуральным минором, внесли в музыкальное искусство много нового. Об отличии гармонического языка русских народных песен от европейской музыки очень веско в свое время сказал А. Кастальский (см. 22; 21). Эти отличия сводились к господству в русской народной музыке субдоминантовых гармоний, обилию аккордов побочных ступеней, использованию квартового септаккорда, который Кастальский считает порождением «трихордной системы» или пентатоники (см. 22, с. 34, 38, 43, 70 и 21, с. 203). Благодатный материал для решения вопроса о гармонической природе музыки, основанной на ангемитонной пентатонике, дает творчество татарских советских композиторов. Первым экспериментатором и новатором в этой области явился Ф. Яруллин (1914—1943), автор известного балета «Шурале» («Леший») ²¹. Можно назвать композиторов Н. Жиганова, Р. Яхина, Ф. Ахметова, Р. Еникеева и других, в творчестве которых гармония, основанная на ангемитонике, получает свое дальнейшее развитие ²². Для гармонического языка указанных композиторов характерным является использование аккордов побочных ступеней (Ф. Яруллин «Годы двадцатые», «Комсомолка — умелая девушка» и др.; Р. Яхин «Колыбельная», «Песня», «Забавный танец»; Ф. Ахметов Сонатина для фортепиано). Если говорить о структуре аккорда, то довольно типичным оказывается септаккорд терцовой структуры (Ф. Яруллин «Годы двадцатые»; Р. Яхин «Музыкальный момент», «Родные поля» и др.) или квартовой структуры (Ф. Яруллин «Шурале»: клавир, № 2, 11; Р. Яхин Скерцино, Рондо). Квартовый септаккорд встречается чаще всего на V ступени, но может быть на II, III, IV ступенях. Доминантовый квартсептаккорд появляется вследствие избегания вводного тона и замены его квартой. Ф. Яруллин использует его непосредственно («Шурале», № 2, 11), Р. Яхин трактует его более умеренно, используя зачастую в половинных кадансах как подготавливающее D₇ терцового строения. Встречаются и квинтаккорды, чаще на V ступени (Р. Яхин «Музыкальный мо-

²¹ Вокальное творчество композитора явилось своеобразной творческой лабораторией, подготовившей его более зрелое произведение — балет (см. 3, с. 113).

²² В нашу задачу не входит гармонический анализ произведений всех татарских композиторов, — это тема для специального исследования. Но, как и в других национальных композиторских школах, среди татарских композиторов есть как традиционалисты (С. Сайдашев), умеренные (Н. Жиганов, Р. Яхин), так и новаторы (Ф. Яруллин, Ф. Ахметов и др.).

мент», Рондо). В указанных произведениях имеют место и аккорды с побочной секундой, приставленной к приме, квинте, реже к терции или одновременно к нескольким тонам, образующие так называемые пентааккорды. Такие созвучия объясняются использованием в вертикали звуков горизонтали, в данном случае ангемитоники, что как явление отмечалось уже исследователями (см. 52, с. 193; 69, с. 19; 54, гл. 2; 62, с. 73). У Ф. Ахметова подобные аккорды даются не на диатонической основе, а на хроматизированной (Сонатина для фортепиано, ч. 1). Наложение друг на друга аккордов разных ступеней создает также нередко встречающуюся бифункциональность. Для творчества Ф. Яруллина более характерным является сочетание трезвучий соседних ступеней V—VI; II—I; V—IV («Шурале», № 11), а в творчестве Р. Яхина имеет место сочетание трезвучий несоседних ступеней IV—I; V—II; V—III и т. д. (Р. Яхин «Поэтические картинки», «Родные поля»). В произведениях Ф. Ахметова гармония усложняется возникновением в бифункциональности аккордов с побочными секундами (Сонатина для фортепиано, песня «Лебеди» и др.).

Любопытно в связи со сказанным привести рассуждение Н. Гарбузова о возможности существования, помимо аккордов терцового строения, и аккордов квартового строения в виде квартовых септаккордов и аккордов с приставленными тонами к приме и квинте, «звучность которых не может быть названа ни мажорной, ни минорной, ни увеличенной, ни уменьшенной...» (12, с. 37; см. также 20). «Исследование новых особых качеств созвучий — вопрос весьма актуальный», — добавляет он там же.

Гармонической закономерностью европейского классицизма, основанного на диатонике, является разрешение доминантсептаккорда в тонику, то есть ведущим является кварто-квинтовое соотношение тонов (см. 58, с. 148; 14, с. 37). В ангемитонной музыкальной системе преобладают терцово-секундовые гармонические последовательности, более отражающие ее мелодическую природу. Нетрудно заметить, таким образом, что имеет место два принципа гармонического претворения. В диатонике гармония принимает централизованный характер в связи с подчинением ее одной основной тенденции — разрешению доминантсептаккорда в тонику, в ангемитонике — гармоническая последовательность приобретает децентрализованный характер, рассредотачиваясь на побочные ступени. Последний принцип, как известно, называется модальным (см. 28, с. 456). В различии принципов гармонической последовательности в диатонике и ангемитонике опять можно заметить проявление противоположных свойств этих двух систем.

Далее выяснилось, что если в диатонике аккорды имели квинто-терцовую структуру, то характерными для ангемитоники являются септаккорды квартовой структуры, а также аккорды с приставленными секундами, как наложение двух кварт и т. д. Подтверждается мнение Ю. Н. Тюлина, что «иная ладовая основа может породить и другой принцип интервального строения аккордов» (58, с. 28). При всех различиях в этих двух системах существует

и общность, которая проявляется в том, что две ступени в каждой из них образуют первичную ячейку гармонии: терцию в диатонике и чистую кварту в ангеми-tonике²³. В основе аккордов ангеми-tonной системы лежит, таким образом, не терцовость, а квартовость. Каса-ясь русского многоголосия, к подобному выводу пришли А. Д. Ка-стальский и Н. А. Гарбузов. Кастальский считает, что «характер-ная гармоническая особенность этой системы (пятиступенных гамм. — Р. И.) — свободное употребление кварты и сочетаний их между собою, пристройка к ним сверху и снизу больших секунд...» (21, с. 203). Н. А. Гарбузов считает, что «русское народное твор-чество пользуется... квартами, как целостными единствами, как квартовыми группами, обладающими особыми звуковыми качест-вами» (11, с. 40)²⁴. В работах наших музыковедов обращалось вни-мание на тетракордальное строение многих монодийных культур (см. 60). Важно выяснить, почему в мелодических культурах опор-ные тоны образуют именно кварту, а не какой-либо другой интер-вал. Противоположность мажорной и минорной музыкальных сис-тем обуславливает то, что кварта, лежащая в основе ангеми-tonики, будучи обращением квинты, лежащей в основе диатоники, является ее противоположностью и в силу этого приобретает значе-ние основы противоположной минорной системы²⁵. Кварту мы отнесли к диссонансам. Таким образом, в основе аккордики анге-митоники или минорной системы лежит не консонанс, как в диато-нике, с его терцовостью, а диссонанс, что придает всей аккордике этой системы диссонантный характер. Нужно сказать, что септак-корд квартовой структуры не противоречит ангеми-tonной системе, а наоборот, выражает ее суть в максимальной степени, так как рамки септаккорда совпадают с основными контурами минорной ангеми-tonики с ее опорой на малую септиму. Трезвучие также вы-ражает в максимальной степени суть диатоники и мажорной сис-темы. Этим объясняется ведущая роль терции в диатонике как со-ставного элемента аккордов мажорно-минорной системы (58, с. 28; 28, с. 171; 61). Исходя из сказанного, можно признать за указанны-ми аккордами право называться основными в каждой системе. Та-ковыми они становятся в силу того, что выражают суть каждой системы, давая ее в концентрированном сжатом виде²⁶. Такая кон-центрация свойств каждой системы объясняется, по-видимому, тем, что вертикаль есть горизонталь, звучащая в одновременности, что

²³ Общность проявляется и в том, что вид ладового наклонения в той и в другой системах не противоречит друг другу — мажорность выражается через большие терцию и сексту, минор — через малые терцию и септиму. При всем различии этих двух систем ладогармонические закономерности оказываются в них единными.

²⁴ Но, находясь под давлением идеи стадияльного развития музыки П. Сокаль-ского, Н. А. Гарбузов считает «квартовое мышление... характерным» только для определенной «эпохи» (11, с. 91). Известна также квартовая основа ленточного многоголосия (органум), существовавшего в раннее средневековье (IX—X вв.).

²⁵ Объем статьи не позволяет дать развернутое доказательство этого положе-ния.

²⁶ Говоря о трезвучии, об этом вскользь замечает и Л. Мазель (28, с. 171).

может говорить об известном единстве каждой системы. Из сказан-ного можно сделать вывод, что диатоника или система мажора, гармоничная по своей природе, порождает консонантную гармонию в противоположность ангеми-tonике или системе минора, мелоди-ческой по природе, порождающей диссонантную гармонию. Диато-ническая диссонантная система со включенным в нее тритоном обслуживается консонантной гармонией, в то время как ангеми-tonная консонантная система без остродиссонантного тритона в сво-ей основе обслуживается диссонантной гармонией. В этом нельзя не усмотреть известной гармонии и уравновешенности.

7-й обертоном, являющийся исходной точкой минорной системы (ангеми-tonики), оказывается таким образом негармоничным, по указанию Рамо, что было поддержано и Н. А. Гарбузовым (см. 46, с. 236). Проницательность Рамо проявилась и в признании 7-го обертона «источником диссонанса» (см. 46, с. 57). Все теоретики, начиная с Рамо, считали 7-й обертоном «фальшивым» (см. 66, с. 47). «Фальшивым» он оказался только по отношению к диатонической системе, а что касается ангеми-tonики, то, как выяснилось, он яв-ляется для нее основополагающим. Признание самостоятельным 7-го обертона и порожденной им минорной системы или ангеми-tonики дает возможность в конечном счете утвердиться как само-стоятельному явлению и диссонансу. Диссонанс, таким образом, как и консонанс, будучи порождением целой музыкальной систе-мы, как ангеми-tonики, получает равные права гражданства. Эман-сипация диссонанса в современной музыке, по указанию Ю. Н. Хо-лопова и других исследователей, представляет собой, таким обра-зом, дальнейшее развитие музыкального искусства как более глубо-кого раскрытия скрытых его возможностей. В связи со сказанным любопытно привести эстетическую оценку диссонанса, данную П. И. Чайковским: «...Нам всего дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки. Консонирующие сочетания бессильны, когда нужно тронуть, потрясти, взволновать, и поэтому диссонанс имеет капитальное значение, но нужно пользоваться им с умением, вкусом и искусством» (см. 40, с. 35). В последних словах Чайковского сказывается еще сила традиций, но современ-ное музыкальное искусство, как известно, выдвинуло диссонанс на первый план без этих оговорок.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акира Уэда. Проблемы трактовки японской гаммы и гармонии. — М., 1970.
2. Алибакиева Т. М. Песенное творчество уйгурского народа (наследие): кандидатская диссертация, 1972.
3. Алмазова А. А. На пути к «Шурале» — В кн.: Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978.
4. Аммар Ф. Х. Ладовые принципы арабской музыки и их воплощение в жан-рах устной традиции: кандидатская диссертация, 1975.
5. Анфилов Г. Физика и музыка. — М., 1964.

6. Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. — М., 1971.
7. Вамба Р. А. Лирические песни казанских татар крестьянской и городской традиций: автореферат кандидатской диссертации. — Л., 1975.
8. Вамба Р. А. Пентатоника в связях ее с диатоникой. — Стенограмма Теоретической конференции композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири (27 янв. — 7 февр. 1958 г.). Комиссия музыки народов СССР. — Музфонд, 1958.
9. Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
10. Гарбузов Н. А. Натуральные призвуки и их гармоническое значение. — В кн.: Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
11. Гарбузов Н. А. О многоголосии русской народной песни. — М.; Л., 1930.
12. Гарбузов Н. А. Теория многоосновности ладов и созвучий. — М., 1932, ч. 2.
13. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физическая основа для теории музыки. — Спб., 1875.
14. Должанский А. Избр. статьи. — Л., 1973.
15. Еолян И. Очерки арабской музыки. — М., 1977.
16. Закс К. Музыкальная культура Египта. — В кн.: Музыкальная культура Древнего мира/Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937.
17. Зарухова С. М. Теоретические основы музыкальной системы казахских домбровых кюев: кандидатская диссертация. 1971.
18. Иглицкий М. Родство тоналностей и задача об отыскании модуляционных планов. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1973, вып. 2.
19. Исхакова-Вамба Р. А. Мелодика народных песен казанских татар. — В кн.: Татарские народные песни. М., 1981.
20. Карклиньш Л. Гармония Н. Я. Мясковского. — М., 1971.
21. Кастальский А. Основы народного многоголосия. — М.: Л., 1948.
22. Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М., 1961 (1-е изд. — 1923).
23. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. — М., 1924, ч. 1.
24. Квитка К. Избр. труды в двух томах. — М., 1971, т. 1.
25. Крымский С. К вопросу об определении диатоники. — Сов. музыка, 1969, № 8.
26. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958.
27. Мазель Л. А. О мелодии. — М., 1952.
28. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972.
29. Марутаев В. Приблизительная симметрия в музыке. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1979, вып. 4.
30. Матвиенко В. О некоторых особенностях записи украинских народных песен. — В кн.: Украинское музыковедение. Киев, 1966, вып. 1.
31. Музыкальная акустика/Под ред. Н. А. Гарбузова. — М., 1954.
32. Музыкальная энциклопедия. — М., 1974, т. 2.
33. То же. — М., 1976, т. 3.
34. То же. — М., 1978, т. 4.
35. Мясоедов А. Традиции Чайковского в преподавании гармонии. — М., 1972.
36. Оголевец А. С. Основы гармонического языка. — М., 1941.
37. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. — М., 1969.
38. Переверзев Л. Музыка страны тысячи островов. — Сов. музыка, 1965, № 9.
39. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. — М., 1966.
40. П. И. Чайковский о программной музыке. — М.; Л., 1952.
41. Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. — М., 1898.
42. Риман Г. Катехизис истории музыки. — М., 1896.
43. Риман Г. Музыкальный словарь. — Спб., 1896.
44. Риман Г. Упрощенная гармония. — Спб., 1896.
45. Русинов М. Н. Звук (акустика). — Спб., 1911.
46. Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. — М., 1934, вып. 1.
47. Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2.
48. Серов А. Н. Русская песня как предмет науки. — Избр. статьи. — М.; Л., 1950, т. 1.
49. Синявер Л. Музыка Индии. — М., 1958.
50. Скрябков С. Гармония в современной музыке. — М., 1965.
51. Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники. — В кн.: Вопросы теории и эстетики. М.; Л., 1965, вып. 4.
52. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. — М., 1969.
53. Способин И. В. Элементарная теория музыки. — М., 1968.
54. Степанян Р. О. О своеобразии аккордовых структур в гармонии армянских композиторов: кандидатская диссертация, 1970.
55. Тагмизян Н. К. Теория музыки в Древней Армении. — Ереван, 1977.
56. Тараканов М. Проблемы лада и тоналность в трех книгах о Прокофьеве. — В кн.: Музыкальный современник. М., 1973, вып. 1.
57. Тюлин Ю. Н. Мысли о современной гармонии. — Сов. музыка, 1962, № 10.
58. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — М., 1966 (3-е изд.)
59. Фаминцын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. — Спб., 1889.
60. Федосова Э. Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича. — М., 1980.
61. Федулов В. Проблема аккорда. — В кн.: Вопросы музыкальной теории и педагогики. Горький, 1975.
62. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М., 1974.
63. Холопов Ю. Н. Проблемы диатоники и хроматики. — Сов. музыка, 1972, № 10.
64. Христов Д. Теоретические основы болгарской народной музыки. — М., 1959 (1-е изд. — 1928).
65. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1975, вып. 2.
66. Шевалье Л. История учений о гармонии. — М., 1931.
67. Шерман Н. Формирование темперированного строя. — М., 1964.
68. Эль Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. — М., 1970.
69. Юзелюнас К. К вопросу о строении аккорда: докторская диссертация, 1971.
70. Schünemann G. Kasantatarische Lieder. Archiv für Musikwissenschaft. Bd. 1, 1918/19.

Западно-европейская опера между
классицизмом и романтизмом.
На подступах к историческому жанру

Изучая французский исторический роман 20-х гг. XIX в., известный советский исследователь называет его явлением настолько новым, «настолько отличающимся от исторического романа предшествующего периода, что его можно рассматривать как особый жанр, определенный специфическими условиями и задачами времени» (6, с. 3). Качественно новый характер присущ историческому жанру и в оперном искусстве эпохи романтизма. Исследование путей формирования этого жанра приводит нас к его истокам, которые коренятся в явлениях и процессах важного в оперной истории периода на грани между классицизмом и романтизмом (конец XVIII — начало XIX в.).

Исторические сюжеты не были новостью на оперных подмостках, начиная с момента рождения нового вида искусства. Можно вспомнить «Коронацию Поппеи» К. Монтеверди, открывшую длинный список освоенных оперным театром XVII—XVIII вв. исторических тем. На равных правах с мифологической использует историческую тематику Ф. Кавалли («Ксеркс», «Сципион Африканский», «Муций Сцевола», «Великий Помпей»). И хотя типизация образов и эмоций долгое время оставалась одинаковой для всех серьезных сюжетов (4, с. 151, 152), предпочтение мифологических тем историческим, как и разница в способах их трактовки, все же всегда имели веские основания.

Сравнительно со строгой, насыщенной глубокой мыслью, совершенной по форме трагедией классицизма соответствующие по рангу оперные произведения представляли собой область более свободную. Их специфической особенностью считался «волшебный элемент»; строгость жанра нарушалась комедийными эпизодами с участием персонажей «низкого» происхождения.

В конце XVII — начале XVIII в. начинается борьба за реформу оперного искусства, проводимую под знаком театральной эстетики классицизма. Сокращается количество персонажей и упрощаются сюжетные ходы, свободу фантазии заменяют ссылки на классические образцы.

Один из наиболее известных либреттистов первой половины XVIII в. А. Дзено (1668—1750) борется за чистоту стиля и жанра серьезной оперы, за отмену устаревшей традиции комических встав-

вок. В противовес оперной драматургии эпохи Барокко, стержень которой составляла запутанная интрига, в которой «жизнь героев не имела слишком высокой цены, убийства, смерти, нападения рас-точались щедро», а рядом с «возбуждающими ужас сценами с дүхами и сценами снов» помещались комические эпизоды, А. Дзено «обратил внимание на необходимость разработки исторической тематики» (9, с. 61, 102). Свои либретто он снабжал комментариями, призванными «удостоверить исторические источники, откуда сюжет берет начало, даже если этот источник, как и прежде, дает лишь место действия и имена героев» (13, с. 39). По словам современного английского исследователя, примечателен сам факт, что знаменитый писатель и либреттист «был историографом и экспертом по монетам в той же мере, в какой автором драматических текстов» (13, с. 39).

Отдавал предпочтение историческим сюжетам в опере Гендель, видевший в них возможность отражения проблем современности. Современная подоплека узнается в драматической коллизии «Юлия Цезаря в Египте» (либретто Н. Хайма, 1724). Разработка сюжета хотя и не чужда современной модернизации исторических фактов, включает, пусть схематично, конкретные социально-исторические реалии.

Пережившая эпоху революционных потрясений трезво протестантская Англия стремилась примирить стабильный буржуазный порядок с аристократическими формами правления и устойчивостью королевской власти. В этих условиях служение государственному интересу не связывалось с неумолимым жертвенным отказом от личного. Борьба долга и страсти, на которой строилась французская классическая трагедия, в меньшей степени была способна задеть английскую публику. Не случайно в «Юлии Цезаре» Генделя героическое трактуется как многогранность личности, как полнота проявлений гражданских и прочих добродетелей. Светлые героические идеалы, носителем которых является главный герой, вступают в столкновение с властолюбием и произволом — политической программой, основанной на узурпации прав личности.

Если в фигуре генделевского Цезаря слит идеал совершенного правителя, смелого полководца, страстного человека, способного на любовь и ненависть, обладающего яркостью возвышенно-поэтических переживаний, то противопоставленный ему вероломный египетский царь Птоломей служит олицетворением деспотического самовластия, необузданных чувственных инстинктов варварского сознания. Птоломей Генделя не похож на дидактических героев морализаторских трагедий, раскрывающих универсальные законы морали, согласно которым зло таит источник крушения в себе самом. Терпит крах воплощаемая Птоломеем система понятий, его представления о государственной власти и движущих силах исторического процесса.

В опере Генделя сталкиваются не Добро и Зло, Героизм и Трусость, Благородство и Коварство, а правда Цезаря с правдой Птолемея, цивилизованное и варварское сознания. Противоборство

двух миров определяет завязку драмы и весь ее ход. Египетский правитель посылает римскому герою Цезарю голову казненного соратника. Согласно его представлениям, это должно служить знаком покорности, признания победы сильного.

Расцененный по шкале ценностей более передовой гуманистической культуры, поступок Птолемея вызывает у Цезаря ужас и возмущение. Так завязывается узел конфликта, который реализуется столько же в сюжетных перипетиях, сколько в закономерностях музыкально-драматургического развития и принципах музыкальных характеристик.

Говоря об оперном творчестве Генделя, Р. Роллан пронизательно указал на некий экзотический налет в музыкальной характеристике Клеопатры. Можно сказать, что такой же оттенок присутствует и в обрисовке образа Птолемея. Например, его ариетта D-dur из I акта основывается на сочетании гротескной гиперболизации с комической травестировкой. При четкой танцевально-маршевой основе торжественные, нарочито массивные фразы перебиваются дробным пунктирным рисунком, инфантильной механистичностью движения (как бы один из ранних прообразов «Марша Черномора»).

Несколькими тонкими штрихами композитор подчеркивает причастность Клеопатры к миру Птолемея. Это ощутимо в ее музыкальной характеристике в I акте и в начале II акта. Однако в облике героини отражена иная — заманчивая и привлекательная грань варварского экзотического мира. Вначале сестра и супруга вероломного узурпатора как бы пытается выступить, используя в качестве орудия силу и власть Цезаря. Однако при первом же соприкосновении с великим римским героем обольстительная царица поражена им.

Знакомство с Цезарем открывает Клеопатре дотоле неведомые ей нормы морали и поведения. Ей предстоит испытать на себе защищаемые героями-антагонистами идеи. Поведение Клеопатры должно утвердить победу той общественно-исторической силы, носитель которой одержит верх в ее душе.

Под воздействием Цезаря египетская царица превращается из экзотического существа в живого полнокровного человека, от условного ритуала жестов и поз, призванного скрывать истинные эмоции, приходит к естественным реакциям и переживаниям. Меняются и ее ценностные ориентации. Борьба за власть ради власти преобразуется в стремление отстоять справедливость, наказать вероломство, вернуть высокое положение пленившему ее благородному герою.

Музыкально-драматургическая планировка действия отнюдь не сводится к линейным связям (сюитная цепочка арий). При постоянных возвращениях к определенным типам образов их соотношения в крупном плане обретают драматическую целенаправленность. Основной конфликт раскрывается противопоставлением главных образных сфер (варианты героических мотивов, Lamento, бурная патетика, лирическая проникновенность) намеренно агрессивной

либо гротескно обостренной жанровой характерности, сосредоточенной в партии Птолемея.

В движении темы важную роль играет принцип проявления различного в сходном, сходного — в различном. Выше уже говорилось о значении экзотических оттенков, по-разному проявляющихся в партиях Клеопатры и Птолемея. Победа Цезаря отмечена «отключением» Клеопатры от ее первоначальной образно-выразительной сферы.

Партии всех действующих лиц хотя и построены на варьировании типовых образов, но сценический контекст сообщает такому варьированию дополнительный смысл и вносит в цепочку контрастных противопоставлений замкнутых номеров действенный импульс. Характерен в этом плане образ страдающей Корнелии, вдовы казненного Помпея. В начальных сценах оперы величавое, чуть тяжеловесное благородство знатной римлянки рельефно противопоставлено гибкой, изменчиво неуловимой красавице египтянке Клеопатре. Однако по мере развития событий острота этой поляризации снимается. Эмоции скорби и печали остаются в партии Корнелии основополагающими, но в них то проступает величественная гордыня и скрытая угроза вероломному убийце, то с неповторимой грацией выражена душевная тоска, то острый приступ скорби обволакивается дымкой элегической грусти. В то же время диапазон эмоциональных переживаний Клеопатры расширяется, характер их все более приближается к возвышенным чувствам Корнелии.

Пример «Юлия Цезаря в Египте» показывает сильные и слабые стороны того типа историко-героической оперы, который культивировал и довел его до высшего художественного совершенства Гендель. Воплощаемые композитором новые идеи и образы, имевшие в его эпоху актуальное звучание, вступали в противоречие с устаревшими оперными формами. «Музыка его неоднократно переходила грани барокко, — пишут об оперном творчестве Генделя польские исследователи, — но театр, для которого она была предназначена, представлял чистый стиль барокко. Другого театра Гендель не знал, к нему не стремился и даже не воображал» (9, с. 152).

Обобщающая сила генделевской музыки, рельефные и выпуклые характеристики образов, поляризация образных сфер, призванных обрисовать конфликтные силы, превращают «Юлия Цезаря» в образец глубокого и нового для оперного искусства решения исторической темы. Однако масштабу конфликта и характеров, новизне музыкально-драматической концепции мало соответствуют запутанные сюжетные перипетии. Преградой на пути к очищению и возвышению сюжета является традиционная планировка оперного действия. Как отмечает английский исследователь, «к 1730 г., самое позднее, положение арии перед уходом персонажа было правилом при написании либретто. Чтобы действующие лица имели прочные мотивировки для появлений и затем достаточно частых уходов, — общее количество арий в опере в начале 1730-х гг. все еще было около двадцати четырех или несколько больше, — либреттисты не могли обеспечить необходимую простоту сценария.

В нем все еще должны были действовать «оживляющие текст политические подоплеку, вспомогательные любовные интриги, путаница в установлении подобия и соответствия определенных лиц» (13, с. 51).

Не только один из постоянных генделевских либреттистов Н. Хайм, но и А. Дзено, стимулировавший интерес либреттистов и композиторов к исторической тематике, не смог добиться должной строгости в ее разработке. Логическая ясность, простота, возвышенный строй образов классицистской трагедии оставались для него идеалом. На деле же приходилось так или иначе подчиняться господствующим вкусам, искать примирение «между требованиями его патროнов (они все еще любили пьесы с романтической интригой и усложненными взаимоотношениями) и собственной концепцией трагедии» (13, с. 40).

Не случайно еще в начале XVIII в. стали раздаваться голоса протеста против использования в опере исторических сюжетов. Автор трактата «О совершенной итальянской поэзии» Л. Муратори (1706) настаивал на том, что пение не может звучать убедительно, будучи вложенным в уста исторических деятелей. Это было мнение не только художника, но и просвещенного историка, существенно обогатившего историческое знание своей эпохи. И порождено оно было, конечно, не условностью оперных средств, но той направленностью, которую получали в опере высокие сюжеты.

Невероятные любовные приключения, часто совершенно нелепые сюжетные ходы, стереотипный набор контрастных чувствований и положений, обязательный в партиях героев независимо от их личных свойств, места и времени проживания, возраста и пола, — это традиционное оперное «меню» в приложении к конкретным историческим лицам и эпохе сознанием века Просвещения не могло восприниматься иначе, чем профанация подлинной истории.

В анонимном музыкальном трактате XVIII в., принадлежащем перу французского автора, ясно сказано, что только трагедии с ее возвышенной патетикой доступно представлять на подмостках драматического театра страсти и деяния исторических героев во всем их величии и масштабе. Оперные возможности автор считает в этом смысле явно куда более ограниченными. Зрители воспринимают естественно пение мифологических персонажей и героев древнего эпоса, но «с отвращением смотрят на поющего Александра, Регула, Цезаря или Катона». Автор трактата рассматривает оперу как особый вид искусства, не предназначенный для воссоздания подлинной жизни. По его представлениям, которые разделялись большинством современников, опера «совершенно не в состоянии была бы выдерживать конкуренцию с трагедией, не опираясь на эффекты, разнообразие и интересные ситуации, связанные с фантастическими сюжетами» (см. 3, с. 81).

Чтобы преодолеть односторонний взгляд на оперу как на красочную феерию, построенную на решительном преображении реальности и демонстрирующую торжество человеческой фантазии над эмпирической действительностью, требовалось восстановить

в правах критерии жизненной достоверности, изначально положенные в основу возникшего в Италии нового вида искусства — музыкальной драмы. Этому помогла узаконенная ко второй половине XVIII в. строгая специализация «высокого» и «низкого» оперных жанров, вне которой был бы невозможен последующий синтез их достижений.

В результате реформы Глюка опера высокого ранга освободилась от пышной декоративности и ничем не сдерживаемого вымысла и обрела облик строго монументального искусства. Страсти и поступки героев были приведены в соответствие с их величественными характерами, а в качестве высшей ценности, как и во времена Монтеверди, стала признаваться правда чувств. Принцип «подражания действительности» вновь распространил свое действие на оперу такого рода. Как и по отношению к трагедии классицизма, «подражание» означало в данной эстетической системе мастерское умение представить действительность в идеологически переработанном виде, ибо правдивым признавалось лишь то, что соответствовало высшим нравственным представлениям.

Подобно другим высоким жанрам, в оперы соответствующих жанровых категорий допускались герои особого ранга, престиж которых предполагал благородную манеру выражения чувств независимо от обстоятельств. Эмоциональные проявления регулировались общими для персонажей данного круга «правилами хорошего тона» — единым этикетом, строго регламентирующим не только характер эмоциональных реакций, но и набор контрастных положений, их порождающих. В этих условиях самостоятельную художественно-эстетическую ценность приобретало не столько изобретение новых, ранее не использованных возможностей, сколько различие в оттенках, силе эмоционального выражения. Эта область во многом определялась традициями школы и — уже в пределах этих традиций — яркостью и масштабом дарования художника. Не случайно в музыкально-критических и эстетических работах XVIII в. сплошь и рядом производятся сопоставления трех ведущих западно-европейских музыкальных школ — немецкой, итальянской, французской — и в этом контексте рассматривается индивидуальное авторское творчество.

Понятие «школы» не связывалось в то время с национальной характерностью письма как определяющим свойством стиля. Речь шла прежде всего о «традициях» — нормах и правилах, принятых и установленных канонами, которыми регулировалось и направлялось художественное творчество. Утрата той или иной музыкальной культурой «местного характера» рассматривалась с этих точек зрения не как недостаток, а напротив, как огромное завоевание, ибо различия, объективно существующие в музыке разных народов, истолковывались всего лишь как «оттенки в произношении». Высказывая подобные суждения, М. Шабанон — автор написанного в канун революции 1789 г. трактата «О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру» ставит музыку на ступень выше словесных искусств именно из-за

универсальности ее языка: «Все искусства, порождаемые разумом и связанные с речью, носят отпечаток своей страны и всего, что ее окружает; но музыка, которая не изображает ни людей, ни вещей, ни ситуаций, не связана подобной зависимостью» (см. 5, с. 542—546).

Реформа Глюка была направлена не на пересмотр этих основополагающих эстетических принципов, но против их недостаточно последовательного применения. Его творческое кредо вполне соответствовало просветительской идеологии и, в частности, взглядам Шабанона, который, подобно всем просветителям, призывал к универсализму, считал преодоление местных различий, «свободную циркуляцию искусств в Европе» свидетельством победы разума над невежеством и дурным вкусом.

Стремлением к универсализму и всеохватности был обусловлен решительный отказ Глюка от исторических сюжетов. Очищение и возвышение оперного искусства связывалось в его представлении с возвратом в лоно мифа, к обобщенно-философской интерпретации его мотивов. В реформаторских операх Глюка благородный герой поставлен в такие условия, в которых лучшие свойства его души выявляются наиболее полно, а в поступках и поведении торжествует не ограниченная сословная и не узконациональная, а общечеловеческая мораль. Его высокое происхождение воспринимается в таком контексте не как обособляющий момент, но как возможность уйти от ограниченности, показать человека, наделенного свободой выбора и не связанного в своих действиях формальными необходимостями.

Предмет высокой трагедии Глюка — внутренний мир именно такого, свободного и независимого человека, область «незаинтересованной» морали в духе нравственных императивов Канта. Поставленная в центр сюжетной коллизии ситуация требует от героя действий исключительно по внутреннему побуждению, ибо никакие внешние подсказки и правила не помогут преодолеть сложность возникающей задачи. Агамемнон-отец вынужден разрешать конфликт с Агамемноном-царем и правителем, подвластным велениям высших сил. Здесь ведется речь уже не о единоборстве долга и страсти, а о самом понимании долга, о поведении, позволяющем сохранить целостность человеческой личности.

Через подобные испытания суждено пройти всем героям Глюка. Ни Альцеста, ни ее муж, во имя которого она готова на смерть, не дают восторгостворить собственному эгоизму и не стремятся сохранить жизнь ценой страданий другого. Без малейшей надежды на успех Ифигения-жрица вступает в борьбу с жестокими законами приютившей ее земли и в самых неблагоприятных обстоятельствах решает действовать, руководствуясь собственными представлениями о правых и неправых, гуманных и бесчеловечных поступках.

Отсюда рождаются как будто бы не мотивированные внутренним ходом событий благополучные финалы воссозданных Глюком трагических историй. Нравственное чувство, голосу которого сле-

дуют его герои, чуждо утилитарным соображениям, а их поступки выглядят высшим торжеством свободного человеческого духа. И богов, символизирующих власть над человеком надличных сил, трогает не слепая покорность жестоким запретам, а способность к решениям, в которых человеческая мораль одерживает победу над слепой необходимостью.

«Способность к самопожертвованию единственна у людей». Искусство Глюка близко пафосу этих строк, написанных через два века после смерти автора «Орфея» и двух «Ифигений» поэтом — современником космической эры Андреем Вознесенским. Наделенный столь великой способностью человек оказывается неподвластен року, побеждает тленность своей плоти, обретая право на бессмертие. Прощение богов, которым разрешаются трагические коллизии глюковских опер, призвано утвердить эту мысль, ибо только тем, кто не склонился перед роком, боги воздают дань как равным.

Как и в лучших произведениях литературы и драматического театра предреволюционной эпохи, в творчестве Глюка нашли отражение передовые гуманистические идеалы века Просвещения. Глюк очистил оперное действие от сцепления случайностей, нагромождения невероятных событий, рассказы о которых заполняли речитативные связки, в то время как основу музыкального построения составляла «сюита арий и закругленных номеров» — чередование обусловленных этикетом «чувств вообще».

Однако при всей идейной глубине, художественных и этических ценностях, в нем заключенных, искусство Глюка характеризовалось отвлеченно-рационалистическим подходом к разрешаемым в нем проблемам. В нем еще не было той политической остроты, открытого гражданского пафоса, которые вскоре стали определяющими для творчества представителей революционного классицизма (трагедии М.-Ж. Шенье и Альфьери, «театр идей» Шиллера, героика Бетховена, оперы Мегюля и Керубини).

Воплощенная театром Глюка «высшая правда» в обычной жизни растворялась в пестрой череде повседневных явлений со смазанными идеологическими акцентами, оказывалась осложнена множеством как будто бы не относящихся к делу частных фактов. Многие в ее оценке зависело от конкретных условий, от исторических и национальных одежд, в которые рядились те или иные жизненные явления. Такого рода живая повседневность получила на оперных подмостках узаконенное самостоятельное существование благодаря отпочкованию от высокой сферы и блестящему развитию комических оперных жанров.

В интерпретации мастеров комической оперы непредвзятая «обыденная» действительность увлекала многообразием и полной неожиданностью новизной. Простое находилось в ней рядом со сложным, знакомое оборачивалось удивительными тайнами. В развертывании действия крупное и мелкое, существенное и случайное до поры до времени словно бы стояли в одном ряду, как это бывает в жизни. Зрительский интерес сосредотачивался на постоянном угадывании истинного значения вещей, на постепенном прояснении

смысла происходящего, который окончательно раскрывался только в момент развязки.

Действительность проникала на страницы этих опер не в очищенном виде — как экстракт событий, деяний, страстей человеческих, отлитых в формы совершенные, не подверженные действию времени, — а была представлена как бы в «сиюминутном» облике, легко соотносимом со знакомым миром. Опора на общую для автора и зрителей действительность сегодняшнего дня способствовала непринужденности контактов сцены и зрительного зала. На оперных подмостках нашли место люди всякого звания и сословия: смешные и трогательные влюбленные, наивные простаки-вельможи и ловкие умные плуты-слуги, богатые старые сластолюбцы и юные повесы без гроша в кармане.

В музыке зазвучали популярные танцевальные ритмы и напевы, незатейливые мелодии бытовых песенок и нежных чувствительных романсов, а речитативные фрагменты оказались отнюдь не похожи на торжественную театральную декламацию, но по-особому близки естественной выразительности разговорной речи. Жизненность и узнаваемость образов и ситуаций создавались помимо прочего изгояемыми из высокого искусства «местными особенностями», «оттенками в произношении», возникающими благодаря связям с прочно укоренившимися традициями народного театра. Из этого источника черпали вдохновение и творцы оперы-буффа в Италии, и создатели французской комической оперы, и авторы немецкого зингшпиля.

С этой демократической жанровой традицией связана и большая часть отмеченных печатью поиска оперных явлений рубежа XVIII — начала XIX в. Комическая опера все активней устремлялась в сторону лишенных юмористической окрашенности «чувствительных» сюжетов, расширялась ее эмоционально-образная палитра, делались попытки проникнуть вглубь явлений, не ограничиваясь фиксацией отдельных жизненных наблюдений. Так в «Ричарде Львином сердце» Гретри — мастер легкого комического стиля, выдвигавший на первый план естественность чувствований, — хотя и не вышел за пределы традиционной для комической оперы лирико-жанровой трактовки любых, в том числе и исторических сюжетов, дал первый намек на «местный колорит». Он же насытил бытовую «слезную комедию», по схеме которой написан «Вильгельм Телль», тираноборческим пафосом.

Лишь синтез заведений обоих родов искусства мог обеспечить переход от мышления, оперирующего извечными истинами и неизменными свойствами человеческой природы, к мышлению историческому. Художественно правдивый показ прошлого требовал, подобно высокой оперной трагедии глюковского образца, обобщения и отбора, подчеркнутой дистанции между изображенным миром и действительностью сегодняшнего дня, так как только дистанция позволяла охватить крупные контуры исторической картины. Вместе с тем диалог эпох, непосредственное вживание в прошлое предполагали выбор такой позиции, которая позволяла бы одновремен-

но видеть события с большого расстояния и различать подробности, доступные наблюдению изнутри.

В этом смысле создателям исторического жанра нового типа в оперном искусстве романтической эпохи как раз и должен был пригодиться опыт комической оперы, мастера которой научились улавливать изменчивость, текучесть, подвижность жизни, сохранять ее неповторимый аромат.

Конечно, национально-историческая конкретность оперного письма не могла возникнуть путем простого суммирования методов серьезного и комического жанров. К этому привели более сложные процессы — процессы, связанные с изменением всей жанровой системы, с зарождением и сменой стилей общеэпохальных масштабов.

Согласно положенному в основу жанрово-эстетических принципов классицизма этикету облагороженного и возвышенного искусства, подчиненного нормам «безупречного вкуса», единственно достойным предметом художественного изображения признавался мир утонченных изысканных чувств, отношений, чуждый всему прямому и резкому, обнаженному в своей простоте, откровенно материальному. Все, что в эти границы не умещалось, требовалось представлять в комически сниженном освещении, в характере сатиры, фарса, легкой буффонады, также облагороженных и преподнесенных в изящной художественной «упаковке». В отличие от этого, в операх французских композиторов рубежа XVIII—XIX вв., отразивших умонастроения революционной эпохи, оказались высвечены теньевые, «закулисные» стороны жизни, которые мышлению людей нового века не представлялось возможным ни облагораживать и поднимать до трагического уровня, ни обращать в юмор и насмешку.

В соответствии с героическими идеалами времени в них остаются в центре внимания герои, в трудных испытаниях сохраняющие стойкость духа, честность, верность, способность мужественно сопротивляться несчастью. Но меняются и сами испытания, и обстоятельства, их порождающие. «Героям-идеологам» приходится общаться не с равными партнерами, устраивая своеобразные соревнования в благородстве, а выдерживать столкновения с жестокостью и беззаконием, бесчестьем и грубым произволом.

Падение сословных перегородок, массовый выход на арену активной общественной жизни представителей «третьего сословия», решительная ломка феодальных отношений, рост национально-патриотических чувств — все это изменило существующие представления о «высоких» и «низких» сюжетах, поколебав канонизированную классицизмом иерархию жанров. При воплощении любой темы художники стали с большим вниманием относиться к конкретностям быта, общественной среды, времени и места действия, постепенно проникаться ощущением тесной связи поступков человека, его чувств, форм поведения и нравственных ориентиров с социальной позицией, с обычаями и нравами, бытующими в его окружении.

Героем Глюка был человек как общеполитическая категория, причем разум и сознание интерпретировались как подлинная его суть. В связи с этим и музыкально-драматическое действие превращалось как бы в процесс самопознания. В период, когда революционные лозунги свободы, равенства и братства проходили предварительное испытание как всеобъемлющие просветительские идеи, которым на данном этапе предстояло формировать общественное мнение, такая постановка вопроса — абстрактная и отвлеченная — была вполне в духе времени. Но когда действительность тех же лозунгов стала проверяться в конкретной революционной практике, их восприятие не могло не усложниться и не попасть в связь со множеством «частностей» и «обыденных» деталей.

Герои оперного искусства революционной поры уже не чувствуют себя «людьми вообще» — представителями великого рода человеческого. За их спиной стоят теперь нация, класс, народ, общество и его идеалы. Совершенно новым общественным смыслом наполняется даже понятие «частного лица». Такое лицо — это и есть свободный гражданин, чьи права гарантированы законом, чья независимость, чувство собственного достоинства, неотъемлемое от уважения к свободе и достоинству других людей, составляют по шкале новых общественных ценностей высокие гражданские доблести.

В группе произведений, известных под названием «опера спасения», конфликт строится на противопоставлении свободного гражданина, дружественного объединению либо целого сообщества свободных граждан выступающему в качестве носителя контрдействия деспоту, насильнику и корыстолюбу, самовольно присвоившему право распоряжаться чужими судьбами. Вспомним жестокою настоятельную монахиню и фанатичных, исполненных злобы старых монахинь («Ужасы монастыря» М. Бертона), надменного австрийского наместника Гесслера — врага и притеснителя швейцарского народа («Вильгельм Телль» Гретри), вероломного разбойника Рустана («Пещера» Лесюэра), грубого феодала Дурлинского («Лодонска» Керубини), мстительного клеветника и негодяя Оттона («Ариодант» Мегюля). Черты названного типа укрупнены Бетховеном в собирательном образе тирана Пизарро — душителя свободы, стремящегося утвердить власть полицейского произвола и насилия.

Герои высокой трагедии изначально принадлежали к одному кругу, поэтому обстановка и обстоятельства их встреч существенного значения не имели, оставаясь нейтральными по отношению к смысловому плану произведения. Другое дело, когда персонажи реального, локально обозначенного мира, наделенные бытовыми и характерологической конкретностью, вступили в противоборство с такими же реальными людьми.

Посягательство грабителей с большой дороги на жизнь и свободу честных граждан, заточение в монастырь девушки в расцвете юности, любящей и любимой, своеволие князька-феодала, похитившего чужую невесту и готового расправиться с ее храбрым защитником, — эти и подобные им коллизии были и новыми для оперного искусства сами по себе, и — что еще важнее — стали решаться

по-новому. Тщательно выдерживая серьезный план изложения, авторы стремились избежать свойственной классицизму отвлеченности, стали смелее использовать близкую непритязательному языку комических жанров стилистику, пытались подчеркнуть жизненную достоверность происходящего посредством необычной обстановки действия. Играющая немаловажную роль во французских «операх спасения» своеобразно трактованная «экзотика среды» стала как бы предварительным шагом к будущему «локальному колориту» романтиков. В некоторых из них события развиваются в атмосфере, непосредственно напоминающей страхи и ужасы модных в те времена «готических» романов. Это разбойничье логово, откуда нет выхода («Пещера»), подземелье, куда замуровывают заживо («Ужасы монастыря»), мрачный замок в таинственной средневековой Польше с неведомо как попавшим в его заросшие лесами окрестности татарским отрядом («Лодонска»).

«Опера спасения» принадлежит к явлениям переходного характера и с точки зрения утвердившихся впоследствии жанровых принципов представляет образец своего рода гибридного неустоявшегося жанра. Вместе с тем здесь просматриваются эскизно намеченные будущие решения. Новые черты возникают на фоне прочных связей с традициями комической оперы, в привычную сферу опозитизированного быта и «частных» конфликтов которой вторгаются высокие отвлеченности искусства классицизма — идеи борьбы с тиранией и самовластием, защиты свободы и независимости человеческой личности. «Французская опера в течение ее истории, — пишет современный исследователь, — представляется иллюстрацией гегелевской триады — тезиса, антитезиса, синтеза. Тезисом является серьезная, великолепная и временами претенциозная *grand musique* Люлли, Рамо, Глюка, Мейербера или д'Энди, в то время как антитезисом — *petite musique agréable* оперы комической, оперетты, или пародий на серьезные произведения. Синтез происходит, когда *petite musique* обращается в двойник серьезной в стиле и тематике, как в опере спасения или в *opéra lyrique*» (12, с. 84).

Драматизация и героизация конфликта чаще всего достигается в «операх спасения» путем внешних эффектов и тех искусственных нарочитых приемов, которые позднее получили название мелодраматических. «Оперы спасения» по существу как раз и были героическими мелодрамами, первым примером использования на оперных подмостках драматургической схемы рожденного революционной эпохой нового демократического жанра¹.

Мелодрама зародилась в последние годы уходящего века, в период резкой смены эстетических установок, когда новое утверждалось в подчеркнуто обнаженных и упрощенных формах. Чтобы придать вес конфликтам, касающимся обыденных лиц, укрупнить их и поднять до уровня искусства драматически значительного, ее

¹ Это подтверждается и тем фактом, что в основу сюжетов опер «Мелидор и Фросина» Мегюля и «Фаниска» Керубини были положены мелодрамы Г. де Пиксерекура.

авторы обратились к крайним средствам, схематизировали отмеченные жизненные противоречия и прямолинейно подчеркнули авторскую тенденцию в их освещении.

Если вначале мелодрамой называли определенный тип спектакля с музыкальным сопровождением, построенного на специфических формах сочетания музыки, слова и драматического действия, то впоследствии внешние признаки отпали полностью и так стали обозначать особую жанровую разновидность. Мелодрама как жанр, обладающий своей поэтикой, прижилась на сцене и драматического, и оперного театров. При различиях во внешнем облике спектаклей жанровыми признаками стали острота и напряженность сюжетных положений, схематизм в решении образов, прямолинейно отнесенных к «доброму» и «злому» полюсам и лишенных каких-либо иных граней, конфликт, касающийся области частных отношений, дидактическая мораль, утверждающая конечное торжество добродетели как тезис полезности нравственного поведения, непременно вознаграждаемого существенными благами.

Мелодрама была первым из сценических жанров, построенных на новых основаниях, окончательно утвердившихся в театральной практике с победой романтизма. Романтический театр впитал и растворил в себе мелодраму, прогрессивное значение которой ограничивается периодом, лежащим на грани между классицизмом и романтизмом. После этого как жанр она была отодвинута на периферию театрально-художественного процесса и с тех пор стала синонимом искусства второсортного, с упрощенным решением жизненных проблем, успех которого неадекватен истинным художественным достоинствам.

«Вильгельм Телль» Гретри (1791) дает представление о том, какую интерпретацию могла получить во французской опере революционных лет историческая тема. В опере Гретри с сочувствием обрисован мир простых человеческих радостей и тревог, в спокойных лирико-жанровых тонах показан патриархальный быт, красоты природы. Тщательное воссоздание в музыке швейцарского колорита — примечательная черта произведения. По словам одного из исследователей, «I акт особенно полон небольших песенок, притянутых явно, чтоб дать локальную атмосферу» (10, с. 119).

Зверства Гесслера составляют резкую дисгармонию этой мирной сельской идиллии, каждый раз внезапно и грубо нарушая царящие здесь довольство, счастье и покой. Популярное швейцарское сказание о метком стрелке Телле, приуроченное к эпохе борьбы трех лесных кантонов с властью Габсбургов, в изложении Гретри и его либреттиста Седэна не имеет акцентированной национально-патриотической окраски.

В противоположность Шиллеру и Россини, в произведениях которых на ту же тему нити действия будут сводиться к важному событию национальной истории — договору в Рютли, положившему начало независимой Швейцарской конфедерации, в опере Гретри широкий исторический пласт отсутствует. Конфликт сконцентрирован в ней на переведенных в морально-назидательный план со-

циальных противоречиях: бесчинством феодального властителя противопоставлены добродетели героев «третьего сословия». В фигуре главного героя воплощен умеренный и лояльный идеал, с которым выступала в революции молодая буржуазия. Телль — хозяин-собственник, мастер своего дела, добрый семьянин. Даже меткость в стрельбе превращена из индивидуальной особенности в типичную профессионально-цеховую доблесть.

Феодальный произвол — вот зло, которое даже не нуждается в разоблачении, потому что действует и выступает открыто. Достаточно его назвать и осудить, вызвать сочувствие к его невинным жертвам — и произведение приобретет острую актуальность, вызовет мгновенный отклик у подготовленной аудитории. В период, когда создавался первый «Вильгельм Телль», людям явно было не до исторических аналогий. И прошлое интересовало их в той мере, в какой революция занималась его переделкой. Вот почему Гретри не волновали ни сложная нравственно-философская и политическая проблема обоснованности революционного насилия, которую на материале швейцарской истории и ее легендарного героя-стрелка Телля впоследствии разрешал Шиллер, ни героико-патриотическая, национально-освободительная тема, поднятая на том же материале Россини. Гретри написал яркую революционную агитку — точно такого же плана, как его же «Республиканская избранница, или Праздник разума», появившаяся двумя годами позднее. Оба произведения принадлежали к области злободневной музыкально-театральной публицистики, хотя в подзаголовке одного из них значилось: «место действия — Швейцария, время — XIV век», в другом события происходили во французской деревне 1792 г.

Публицистический современный настрой составляет ценное завоевание оперного искусства революционных лет. Успех создаваемых в ту пору опер у наэлектризованных происходящими событиями посетителей оперного театра объяснялся узнаваемостью деталей, прямыми ссылками на злобу дня или мгновенно воспринимаемыми намеками, по которым легко воссоздавалась цельная картина.

Творчество композиторов революционной эпохи было богато находками, предвосхитившими новаторские завоевания последующего времени. Его значение состоит в смелом опробовании новых тем, новых соотношений сюжетов и жанров, новых стилистических решений. Наряду с разработкой сюжетных схем «оперы спасения» Керубини, Мегюля, Лесюэра привлекают античные сюжеты и рыцарская тематика. Они вводят в оперное искусство оссиановские мотивы («Оссиан, или Барды» Лесюэра, «Утгал» Мегюля), в новом ключе разрабатывают библейскую тематику («Иосиф» Мегюля, написанный в форме комической оперы, грандиозная партитура «Смерти Адама» Лесюэра, обозначенная как *tragédie lyrique religieuse*). «Медее» Керубини и «Ариодант» Мегюля представляют собой оперы с прозаическими диалогами. В их музыкальном стиле, напротив, более всего ощутима связь с возвышенным строем глюковской трагедии. В «Медее» форма комической оперы сочетается с траги-

ческой развязкой, с использованием широкой шкалы выразительных средств и приемов сочетания музыки со словом (разговорные эпизоды, мелодрама, речитатив с аккомпанементом струнных, номера в сопровождении полного оркестра) (10, с. 82).

В «Телемаке» и «Смерти Адама» Лесюэр работает над историческими реконструкциями — воссозданием старогреческого и древнееврейского музыкальных стилей. В комментариях к обеим партитурам говорится о выразительном значении древнегреческих ладов, об особых формах использования музыки в античном театре. Отмечая влияние экспериментов Лесюэра, и в частности «Смерти Адама», на его ученика Берлиоза, Э. Дент пишет: «Опера спроектирована в огромнейших масштабах, с обширными хоровыми сценами, даже более грандиозными, чем в «Троянцах»; ее финалы со зрелищем Неба и Ада, как признано, заимствованы из „Потерянного рая“»² (10, с. 90).

Как видим, во французской опере эпохи революции взаимодействуют две тенденции. Одна из них ведет к сближению оперного искусства с действительностью, с реальными современными конфликтами и характерами. Скажем, успех популярной оперы Керубини «Водовоз» («Два дня») в немалой степени объяснялся «концентрацией всего интереса на простой человеческой доброте и чувстве благодарности скромного водовоза» (10, с. 83). Противоположная тенденция влечет к расширению масштабов оперного действия, к необычным стилистическим экспериментам. Обе они сыграли свою роль в формировании жанра исторической оперы нового типа.

В период революции героика естественно монтировалась с простотой и демократизмом, ее новыми общественными идеалами. Во времена Империи и Реставрации вновь вошло в моду все торжественное, монументальное. При господстве консервативно-охранительных тенденций во всех сферах общественной жизни возникла благоприятная почва для укрепления пошатнувшихся было позиций классицизма.

В оперном искусстве классицизм восторжествовал в творчестве Спонтини. Оперы Спонтини, выдержанные в стиле «ампир», приобретали современное звучание благодаря методу аллюзий. В статье, написанной вскоре после смерти автора «Весталки», А. Н. Серов выразительно охарактеризовал подобный метод: «Сквозь римлян и испанцев Жуи и Спонтини слишком явственно просвечивают французы первого десятилетия нашего века. В героическом красноречии Кортеца и Лициния невозможно не узнать подражания мыслям и словам Наполеона I; постоянный фимиам ему и французам, под видом войск Лициния и Кортеца, превращает оперы Спонтини в дифирамбы «заказные», продиктованные обстоятельствами» (7, с. 539).

Слава Спонтини была недолгой. Трудно поверить, что он за-

кончил свой путь уже после того, как были написаны обе оперы Глинки, созданы «Тангейзер» и «Лоэнгрин» Вагнера, Верди завершил «Риголетто». Между операми Спонтини и творчеством Вагнера и Верди в европейском оперном искусстве действительно прошла целая эпоха. Однако им было угадано и вчерне намечено многое, закрепленное впоследствии в качестве эстетической нормы. В свое время Спонтини воспринимался как продолжатель глюковских идей. Его «большие исторические оперы, подобно «Весталке» и «Фернанду Кортецу», обнаруживали героическую монументальную простоту, отличались богатой оркестровкой и оказали большое влияние как на Берлиоза, так и на Вагнера» (12, с. 85).

Автор двухтомной «Краткой истории оперы» Д. Граут называет оперы Спонтини, особенно «Фернандо Кортеца», предтечей «большой оперы». По его словам, Спонтини сравнительно с оперой мейерберовского типа «несомненно строже в смысле художественной чистоты, держит в определенных границах чувствительные элементы и никогда не допускает, чтобы драматические цели были разрушены неуместными музыкальными или театральными эффектами» (11, с. 306).

Стройностью пропорций, впечатляющими контрастами центральной лирической коллизии и решенных крупным штрихом развернутых хоровых сцен отличается опера «Весталка» (1805). События в ней происходят в Древнем Риме. Новой чертой является достаточно детально выписанный исторический колорит — торжественные публичные церемонии, религиозные обычаи и обряды, связанные с культом богини Весты. Обрядово-церемониальные сцены приобретают важные драматургические функции. В них не просто воссоздаются обстановка и место действия. Подробно представленны внешние формы жизни — величавые, исполненные благородной красоты — задают особый масштаб образам героев.

Мощная сила государства сообщает мощь всем действующим лицам, так как все они выступают от его имени. Римский полководец Лициний — не просто носитель лирической линии. Это доблестный воин, один из тех, кто воплощает величие и славу Рима. В качестве государственного лица он раскрыт в центральном эпизоде I акта. Судя по ремарке, эта сцена решалась как грандиозное театральное зрелище. Действующая многоликая толпа состояла из воинов, жрецов, консулов, сенаторов, знатных римлян. В ритуале увенчания доблестного военачальника лаврами победителя главная роль отводилась святым девственницам, на которых возложен обет служения богине Весте: «12 весталок выходят из храма; перед ними Главная Жрица несет Палладиум. Юлия с босыми ногами и без мантии — как весталка, приготовленная к хранению священного пламени. Перед нею несут возженный жертвенник».

Весталка Юлия, Лициний и его друг, начальник легиона Цинна, Главная Жрица, Первосвященник, Главный Жертвоприноситель являются активными участниками четко организованной, освященной принятыми формами религиозной обрядности публичной государственной жизни. Ее суть составляет утверждение и прославление

² Поэма английского поэта Дж. Мильтона (1608—1674).

могущества римской державы, которая обеспечивает своим гражданам мир, благоденствие, гордое достоинство, уверенность в будущем. Весталки поют утренний гимн прекрасной богине:

1 *Larghetto con moto, religioso*

Величавой поступью они проходят по заполненной народом площади и от имени своей божественной покровительницы воспевают достойного высших почестей героя:

2 *Un poco più lento*

Славу герою Рима запекает избранница, призванная сохранять священный огонь, а затем подхватывает толпа:

3 *Moderato*
JULIA

4 No-ble hé-ros, de la gloi-re re-çois le ga-re en ee jour,

Общий хор в благоговейной тишине воссылает дню мира благодарственные славословия, которые звучат с возрастающей силой:

4 *Allegro brillante*
p *Alto* *sotto voce*

La paix est en ee jour le prix de vos con-que-tes,

В приведенных примерах отражается самосознание римских граждан, которое поконится на гордом чувстве причастности к высшим идеям. А за историческими одеждами без труда прочитывается созданный Наполеоном миф о Великой Империи всеобщих Свобод, добровольно взявшей на себя миссию нести светоч истины всему человечеству.

Соотнесенность образов героев со столь масштабно развернутым общим планом составляет коренное отличие идейно-образной концепции «Весталки» от «опер спасения», общая схема которых в ее сюжете действительно просматривается: «Здесь, подобно «Лондонске», «Фаниске» и многим другим операм, мы видим Юлию,

пленницу, которую держат в оковах Верховный Жрец и Главная Весталка; ее возлюбленный приходит освободить ее, но во II акте дело оборачивается только хуже. Финальное спасение должно было бы осуществиться благодаря отряду его приверженцев, но мы находим вдобавок бурю и чудо тоже» (10, с. 96).

Следствием изменившихся соотношений становится значительное повышение общественного ценза индивидуально-личностного начала. Любовь — свободное и прекрасное индивидуальное чувство — вступает в единоборство с «государственным интересом». В I акте Главная Жрица именем Весты гневно ополчается на Амура:

5 *Allegro molto*

Ария Главной жрицы. I д.

L'a-mour est un 'mons-tre est un mons-tre bar-
-ba-re per-fide en-ne-mi de Ves-ta.

В такой обстановке борьба за любовь требует деятельной энергии и героических усилий. Со страстной убежденностью и темпераментом отстаивает право любить Юлия. Чувство к Лицинию представляется ей силой не менее могущественной, чем обет служения великой богине.

6 *Presto assai*
JULIA

Ария Юлии. II д.

et Ju-li-a, sou-mi-se à vo-tre loi sé-
-vè-re, a-ban-don-ne à vo-tre co-lè-re le
reste in-for-tu-né de ses jours, de ses jours

Вопреки классицистским нормам, драматическая коллизия долга и страсти разрешается их гармоническим согласием. Любовь вводится в систему высших ценностей и получает общественное признание, освящается вмешательством надличных сил. Вступаясь за возлюбленную, Лициний ссылается на авторитет исторического предания. По его словам, сыном весталки был сам основатель великого Рима. Во время церемонии публичной казни виновной в нарушении обета Юлии на поле проклятия хор с самого начала разделяется на обвинителей и сочувствующих. Женщины, молодые девицы, весталки молят богов смягчить приговор:

Цветуща младость с красотой
В страданиях век кончает свой!
Простите, боги, что с тоскою

Кропим несчастную слезой.
(один из эпизодов хора народа, № 17)
Винной участь зря и наше сокрушенье,
О Веста, ниспошли нам огонь твой во спасенье!
(хор женщин, № 19)

Напряженностью чувствований, патетикой и экспрессивней эмоциональных проявлений образ Юлии предвосхищает неистовых героинь Вагнера. Вместе с тем ряд лирических эпизодов окрашен чисто итальянской поэтической меланхолией. Примечательна в этом смысле молитва Юлии в финале II акта, с чувствительными задержаниями, воздушными триолями и опадающими интонациями вздохов. Этот образ по-своему отзовется во многих оперных произведениях романтической эпохи, в частности в «Норме» Беллини, которая восходит к «Весталке» и в смысле сюжетных аналогий.

Сравнительно с «Весталкой», вторая историческая опера Спонтини «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики» (1809, 2-я редакция — 1817) кажется более неровной по стилю. Как и в первом случае, автором либретто был популярный французский журналист и драматический писатель В.-Ж. Этьен, выступавший под псевдонимом Жуи. Классицизм Жуи имел консервативно-охранительный характер. Не случайно имя этого драматурга впоследствии оказалось поставленным под петицией, которую защитники аристократического академизма направили королю Карлу X, требуя оградить французскую сцену от романтических посягательств. В либретто «Весталки» (как известно, ее высоко ценил Бетховен) Жуи сумел отразить волнующие современные идеи: «мотивы спасения в сочетании с торжественностью лирической трагедии грандиозного масштаба, с добавлением сильной мелодраматической трогательности» (11, с. 305). Успех определялся также опорой на хорошо известный античный материал, многократно обработанный в литературе и детально изученный.

В «Фернанде Кортесе», в отличие от этого, воссозданы события новой истории, связанные с испанским завоеванием Мексики. Пафос борьбы за национальную трагедию на материале новой истории, призванную вытеснить с театральных подмостков античные сюжеты, пронизывает все европейское искусство рубежа XVIII—XIX вв. Во французском театре начало этой борьбы восходит к периоду, непосредственно следующему за взятием Бастилии. Напомним, что после ожесточенных споров 4 ноября 1789 г. увидела свет рампы трагедия М.-Ж. Шенье «Карл IX, или Варфоломеевская ночь». Посвящая произведение одному из самых сложных событий французской истории, автор истолковывал прошлое посредством современных аллюзий. Связь с современностью, национально-патриотическая окрашенность и политическая злободневность стали причинами его чрезвычайной популярности на протяжении всего революционного периода. Как писал Шатобриан, «набат, народ, вооруженный кинжалами, ненависть к королям и священникам представляли собой повторение за закрытой дверью той трагедии, которая разыгрывалась у всех на виду» (6, с. 14).

М.-Ж. Шенье стал первым теоретиком нового типа трагедии. Как характерный представитель революционного классицизма, он придерживался правил, предписанных эстетикой Буало, и пошел по пути модернизации истории во имя современной политической тенденции.

На рубеже столетий идейно насыщенная историческая трагедия, связанная с задачами политического и социального освобождения, утверждается в немецкой драматургии, представленная произведениями Лессинга, Гете, Шиллера. Обращение к новому материалу сочетается в них со свободной от регламентации разработкой исторических сюжетов, с обновлением стиля и форм. Сравнительно с французской аллюзионной трагедией немецкие авторы дают примеры более точного ощущения особенностей изображаемых эпох. Однако принцип исторической достоверности вступает в столкновение с абстрагирующими тенденциями классицизма. Так, интерес к проблемам истории сочетается в драмах Шиллера «с известной свободой от обстоятельств времени и места, от всех исторических, национальных и других конкретностей» (2, с. 197).

Черты нового, заключенные в немецкой драматургии рубежа веков, привлекают внимание известной французской писательницы и теоретика литературы Ж. де Сталь. В 1810 г. она завершает книгу «О Германии», «арестованную» Наполеоном за идеи, враждебные Империи. Одна из глав этого труда посвящается перспективам развития нового драматического искусства. «Интерес века склоняется к исторической трагедии». Этот тезис Ж. де Сталь подкрепляется множеством примеров и рассуждений, считая, что закономерности нового жанра должны представлять собой синтез принципов французского и немецкого театра.

В год крушения империи Наполеона, когда книга Ж. де Сталь стала, наконец, достоянием французской общественной мысли, в Англии выходит в свет первый исторический роман В. Скотта «Уэверли». Вскоре творчество этого блестящего знатока и умелого воссоздателя событий минувших веков безраздельно покоряет умы далеко за пределами его родины.

Возвращаясь к либретто «Фернандо Кортеса», отметим его связь с модернизирующей исторический материал французской «трагедией аллюзий». Изображение прошлого далеко от правдивого воссоздания драматической истории колонизации Южной Америки, которая сопровождалась варварским уничтожением местного населения и его культурных ценностей: «Автор спонтиниевского либретто ничего не знал о жестокостях испанской стороны; его испанцы представляют последнее слово в смысле благородства и цивилизованности» (10, с. 99—100).

Но несмотря на слабости «топорно скроенного либретто», сам факт обращения к новой истории потребовал поиска новых решений. «Если такая история переносится на сцену, она не может быть трактована как галерея мраморных изваяний; характеры должны быть свежими и полнокровными, с человеческими и сверхчеловеческими страстями» (10, с. 105).

В контрастных ситуациях и состояниях раскрывается в опере образ мексиканской принцессы Амазиль. На долю героини выпадает главная роль в осуществлении связей между борющимися лагерями. Защищая интересы своего народа, Амазиль одновременно выступает парламентаром от Кортеса, стремится примирить враждующие стороны и тем самым избавить мексиканцев от новых кровопролитий.

Эффектна действенная экспозиция образа героини в 4-й сцене I акта³. Выход Амазиль прерывает совершаемый жрецами мрачный обряд человеческого жертвоприношения. Решимость и твердая воля и не в меньшей степени — обаяние женственности помогают остановить казнь испанских пленников, среди которых находится Альвар, брат Кортеса. Уже первая речитативная реплика Амазиль — ее обращение к мексиканскому королю Монтецуме — обрисовывает характерное для образа героини сочетание силы и мягкой грации:

7 AMAZILY
ad libitum

mon prince, mon maître à tes genoux sa-
crés daigne me reconnaître

И в других случаях в вокальной партии Амазиль экспрессивные обороты, решительные зачины затушевываются модуляционными переходами и «ослабленными» элегическими кадансами, мягкой ретущью хроматических опеваний, легких форшлагов, а моменты крайнего возбуждения уравниваются изящной лирикой в истинно французском вкусе.

8a Allegro espressivo agitato
AMAZILY Квартет, I д.

Roi, o mon Roi, compte sur mon
zèle à te jurer que ces fiers guerriers

86 Andantino
Ария Амазиль, II д.

Elle n'est plus elle n'est plus toi seul as su charmer toi seul

³ Характеризуется 2-я редакция оперы, в которой обряд жертвоприношения и экспозиция мексиканского лагеря оказались перенесены в I акт.

8b Allegro agitato
Тема скрипок в сц. Амазиль, III д.

Массовые сцены «Фернанда Кортеса» во многом предвосхищают драматургические и стилистические решения, окончательно закрепляющиеся в исторических операх второй трети XIX в. I акт открывает грандиозная массовая сцена, которая одновременно является экспозицией мексиканского лагеря и путем контрастных образных сопоставлений отражает конфликтную ситуацию. Романтическими красками обрисована мрачная атмосфера обреченности. Превратности своей судьбы туземцы связывают с неумолимостью предопределений богов. Бесчеловечность этой силы раскрыта противопоставлением наполненных живым человеческим чувством сольных и хоровых реплик испанских пленников комплексу средств, характеризующих жрецов и осуществляемый ими обряд.

Один за другим следуют четыре развернутых хоровых номера. В первом использован принцип дупланоного построения: хоровая масса разделена на контрастные группы, которые вначале выступают поочередно, а в заключении полифонически объединяются. Одухотворенной лирике, окрашенной оттенком печали, противопоставлено суровое роковое начало, выраженное через резкие динамические градации, пронзительную звучность оркестра, мерное движение траурного марша-шествия. Единоборство завершается торжественным грозной надличной силы. Ее победа закреплена в динамичном втором хоре, Allegro feroce marcato, который может быть назван «хором мести».

Вспышке ненависти, слепому фанатизму толпы противопоставлен речитатив Альвара с характерным обозначением «noblement». Обмен репликами между Альваром, поддерживающим павших духом соратников, и Верховным Жрецом приводит к третьему хоровому эпизоду: исполняемому sotto voce трехголосному гимну испанских пленников без сопровождения — своего рода символической клятве мужества. Подобного рода лаконичные песни-кредо, призванные служить эмблемой одной из борющихся сил, будут играть важную роль в музыкально-драматургическом развитии исторических опер конца 20—40-х гг. (баркарола Мазаньелло в «Немой из Портитчи» Обера, хорал гугенотов, песня Марселя, гимн анабаптистов в операх Мейербера, «Песня борьбы» и «Гимн битвы» в «Риенци» Вагнера). У Спонтини интересная находка имеет локальное значение, не перерастая в сквозной образ. Мелодии гимна, хотя и выделенной из общего контекста стилистическими средствами, все же недостает характерности, столь необходимой для песенных образов-эмблем, сочетающих конкретность и обобщенность.

Четвертый хор построен на противопоставлении прежнего «хора мести» и благородного сдержанного звучания реплик испанских пленников. Если в I акте развитой культуре чувствований и благо-

родству поведения цивилизованных европейцев противопоставлены суровые обычаи туземного народа, то во II акте дана самостоятельная экспозиция испанского лагеря, показанного в ином качестве. Используемые здесь средства отличаются особым колоритом. Испанские офицеры, солдаты и матросы обрисованы в двух контрастных хорах. Первый из них выделяется живописностью, выразительной скерцозностью. Второй построен на острых сопоставлениях *marcato* и *legato*, подъемов и спадов мелодии, возбужденных реплик с гаммообразными последованиями, резкими *sforzandi* и легкой звучности пунктирно-маршевого заключительного эпизода аккордового склада.

Жанровая характеристичность используется как средство обрисовки национальной среды и в таких эпизодах того же акта, как мексиканский марш, танец и хор № 6. В последнем скерцозной мелодии с прихотливым ритмом, сопровождающей экзотический танец мексиканских женщин, противопоставлена ритмически собранная испанская тема:



Можно упомянуть также живописно-красочный танцевальный хор из III акта, который вначале звучит за сценой с засурдиненным оркестром и характерными обозначениями: *a mezza voce*, *con dolcezza* (трио и хор, № 4). Драматические реплики солистов служат контрастом его светлому поэтическому настроению. Борьба контрастных состояний создает «глубину кадра». Кульминационным моментом становится празднично приподнятое звучание хора с обозначением *fortissimo noblement* и его объединение с трио солистов на основе пружинистого маршевого ритма.

Стилистика упомянутых хоровых и танцевальных номеров выпадает из контекста, определяемого классицистским «единством слога». Это свидетельствует о зарождении романтического «разноязычия», способствующего воссозданию разнонациональной исторической среды. «В романтических операх, — пишет Э. Дент, — и в тех, которые отмечают начальную стадию романтизма, танцы и хоры составляют по отношению к ариям острый контраст в смысле как форм, так и ритма. Локальный колорит разного рода начинает играть важную роль, и мы обнаруживаем, что он в подавляющей степени используется как балетный термин и, следовательно, применяется также по отношению к хорам» (10, с. 51).

В «Фернанде Кортесе» отдельные находки не слились в стройную систему. Из-за нелепостей либретто в III акте действие застревает на месте, и музыкальный интерес также катастрофически

падает. Как верно отмечает Э. Дент, европейская опера обязана Спонтини усилением характеристичности музыки, с одной стороны, и драматической выразительности сольного пения — с другой. Обновление средств осуществлялось композитором в рамках грандиозной по масштабам, оснащенной огромным исполнительским аппаратом серьезной оперы.

Что касается «Весталки», то ее популярность держалась на тесных связях с предшествующей традицией, в частности на близости к возвышенным идеалам оперного искусства Глюка. В «Фернанде Кортесе» баланс старого и нового нарушен более резко, способы объединения концепции выверенной по стилю, величественно монументальной серьезной оперы и новых драматических ситуаций еще не найдены. «Только Скриб, — заключает Э. Дент характеристику второй исторической оперы Спонтини, — позднее нашел правильную формулу построения политической оперы с необходимыми соло, дуэтами, ансамблями и хорами» (10, с. 106).

По-своему прокладывают пути от классицистской «трагедии аллюзий» к исторической опере эпохи романтизма ранние оперы Россини. Россини принадлежит к тем художникам, которые соединяют в своем творчестве черты зрелой художественной традиции с тенденциями, призванными прийти ей на смену. Наиболее интересна в этом отношении воистину удивительная эволюция, которая была им пережита как автором, работавшим в серьезном оперном жанре. Путь этот, в конце концов, привел к «Вильгельму Теллю» — неповторимому открытию, высшему завоеванию оперного искусства своего времени и «началу новой эры не только для французской музыки, но и для драматической музыки всех стран», как было сказано в одном из первых критических отзывов по следам парижской премьеры оперы 3 августа 1829 г. (см. 15, с. 164).

Изменения традиционных представлений о «высоких» и «низких» оперных сюжетах и сдвиги в канонизированной классицистской жанровой системе сказались в творчестве Россини по-разному. Можно вспомнить предпринятый им удачный опыт расширения горизонтов комической оперы в такой партитуре, как «Сорока-воровка». Созданная по популярной мелодраме Л.-Ш. Кенье, опера Россини особенно привлекала простодушно деревенским «швейцарским» колоритом. Интересным было и стремление обогатить новыми характерными красками интерпретацию серьезного сюжета в написанной в 1819 г. «Деве озера». Стендаль назвал ее произведением скорее эпическим, чем драматическим и отметил «оссиановскую окраску и крайне острую, дикую энергию музыки» (8, с. 576).

Сюжетной основой «Девы озера» послужила одноименная историческая поэма В. Скотта, которая относится к раннему периоду его творчества, периоду увлечения предромантической народно-национальной поэзией. Один из эпизодов шотландской истории преломлен в поэме в духе фольклорных сказаний. По общему колориту произведение Россини существенно отличается от драматически сурового стиля первоисточника. И все же общение с миром ранне-

романтической поэзии и творчеством будущего основоположника жанра исторического романа не прошло для композитора даром.

Сравнивая «Деву озера» с «Вильгельмом Теллем», один из биографов композитора писал: «Итальянская работа является своего рода предшественницей грандиозного произведения, созданного для французской сцены. Обе драмы представлены в больших масштабах и имеют дело с большими массами; обе полны новых красочных эффектов и можно почти сказать „local colour”...» (14, с. 211). Поэтически трактованная жанровая характерность окрашивает открывающий оперу хор, в котором обрисована обстановка действия и дан музыкальный «портрет среды». Живописное ощущение наполненного воздухом и светом горного пейзажа передано с помощью пространственных эффектов: переключек хоровых групп по типу отзвуков-эхо, выдержанных нот, сопоставления унисонных реплик-зовов и скерцозной легкой звучности аккордового склада. Игру светотеней создают изящные модуляционные переходы, красочные гармонические штрихи и тональные сопоставления. Торжественно-ритуальный оттенок вносит в звучание всего эпизода дважды контрастно вторгающаяся в хоровое изложение речитация баса на доминантовом органном пункте, со сменой метра (при втором проведении — с пасторальными «золотыми ходами» в оркестровом сопровождении).

Решение «Девы озера» отличается от стилизованных исканий Спонтини близостью к народным источникам, простотой форм, прозрачностью фактуры. Опыт работы в комическом жанре несомненно дает о себе знать в каватине Элен из I акта.

10 Каватина Элен

Ее музыкальный материал обыгрывается в разных ситуациях: после сольного изложения получает развитие в дуэте Элен и Уберто, разрабатывается в оркестре, скрепляя реплики их речитативного диалога, во II акте используется в каватине Джакомо в роли мотива-напоминания, который помогает раскрыть инкогнито странствовавшего под именем Уберто шотландского короля Иакова II.

Поэтическим народно-жанровым колоритом выделяются женский хор из I акта и грациозные, постепенно набирающие силу хоровые реплики, составляющие основу финального диалога Элен с хором.

11a Allegretto

Di ni-ba-ca don zel-la che fè d'im-men-so a-ma-re stug-ge-re un di ten-ror

116 sotto voce

Cessi di stella re-a la fiera av-ta av-ver-si-ta

В откликах на «Деву озера» неизменно отмечалось смелое драматургическое решение финала I акта. Он объединяет главных и второстепенных персонажей, речитативные, сольные и ансамблевые эпизоды, два контрастных хора — бардов и воинов, обычный театральный оркестр с особо выделенными аккомпанирующими бардам арфами и духовой оркестр на сцене. На аудиторию театра Сан-Карло в 1819 г. такое сочетание производило малопривычное впечатление, в результате чего «прекраснейшая музыкальная сцена из созданных композитором подвергла опасности успех всего произведения» (14, с. 217).

Тема хора бардов вначале экспонируется в унисонном изложении, выделяясь лапидарной простотой и эпической величавостью.

12 Moderato Bassi

Già un rag-gio fo-rier d'im-men-so splen-dor ad-dit-ta sen-tier die glo-ria e d'on-nor

Особый эффект производит сопоставление ее мерного развертывания с хором воинов, построенным на прерываемых паузами экспрессивных возгласах и возбужденных восклицаниях. В заключении тема хора бардов торжественно мощно звучит у всех участников, создавая яркую впечатляющую коду разноплановой массовой сцены.

Зависимость от традиций итальянской оперы-seria больше чувствуется в образах центральных персонажей. В сольных номерах значительное место отведено головоломной вокальной виртуозности. Особенной сложностью отмечена партия молодого горца Малькома Грэя, порученная контральто. На этом фоне несколько ближе к стилю литературного первоисточника кажется характеристика

старого Дугласа — главы мятежного рода самовластных шотландских феодалов и отца Элен. Россини отбирает выразительные средства, помогающие передать присущий его образу оттенок мрачной драматической экспрессии⁴.

13 Allegro. Maestoso a piacere Ария Дугласа. I д., №6

«Дева озера» предвосхищает «Вильгельма Телля» приемами музыкальной обрисовки неповторимой по укладу, конкретно обозначенной народно-национальной среды, изображение которой превращается в самостоятельную тему произведения. В отличие от этого, в двух героических операх Россини, созданных с нею почти одновременно, опробованы новые средства воплощения национально-патриотических мотивов.

В операх «Моисей в Египте» (1818) и «Магомет II» (1820) «высокий» канон представлен во всей строгости и чистоте. Однако классицистские традиции используются как способ воплощения острой актуальной тематики — путь создания неких возвышенных аллегорий, основанных на героическом преображении идей и образов современности.

Оба произведения соприкасаются с трагедией аллюзий. При всей ограниченности метод аллюзий помогал мастерам сцены преодолевать присущую классицизму отвлеченность решения жизненных конфликтов, создавал выходы к злободневным проблемам.

Написанный в момент, когда движение итальянских карбонариев близилось к кульминации, «Моисей в Египте» оказался богаче и разнообразней, чем созданный двумя годами позднее «Магомет II» («Осада Коринфа» в значительно обновленной французской редакции 1826 г. с новым либретто А. Суме и Л. Балокки). Опера «Моисей» построена на выразительных контрастах, содержит ряд драматически насыщенных сцен. Сюжет ее заключал актуальную для посленаполеоновской Италии идею освобождения народа от чужеземного порабощения. Как будто бы он решается традиционно для классицизма — коллизия противоборства пылкой сердечной страсти и велений патриотического долга. Однако знакомая схема насыщена новым содержанием.

Сын египетского фараона Озирид любит незнатную еврейскую девушку Эльчию, что составляет скрытую пружину драматического движения. Тайной страстью представителей враждующих лагерей

⁴ Образ Дугласа — один из примеров нововведения Россини: «эмансипации серьезного баса», которая датируется созданием «Моисея» в 1818 г. (14, с. 191).

мотивированы поступки Фараона. Под воздействием сына, заинтересованного в задержке соплеменников Эльчи на египетской земле, он меняет благоприятные для народа Моисея приказы на противоположные решения.

Отсюда неожиданные острые ситуации и повороты действия. Тьма и мрак, царившие над Египтом в качестве одной из провозглашенных Моисеем «десяти казней» (оркестровое вступление и хоровая интродукция), сменяются ярким солнечным сиянием (Квintет № 2). Торжественным гимном народ славит близкое освобождение (Хор № 4), а вслед за этим цепи рабства нависают с новой силой, ибо властитель Египта отменяет прежнее распоряжение. I акт заканчивается неистовым бушеванием непогоды, воплями и стонами толпы. В начале II акта наступает примирение, но его прерывает весть об исчезновении Озирида и его возлюбленной. Страсти накаляются до предела, так как тайна Озирида, наконец, раскрывается, и Эльчия, готовая принести себя в жертву, молит об одном — дать свободу ее закабаленному народу.

По контрасту с мощной драматической кульминацией — внезапной смертью Озирида, горем и потрясением Фараона, отчаянием Эльчи, грозными возгласами хора — центральный эпизод лаконичного III акта пронизан особой лирической трепетностью. В основу знаменитой Молитвы Моисея с хором положена исполненная тонкой грации певучая мелодия, которая звучит поочередно у солистов и хора, в минорном и мажорном вариантах. Оттенок меланхолии придает особенную проникновенность наполняющему ее чувству. Такую песнь мог петь погруженный в созерцание венецианский гондольер.

4 Andantino МОИСЕY Молитва Моисея. III д.

Молитва Моисея представляет собой пример поэтического образа-символа, в котором отражена основная идея произведения — тема любви к родине. Появление такого образа и его решение в лирическом ключе знаменуют отход от приемов классицистского искусства. Декларация патриотической идеи в сюжете и риторических тирадах героев заменяется ее глубоко сокровенным переживанием. Единичный момент, коллективное чувство, которое представлено как действительная реакция на конкретную сюжетную ситуацию (мольба о помощи в критическую минуту), обретают символическое звучание. Образ родины возникает в сознании порабощенного народа в виде далекой прекрасной мечты.

В данном случае Россини нащупывает пути воплощения темы через ее эмоционально-образную индивидуализацию и «надсюжет-

ную» поэтическую интерпретацию. Символический смысл молитвы всецело определяется характером музыки. Музыка не «пересказывает» ситуации, а выводит за ее пределы, подымается и возвышается над действием, символизируя главную мысль произведения в живой конкретно-образной форме.

Важная находка, которая появилась в финале оперы, не привела к перестройке ее содержания. В общем решении главные моменты все еще определяются действием классицистской системы. Так, хор использован в большинстве случаев как тембродинамическая краска. Включение хора позволяет крупным планом представить узловые эмоциональные ситуации или подчеркнуть, усилить и акцентировать чувства героев. В сценическом отношении это образ сугубо условный, в своих истоках восходящий к комментирующему хору античной трагедии.

Во всех эпизодах, где важна обрисовка общей ситуации, солисты выступают корифеями хора, а чередование сольных и хоровых проведенный материала создает экспрессивные тембродинамические контрасты. Такие моменты, связанные с выражением общего порыва, призваны предварить или обобщить определенные этапы действия. Значение их состоит также в укрупнении масштабов. При отсутствии иных опознавательных примет (быт, среда, национальный, исторический колорит) эти эмоциональные точки опоры ориентируют сюжет, подчеркивают весомость происходящего. То есть ораториально-хоровой план действия обеспечивает свойственный классицизму оценочный подход к истории.

Только в заключительной драматической сцене I акта хор из наблюдателя и лирического комментатора превращается в активного участника событий. Этот массовый финал включает речитативные, ансамблевые, сольные и хоровые эпизоды, а также диалоги хора с солистами. Моисей обвиняет Фараона в малодушии и грозит Египту новыми карами. Озирид называет слова пророка безумной выходкой раба и требует сурово наказать его. Но, не веря наговорам, народ решительно встает на защиту своего вождя.

Динамизированная реприза этой многоплановой сцены приводит к сурово-патетической кульминации. Пророчества Моисея сбываются. Над Египтом вновь сгустились тучи, бушует непогода. Из участника действия хор вновь превращается в комментатора его смысла, а солисты — в корифеев этого хора. В упорных нарастаниях и спадах, в настойчивых аккордах-провозглашениях впечатляющей хоровой фрески выражено ощущение величия неумолимых поворотов судьбы — не единичной, индивидуальной, а той, что определяет будущее целых народов.

Предвосхищает важный принцип исторического оперного жанра романтической эпохи намеченное в «Моисее» взаимодействие лирической и героико-драматической линий. Озирид и Эльчия — лирические герои, ведущие интригу. Они выступают как лица частные, стоящие вне больших исторических путей, но невольно втянутые в вихрь эпохальных событий, от которых зависит их судьба. Соединяющее их чувство взято под защиту как узы понятные и есте-

ственные. Во имя любви к дочери угнетенного народа Озирид готов отказаться от трона, предпочесть блеску власти горести безвестного скитальца. Однако сколь бы ни был он прав, побеждают не интересы отдельной личности, но объективная логика истории, которая определяется интересами народов.

Понимание сложности взаимоотношений «частного лица» и общества сказалось на трактовке образов других персонажей оперы. Как предписано правилами высокой трагедии, круг их ограничен (пять главных героев и три наперсника). Однако распределение драматургических функций нетрадиционно. Значительные в идейном отношении партии поручены басам (Моисей, Фараон). Это говорит о новой трактовке данного тембра и о зарождении дифференцированных тембровых характеристик персонажей.

В прежних операх-серия главный герой выступал в роли общественно-политического деятеля и одновременно носителя любовной интриги. У Россини гражданская героико-патриотическая тематика не смешивается с личными мотивами. Это приводит к важному завоеванию — выделению особой группы персонажей крупного государственно-исторического масштаба — правителей, полководцев, идейных вождей народа, образы которых закрепляются за новым вокальным амплуа «серьезного баса».

По размерам и типам музыкальных номеров партии Моисея и Фараона сходны. Оба исполняют по одной арии, участвуют в ансамблях и развернутых финальных сценах. Однако у Фараона, помимо государственно-исторического, есть и свой личный план — горячая любовь к сыну. Моисей полностью отрешен от личного, трактован как разум и воля народа. Такая характеристика, с одной стороны, возвышает образ, с другой — создает чрезмерную насыщенность его партии декларативными пассажами и приводит к отсутствию цельности. Действительно, не так легко нанизать на один стержень красивую лирическую мелодию, с которой Моисей выступает в квинтете I акта (№ 1), выдержанные в фатальных тонах обличения и пророчества народного вождя, статуарную «арию мести», аскетичные, несколько однообразные речитативы, наконец, молитву финального акта.

Фараон обладает своим лицом и убедительной психологической характеристикой и, сравнительно с Моисеем, кажется образом более живым. Определенный просчет автора, допущенный при сопоставлении персонажей — идейных антагонистов, обусловлен новизной поставленных задач. Хорошо уже то, что Моисей не ведет вымышленной фабульной линии и до конца сохраняет строгую возвышенность облика. Отказ от прежде действующих штампов был первым шагом к созданию цельного героического характера Вильгельма Телля.

Возвращаясь к фигуре Фараона, отметим его арию-портрет в центре I акта, в которой сжато представлены контрастные грани образа. Россини и здесь скован существующими нормами, создавая большой сольный номер, лишь формально обусловленный драматической ситуацией, а не составляющий его органического компонен-

та. Однако здесь уже содержится намечка путей воплощения психологически сложных индивидуализированных образов исторических деятелей, утвердившихся в оперной практике второй половины XIX в. (король Филипп у Верди, Борис Годунов, Иван Грозный в операх русских композиторов)⁵.

Стремление охватить в опере переломные для жизни народов события эпохально-исторического масштаба и самостоятельную лирическую линию вызвало потребность новых драматургических решений, необходимость объединения отдельных завершённых эпизодов в более крупные построения. Чувствуется, что музыкально-драматургический план рожден стремлением найти строго продуманную архитектуру, которая позволяла бы прежде всего выпукло выявить основные контуры драмы, сосредоточить главное внимание на ее ударных моментах.

В опере можно отметить чередование больших разделов, связанных с активным сюжетным развертыванием, с эпизодами или рядом эпизодов статично-декоративного, тормозящего или оттеняющего основной ход событий характера. В этом просматривается прообраз будущих решений, основанных на драматургической многоплановости и полифункциональности (дифференциация функций фоновых эпизодов и сцен основного действия, лирических и массовых, отнесенных к главной и побочной линиям). Правда, достигается такая укрупненная новая планировка лишь сугубо композиционными средствами и пока еще не включает самостоятельно действующего стилизового измерения. В соответствии с «сословным этикетом» жанра краски стиля остаются однородными и однотонными, дифференцируются только через различие в оттенках и принадлежат к одному, а не к разным функционально-жанровым планам, как будет впоследствии. Партии сольные и хоровые, отдельные номера, в разном контексте возникающие, отличает характер виртуозно-декоративной отделки (имеются в виду как собственно виртуозные приемы, так и ладовый рисунок, ритмический узор). Большая либо меньшая изысканность этих «отделочных работ» остается единственным средством, позволяющим достигать нюансировки чувств и положений, индивидуализировать либо, напротив, укрупнять и обобщать эмоции.

I акт оперы делится на 4 относительно развернутых раздела. Это своего рода монументальный массовый пролог, в основу которого положен контраст драматической патетики и светлой радости (оркестровое вступление и интродукция, построенные на одном материале, квинтет Моисея, Озирида, Фараона, Амальтеи, Арона),

⁵ Первый раздел арии, Allegro maestoso, должен представить египетского владыка со всей безграничностью его полномочий, призванного непреклонно вершить свою царственную волю. Благомерно уравновешенное Andante показывает мудрого правителя, пекущегося о благе государства. Окрашенное сдерживаемым волнением трепетно-лирическое Andantino передает простые естественные чувства любящего отца. Финальное сердито-повелительное Allegro должно вернуть облику фараона царственность и одновременно акцентировать в нем черты деспота.

экспозиция лирической темы и завязка конфликта (дуэт Озирида и Эльчи, ария Фараона), интермедийная декоративно-статичная связка (хоровой благодарственный гимн евреев, дуэтино Эльчи и Аменофии), падающая на действенно-динамический финал первая драматургическая кульминация. Композиционной цельности способствует продуманная логика тональных соотношений: патетическое обрамление акта тональностью *c-moll*, выделение краски *C-dur* как светло-торжественной и радостно-героической, противопоставление дизонной тональной сферы дуэта бемольной следующей за ним арии Фараона. Намечены также тематические связи как внутри разделов, так и на расстоянии. Интересны в этом плане общность материала оркестрового вступления и хоровой интродукции, тематическая арка между дуэтом и хоровым гимном. Последняя воспринимается как некий эмбрион лейтмотива «всенародного торжественного сбора».

Четыре контрастных раздела, несколько по-иному распределенные, содержит II акт. Описательно-лирическое вступительное построение (дуэт Озирида и Фараона, ария Амальтеи) подготавливает действенно-динамический центральный эпизод, связанный с напряженным разворотом личного конфликта (сцена и дуэт Эльчи и Озирида, квартет). Аналогичное парное соотношение устанавливается между статично-декоративными «концертными» номерами — арией Моисея, хором старейшин — и следующим за ними финалом, второй и главной драматической кульминацией оперы. В развернутом финале привлекает внимание необычная динамизированная трактовка традиционной формы арии. Публичное признание вины и отречение от личных чувств Эльчи прерывается столкновением Озирида с Моисеем и трагической смертью юного героя, после чего следует заключительный раздел арии: Эльчия оплакивает возлюбленного, ей вторят возгласы хора.

Умело распределены тональные средства во II акте. Обрамляющий *E-dur* (середина первого дуэта, крайние разделы финала) кон-

трастно оттеняют господствующие в центральной части Es- и As-dug. Яркая гармоническая последовательность отмечает момент смерти Озирида (a—As—as—A—d—B—h—H со II ♯). Стендаль относил «Моисея в Египте» ко «второй манере» Россини и считал эту оперу близкой немецкой школе: «Немцы думают, что «Моисей» — это шедевр Россини; похвала эта вполне искренняя; итальянский мастер снизошел до того, что стал писать на их языке; он стал ученым, он принес себя в жертву гармонии» (8, с. 524).

Небольшой III акт оперы выполняет роль коды. Поставленная в центр Молитва предваряется кратким речитативом и переходит в сжатую финальную сцену. В то время как в Молитве была использована свежая тональная краска — g-moll, заканчивается опера радостно утвердительным C-dug, в некотором роде героической лейттональностью произведения.

В отличие от «Моисея», «Магомет II» имел слабый успех при первой постановке и получил общественное признание только через 6 лет после итальянской премьеры — при воплощении на парижской сцене в новой, переработанной версии⁶. Высокое патриотическое содержание пронизывает эту оперу еще в большей степени, чем ее предшественницу. Однако даже парижскому варианту — «Осаде Коринфа» — недостает действенного нерва. События лишь представлены, но по-настоящему не раскрыты, вымышленная фабула не только искусственна, но и малоизобретательна, не вызывает сочувствия к героям.

Как ни парадоксально, но создается впечатление, что такая скованность фантазии обусловлена стремлением строго придерживать-ся исторически достоверной манеры изложения, выделить высокий героический смысл борьбы за национальную независимость и эту борьбу поставить в центр действия. Но при этом прошлое само по себе — Коринф XV в., столкновение магометанского Востока с христианским Западом, византийская культура в момент предсмертных конвульсий нескольких авторов не интересуют. Все это необходимо лишь как нейтральный материал, пригодный для воплощения идеи, в одно и то же время злободневной и вечной. С помощью выстроенного по декларативной схеме исторического примера наглядно демонстрируется патриотический кодекс чести, причем особо выделяются такие его параграфы, которые способны вызвать параллели с политическими проблемами современной Италии.

Сюжетные ходы воспринимаются как своего рода иллюстрации к многочисленным сентенциям текста. «Лучше могильный покой, чем вражеский плен!» «Вопрос стоит о чести, а не о спасении жизни». «Если герой в борьбе должен пасть, пусть падет как победитель», — провозглашают в начальных сценах герои оперы. И траги-

⁶ Хотя об «Осаде Коринфа» часто говорят, как о простой французской адаптации «Магомета II», — пишет Э. Сазерленд, — она не включает более половины номеров ранней редакции». Среди номеров, специально для нее написанных, — увертюра, финал II акта, антракт к III, ряд сольных, хоровых и ансамблевых номеров, а также сцена освещения знамен и финал III акта (14, с. 297).

ческий финал становится осуществлением всех приведенных выше призывов и высказанного незадолго перед развязкой пожелания Клеопена, «чтоб одержавший победу враг праздновал ее на наших могилах». Все, кто мог держать оружие, полегли в битве, а Памира, которую уже вел к венцу влюбленный в нее Магомет, преодолел любовь к врагу своего народа, вместе с другими женщинами-патриотками погибла в осажденном городе.

Даже фабульная линия, которая в патриотических аллегорических трагедиях обычно вводилась для оживления сухой исторической канвы и драматизации событий (авторы держались убеждения, что сама история бедна эмоциями и может быть перенесена на сцену только с умело присочиненной к ней драмой), несет здесь служебную нагрузку. Кроме того, в любовную интригу оказывается втянут исторический деятель и, мало того, главный и единственный антагонист выведенных в опере героев-патриотов. Такое решение возвращает вспять, к преодоленным в «Моисее» оперным порокам, мельчит образ Магомета.

Предводитель чужеземных завоевателей охарактеризован в традиционной «выходной» арии как профессиональный воин: блестящий, увенчанный лаврами полководец, превративший удачу, успех, упоение властью и славой в жизненную философию. Покровительство искусствам и красоте, милость к побежденным украшают его наравне с воинскими доблестями. Мысль противопоставить с помощью такого кредо разные понятия о героизме и героическом, два контрастных мировоззрения сама по себе была плодотворной и могла бы послужить основой музыкально-драматургической реализации конфликта, как было осуществлено впоследствии в практике исторической оперы. Однако у Россини многообещающая заявка остается не реализованной. Автохарактеристика Магомета в общей концепции произведения не воспринимается как попытка конкретизировать образ врага, но остается набором абстрактных общегероических формул. Ценность находки нивелируется также тем, что в последующих эпизодах (дуэт с Памирой, терцет) Магомет остается только страстно влюбленным поклонником прекрасной гречанки.

По отношению к драматургии «Осады Коринфа» можно говорить об ораториальной статике куда с большим основанием, чем по поводу «Моисея», за которым закрепилось обозначение оперы-оратории. В «Осаде Коринфа» мы не найдем ничего похожего на функциональную разноплановость разделов и сцен. Границы крупных композиционных единиц совпадают с границами актов, и в целом возникает как бы монументальный строгий триптих.

I акт выполняет роль масштабного героико-драматического пролога — одновременно ввода в тему и символического воплощения основной патриотической идеи произведения. Интересно и для традиционной оперы-seria необычно, что роль ведущих принадлежит хору и оркестру (увертюра, интродукция), которые задают масштаб и пропорции и определяют эмоциональную тональность всей композиции. В увертюре (сонатная форма) явно сделана попытка

сжато предвосхитить события, выделив сопоставлением контрастных образов их важнейшие идейно-смысловые звенья. В продуманной последовательности в ней представлены основные образные сферы произведения: контраст драматической патетики и сосредоточенной торжественной отрешенности (две темы вступления, *Allegro vivace* и *Marche lugubre grecque*), подъем, стремительная энергия, перерастающие в героический порыв (главная и побочная партии, из которых последняя построена на теме хоровой песни-марша греческих воинов, открывающей финальный акт).

Предваряя действие, увертюра отражает и такую ее особенность, как нивелировку конфликтного начала. Развернутая симфоническая заставка оперы воспринимается как многогранный музыкальный портрет защитников отечества. Ее двухтемный вступительный раздел напоминает о величии подвига павших на поле брани патриотов. В подвижном и стремительном центральном эпизоде пьянящий шум битвы, нарастая, приводит к гимну славы — песни боевой дружины и ее завета грядущим поколениям.

16a *Allegro assai* Увертюра, Г. П.

16b [*Allegro assai*] Увертюра, П. П.

Уже в интродукции на фоне монолитной хоровой массы выделяются фигуры корифеев. Клеомен, Герос, Памира, молодой военачальник Неокль представлены как авангард сражающегося народа. Пламенный патриотизм, самоотверженность, благородное достоин-

ство, общие для этих героев, дополнены особыми приметами: горячностью юного воина, суровой непреклонностью Героса, скорбным знанием горечи утрат старого правителя, смятением чувств юной княжны.

Но достаточно рельефно представленные в одной ведущей краске, индивидуальные образы выглядят статичными и маложизненными. Попытки композитора показать героев в разных ракурсах, раскрыть наряду с гражданскими чувствами их сокровенные переживания (любовь Неокля к Памире, поощряемая Клеоменом, мысленное обращение Памиры к образу умершей матери и разрыв позорных уз с врагом у ее могилы) не приносят удачи. Там, где композитор отступает от эпически сдержанного героического тона, манера изложения оказывается пустой и велеречивой, глубина и проникновенность подменяется виртуозным изобретательством, условными формулами выражения чувств.

К лучшим страницам оперы несомненно относятся эпизоды, отмеченные высоким гражданским пафосом. Несмотря на трагический финал, общий итог лишен мрачной окраски. Произведение завершается прощальным словом гордых коринфских женщин, которые хотят встретить смертный час с высоко поднятой головой. При сходстве с молитвой Моисея в драматургической позиции и принципах соотношения солирующего голоса и хора заключительная Молитва Памиры с женским хором имеет совершенно иной эмоциональный колорит и мелодическое строение. Здесь композитор уже не создает бесхитростной песенной мелодии, а строит развернутую 18-тактную тему на органическом слиянии черт кантилены широкого дыхания с выразительными «говорящими» мотивами и динамизирующими экспрессивно-виртуозными моментами. При повторении это яркое патетическое обращение становится еще более наполненным благодаря скупому аккомпанементу хора, подчеркивающему характерные интонационные обороты и виртуозные пассажи солирующей мелодии.

17 *Andantino* ПAMIPIA Молитва Памиры с хором

Торжество чужеземных завоевателей трактовано в опере как зыбкое и временное. Эта мысль утверждается в развернутом пред-

финальном эпизоде (сцена и хор, № 13) — героической кульминации произведения. Греки готовятся к решающему сражению, которое должно принести победу или смерть. Клеомен призывает старейшин освятить знамена, а Герос в последний раз вопрошает: «Бойтесь ли вы умереть за отчизну?» И слышит в ответ грозно непреклонное: «Нет, клянемся!»⁷. Тогда и открывается его взору череда грядущих лет: войны, несущие гибель и кровь, годы безвременья. Но в конце скорбного пути ему рисуется расцветающий над родиной радостный миг освобождения. И приблизит его приход единство. Как могучий вдохновляющий клич, хор подхватывает слова Героса, запевая полный воодушевления маршевый мотив: «Да здравствует единство! Пусть это слово будет призывом в опасности и определит судьбу...» С победной песней патриоты уходят в последний бой.



В операх рубежа XVIII — первых десятилетий XIX в. положено лишь начало перестройке жанрового состава оперного искусства. Если по канонам классицизма единство художественного мира обеспечивалось «правилами этикета», охватывающими все стороны произведения, то художники новой эпохи обратились к более свободной системе, допускающей контрасты и противопоставления, столкновение противоположностей, смешение и пестроту материала.

Искусство пошло на сближение с жизнью как она есть, стало стремиться передать ее творческий и творящий, непрестанно обновляющийся дух, богатство и неожиданность форм. При выборе объекта рассмотрения отпали прежде действовавшие запреты на все неприкрашенное и обнаженное, чрезмерное и резко характерное. Способ освещения привлекаемого материала и его интерпретация постепенно перестали зависеть от принадлежности к рангу жизненных явлений. Лишь под пером автора и в контексте его замысла тема и персонажи, ее представляющие, становились «высокими» или «низкими», достойными гневного обличения или снисходительного

⁷ Характеризуя сцену освящения знамен, написанную «в россиниевском наиболее грандиозном стиле», Э. Сазерленд сопоставляет ее с финалом I акта «Девы озера». Не впервые усвоенный в произведении, созданном для французской сцены, этот стиль оказался применен композитором «более последовательно и более успешно во Франции, чем он имел на то возможность в Италии, где, можно вспомнить, «Дева озера» ни в каком смысле не была оценена» (14, с. 297).

смеха, отнесенными к области возвышенно-героического или наивно-простодушного.

Теперь при определении жанрового профиля произведения стала терять прежнюю роль ориентация на готовые модели-образцы. Важнейшие жанрообразующие функции перешли к внутренней форме — характеру связей содержательных и формальных моментов произведения. Пройдя отбор, определенные типы таких связей закрепились в художественной практике, порождая жанровые разновидности относительно устойчивого и «массового» характера. Но при такой системе всегда оставалось место и для уникальных, не повторяющихся решений. Уже на заре рождения новых жанрообразующих принципов подобная закономерность обрисовалась в произведении, которое возвышается над всей оперной продукцией своего времени. Пример бетховенского «Фиделио» убедительно показывает, в чем конкретно проявилась связь глубоко индивидуального замысла композитора с жанровыми образцами, на которые он опирался (немецкий зингшпиль, французская «опера спасения»), и насколько в существе своем художественный результат независим от воспринятых образцов.

Отличие от «опер спасения», у Бетховена не остается и следов мелодраматической схемы. Усилиями композитора «историческая быль» Ж. П. Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», сориентированная на интерпретацию единичного жизненного факта, превращена в героическое действо огромной обобщающей силы. Вместе с тем композитор создает богатую игру светотеней при реальном жанрово-бытовом плане произведения.

В развернутых начальных сценах, благодаря которым экспозиция оперы представляется столь замедленной и даже растянутой, господствуют наивные патриархальные чувства, обыденный характер переживаний, смягченный нотками добродушного юмора и поэтическим лиризмом. Эта достоверная обстановка, конкретная и вещественная, нужна как та взлетная полоса, с которой смело стартует ввысь величественный сюжет оперы. Присутствие «земного притяжения» вносит особые оттенки в основную нравственную коллизию произведения, сообщая живую кровь и плоть обобщенным образам центральных героев.

Так, по-особому соотносится с жанровой стихией оперы зловещая фигура тирана Пизарро. Контрастом его внешней помпезности, механической заученности эмоциональных реакций (подчеркнутая оперная условность высказывания в написанной по всем правилам «арии мести») служат естественные человеческие чувства и скромные радости жанровых персонажей, с одной стороны, и высокая героическая сфера — с другой. Невыгодное соседство не только с героями благородными и возвышенными, но и с миром непритязательных простых людей лишает образ злобного тюремщика как излишнего мелодраматического нажима, так и мрачного величия шекспировских «вселенских злодеев».

Подготавливая главный разворот событий, «жанровый плацдарм» сохраняется как постоянно осязаемая реальная подоплека

поднятого в надземные высоты мира героических порывов, энергии и силы духа, мужественной решимости и неостывающей надежды. Но при этом жанровость осталась в творении великого музыканта облагороженной и очищенной, не вызвав ощущения стилистического «сбоя». При свободе жанровой ориентации Бетховен не вышел за границы стилевых норм высокого классицизма и не нарушил «единства слога» как его основополагающего требования. Жанровые мотивы и эпизоды оперы естественно вписываются в целое и, подобно конкретно-жанровым образам симфонических полотен композитора, не воспринимаются как стилевой пласт особого состава, который предстает совмещать и согласовывать с материалом иного происхождения.

Обратившись к сюжету, соприкасающемуся с неустоявшейся, исполненной противоречий действительностью революционной эпохи, Бетховен поднял его в высокие сферы, превратил ситуации либретто в «идеальные модели» — очень богатые и емкие, поражающие могучими очертаниями, но лежащие вне конкретного исторического времени и локализованного пространства. Он создал произведение, ни к современности, ни к прошлому конкретно не привязанное и ни к какой конкретно взятой стране не относящееся. В «Фиделию» господствуют чисто симфонические методы воссоздания основного конфликта. По верному замечанию одного из зарубежных исследователей, Бетховен создал «не только оперу — и в этом «не только» кроется источник ее недостатков», ибо композитор в ней на каждом шагу борется с текстом, «относя музыку не к действительному смыслу слов как их выражению, а к абстрактным идеям зла, преданности, стойкости, отваги и финального триумфального подъема» (11, с. 310).

И дело, конечно, не в том, что такова была добрая воля композитора или к тому побудили случайные обстоятельства, то есть, цитируя одну солидную монографию, «Бетховен не знал о том, что сюжет либретто не вымышлен, а реален, и что действие происходит во Франции, но понял ненужность испанского колорита в музыке оперы» (1, с. 240). Во времена Бетховена понятие национального колорита в качестве стилевой краски и способа обрисовки среды только складывалось, причем в произведениях, отмеченных влиянием комических жанров⁸. Отказ Бетховена от этого новшества — еще одно свидетельство возвышения замысла.

Даже после всеевропейского триумфа «Фрейшюца» конкретизация национальной атмосферы действия и бытовой обстановки долго сохраняла связь с низкими и смешанными жанрами, с простонародными сюжетами. Чтобы национально-бытовая характерность органически вошла в разреженную атмосферу высокой траге-

⁸ Автор современной монографии о музыкальном романтизме, называя романтизм «абсолютно чуждым всему россиниевскому темпераменту и его концепции оперы», считает характерное для опер Россини нивелирование различий между серьезным и комическим стилем «одним из оснований, почему мы имеем право называть его романтиком» (12, с. 117).

дии, реальную национально-историческую обозначенность обрели не второстепенные детали, а ядро, героический стержень замысла, европейское оперное искусство должно было пройти путь от бетховенского «Фиделию» к «Ивану Сусанину» Глинки.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. — М., 1963.
2. Берковский Н. Я. Статьи о литературе. — М.; Л., 1962.
3. Бюккен Э. Героический стиль в опере. — М., 1936.
4. Ливанова Т. Н. Западно-европейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. — М., 1977.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. — М., 1971.
6. Рейзов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. — Л., 1958.
7. Серов А. Н. Избр. статьи. — М.; Л., 1950, т. 1.
8. Стендаль. Жизнь Россини. — Собр. соч., в 15-ти томах. М., 1959, т. 8.
9. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Opera i dramaty. — PWM, 1976.
10. Dent E. J. The rise of romantic opera/Ed. by W. Dean. — Cambridge, 1976.
11. Grout D. J. A short history of opera. — New York, 1947, v. 1.
12. Longyear R. M. Nineteenth-Century Romanticism in Music. — New Jersey, 1969.
13. Robinson M. Naples and Neapolitan opera. — Oxford, 1972.
14. Sutherland E. H. The life of Rossini. — London, 1869.
15. Weinstok H. Rossini. A biography. — New York, 1968.

Влияние Дебюсси
на тембровое мышление XX века

Несмотря на все разнообразие национальных школ, обилие творческих индивидуальностей и стилистическую пестроту западно-европейской музыки XX в., в ней отчетливо прослеживаются две центральные магистрали, радикально изменившие ее традиционный облик, — тонально-гармоническая и темброво-сонористическая. Своим появлением они обязаны двум композиторам XIX в.: Р. Вагнеру и К. Дебюсси. Первый, тесно связанный с рационалистическими традициями немецкой музыкальной культуры, определил все дальнейшее развитие ладотональности, открыв путь новой, 12-звучной хроматической системе организации музыкального материала (свободная, или расширенная тональность, атональность, серийность, пантональность). Второй, выросший на диатонической почве утонченного романского искусства, но синтезировавший достижения многих национальных школ, обогатил тембровую и метрическую сферы европейской музыки.

О воздействии Вагнера на судьбы музыкального искусства Запада созданы многочисленные исследования, тогда как роль Дебюсси в его становлении обычно затрагивается лишь в связи с проблемой так называемого «музыкального импрессионизма». Между тем, реформы Дебюсси в области тембра, как и реформы Вагнера, значительно ускорили распад функциональной гармонии, но сделано это было на свой лад и совершенно независимо от последнего. Призыв Дебюсси «надо искать дальше Вагнера, а не по Вагнеру» следует понимать не только как выражение национально-патриотических чувств композитора, но и как стремление освободиться от пут чуждой его духу логики мышления, — не «через Вагнера», преодолевая его влияние (на это обычно указывают немецкие музыкальные теоретики от Курта до Шёнберга), а вопреки Вагнеру, противопоставляя ему свой идеал музыкального мышления. Эту специфическую направленность творческого метода Дебюсси отмечали и сами вагнерианцы, — так, например, К. Вестфаль признавал, что музыка композитора «открыла чистый звук, звук с элементарно акустическим воздействием, независимым от художественного соединения звуков на функциональной основе», позволяя отныне вообще говорить об «освобождении звуков от гармонии» (21, с. 49).

Уже в самом начале творческого пути Дебюсси принципы его оркестровой эстетики резко отличались не только от немецкой, но и от собственно французской школы (Берлиоз, Гуно, Шабрие и другие)¹, хотя звуковое новаторство композитора было понято не сразу и далеко не всеми, — лишь спустя 5 лет после его смерти Л. Фабиан скажет о «реформе звукового искусства», произведенной Дебюсси в современной музыке (4, с. 14)². Однако полностью значение этой реформы оценят только после второй мировой войны, когда взоры молодых композиторов-авангардистов, исчерпавших возможности сериальной техники, обратятся в сторону сонористики. И здесь неожиданно выяснится, что предтечей ее в значительной мере является... Дебюсси! То, что Вагнер осуществил в области тонально-гармонической, подготавлив «расщепление» 7-ступенной диатоники в 12-ступенную хроматику, Дебюсси без выхода за пределы натурально-мелодических ладов совершил в сфере тембровой, наметив переход к сонористическому методу музыкального мышления.

Путь, приведший Дебюсси к эстетическому осознанию тембра, был задан уже самой природой звукового мира композитора, всеми его составляющими компонентами. Один из них — это иное, по сравнению с традиционным, понятие музыкального тематизма. «Темы» Дебюсси подобны классическим или романтическим «мотивам», а цельность мелодического облика произведения есть сумма тембрового варьирования данных «мотивов». Эта тенденция к взаимосвязи микротем путем их многозначной тембровой трактовки (психологической, образно-семантической, функциональной или

¹ Говоря о двух началах в искусстве оркестровки — колористическом и психологически-экспрессивном, Ю. Крейн замечает, что «...преобладание колористической стороны оркестра, выдвижение ее на первый план, придание ей высокохудожественной значимости и тем самым обогащение музыкальной эстетики — дело, прежде всего, русских и французских композиторов» (9, с. 5). Среди последних Дебюсси по праву занимает первое место: его тембровое новаторство, изысканный оркестровый вкус и развитое чувство меры, которых столь часто не хватает, например, немецкой оркестровой школе, сразу же были замечены современниками. Даже А. Глазунов, известный своей приверженностью к импозантности вагнеровского оркестра, ознакомившись с партитурой «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси, писал 3 июля 1904 г. Римскому-Корсакову (в том, что это «оркестровано с большим вкусом и знанием дела» (2, с. 255). Характерно также и высказывание самого Римского-Корсакова о Дебюсси (в связи с отзывом о «дендистах» французской школы): «Лучше его не слушать; того и гляди привыкнешь, а в конце концов и полюбишь!»

² Л. Фабиан был одним из немногих, кто в то время верно понял суть реформ Дебюсси, признав, что его звуковой мир — это естественный мир композитора, который исходит из своего слуха. Отмечая достижения Дебюсси в области гармонии, Л. Фабиан подчеркивает, что она у композитора полностью зависит от мелодического голосоведения, ибо выводит он ее не из правил синтаксиса, а по законам выразительности, трактуя как чисто фоническое явление и рассматривая параллелизм аккордов в плане темброво направленных «бликов». Тем не менее, заключает автор, в произведениях Дебюсси всегда чувствуется «большой порядок», «строгая логика», «точное гармоническое единство» (4, с. 28).

же сугубо колористической) — при одновременном возрастании тематической афористичности их выражения — оказала впоследствии результативное воздействие на формирование тембрового мастерства композиторов нововенской школы, поскольку синтезировала монотематический принцип «бесконечной мелодии» с принципом тембровой вариантности.

Другой фактор композиционного мышления Дебюсси, имевший важное значение для становления музыкальной сонористики XX в., проявляется в афункциональной трактовке гармонических созвучий и как бы «вне ладовой» свободе их соединения — отсюда столь типичные для голосоведения композитора «гирлянды» параллельных аккордов (фонические цепи!)³, их распределение по крайним регистрам⁴, полиладовые наложения, интервальные «гроздья», фигурации «арабески» и частая репетиционность, сопровождаемые утонченной динамикой, сравнимой, пожалуй, только с нюансировкой Веберна.

Особое место занимают у Дебюсси фигурации-фоны — остиаточно повторяющиеся сонорно-тематические пласты инструментальных групп или отдельных инструментов (например, квинтета струнных или фортепиано). Эти тембровые «пассажи»-иллюстрации, переливающиеся глиссандо арф, терцово-квартово-квинтовые «дуновения» деревянных духовых или струнных смычковых инструментов (нередко в сочетании с «пассажами» арф или фортепиано) — вся эта экзотически «вибрирующая звуковая масса» (*Л. Фабриан*), тем не менее, отчетливо делится на сольные, «персонифицированные» тембры и ансамблевые, или комплексные фоновые тембры (подчас даже в пределах одной видовой группы). Такая обусловленность звукового облика произведения логикой тембра диктуется самой эстетикой композитора, придающей его музыке неповторимое очарование пантембральности, захватывающей буквально все компоненты музыкального языка, — от мельчайшей мотивной клетки до сложных полиладовых образований⁵. Тембр становится праформой сочинения, орнамент-краска приобретает ар-

³ С. Яроцкий, например, усматривает в параллельных аккордах Дебюсси его «вступление на путь сонористского мышления, — путь, ведущий в будущее» (23, с. 217). Такие темброво-гармонические параллельные «ленты» после Дебюсси последовательно используются только Мессианом (естественно их историческое выведение из практики ранних органумов, фобурдонов или органных микстов — *Orgelmixturen*). У самого Дебюсси одним из примеров его «фонических цепей» могут служить «надстроенные» друг над другом параллели «тристановских» аккордов струнной группы из 3-й сцены III акта оперы «Пеллеас и Мелизанда», ц. 41, тт. 6—7 (здесь и далее ссылки на оперу даются по изданию партитуры: Debussy Claude. *Pelléas et Mélisande*. — Paris: Durand, 1950).

⁴ Обычно Дебюсси располагает аккордовые комплексы в низких или средних регистрах инструментария, но при соединении разнородных видов групп на первый план выступает принцип оркестрово-регистрового контраста — сочетания сумрачно-низких и высоко звенящих тембров.

⁵ Уместно в этом случае вспомнить слова Римского-Корсакова: «Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя!»

хитектоническое значение, поскольку функционально-тематическому началу четко противопоставлено начало сонористическое⁶.

Пантембральные принципы мышления Дебюсси вызывают к жизни главные сферы его художественного выражения: ассоциативно-образную (главные мотивно-тематические тембры, олицетворяющие, например, образы Пана, Моря или Облаков) и диссоциативно-сенсуалистическую (побочные мотивно-тематические тембры, как бы «фоны», создающие настроение, вызывающие чувство пейзажности: дуновения ветра, игры волн и т. д.)⁷. Соотношение главной и побочной тембровых сфер в произведениях композитора аналогично функциональным, тонико-доминантовым соотношениям в классической музыке. Так, например, соло первого гобоя из 1-й сцены I акта оперы «Пеллеас и Мелизанда», ц. 1, тт. 5—6, следует рассматривать как «главный тембр», а его вариант у первого кларнета в ц. 2, тт. 1—2 — как «побочный тембр». Обе сферы проявляют себя и в политембровой, оркестровой фактуре произведений Дебюсси, и в монотембровой, например, фортепианной фактуре, образуя подобие тембровой динамики или тембровой статики (первым качеством обладают, например, симфоническая сюита «Весна» и три симфонических эскиза «Море», вторым — оркестровый прелюд «Послеполуденный отдых фавна» и пьеса для флейты соло «Сиринкс»).

Впрочем, термины «тембровая динамика» и «тембровая статика» не являются однозначными, — один и тот же, например, целотоновый лад или его созвучия Дебюсси каждый раз трактует иначе: в «Парусах» — 2-й пьесе из цикла Прелюдии для фортепиано — обыгрывание одного стабильно целотонного нисходящего хода привносит элемент статики, а в «Облаках» — 1-й картине из трех Ноктюрнов для симфонического оркестра — элемент динамики. Таким образом, тембровая драматургия произведений Дебюсси целиком зависит от их контекста и принимает различные формы его выражения: от простейших тембровых «дополнений» (унисонное дублирование или проведение тембромотива на другой высоте), тембровой гетерофонии (подголоски «главного тембра») — до тембрового контрапункта и темброво-комплексной, сонористически-полихронной массы (хореографическая поэма «Игры»). И в этом — сущность так называемого «импрессионистического» метода музыкального мышления Дебюсси, отличие его тембровой специфики от специфики мышления параллельно развивавшейся вагнеровской школы.

Из сказанного вытекает, что симфонизм Дебюсси отнюдь не

⁶ Если у Вагнера или нововенцев инструментальная дифференциация оркестра подчиняется тематизму, сквозной мотивной работе (*durchbrochene Arbeit*), то у Дебюсси — краске, фонидии, хотя монистический принцип развития целого — один и тот же, только на разных плоскостях звукового мышления и разной ладовой основе (хроматика — диатоника).

⁷ В первом случае — закрепленные за определенным тембром персонифицированные явления природы, этого живительного источника чувств и мыслей композитора, а во втором — те же явления, но темброво постоянно изменяющиеся.

статичен, — если не рассматривать его, конечно, функционально-гармоническими «глазами» школы Римана и с позиций сонатных схем венско-классического типа. Симфонический метод Дебюсси — это метод мотивно-тембровой вариационности, при котором важным становится не столько тематический облик или ладогармоническая структура произведения, сколько его тембровое богатство. Сочинения композитора логично назвать «вариациями на тембр»: ведь именно он вызывает аромат их «волшебных садов звуков, созвучий и ритмов», в которых «хрома» полностью раскрывает свою изначальную этимологическую сущность⁸.

Невозможность «объять необъятное» в рамках статьи побуждает остановиться лишь на тех формах тембрового мышления Дебюсси, которые оказали непосредственное воздействие на последующие поколения композиторов, а именно: на сольных, или «чистых», персонифицированных тембрах, на инструментальной «темброво-окрашенной мелодии», на групповых темброво-сонористических «пластах» и квазиалеаторической трактовке тембра.

1. Сольные тембры. В иерархической системе тембрового мышления Дебюсси сольным тембрам принадлежит главное место. Семантика низкого звучания флейты в «Послеполуденном отдыхе фавна», сдержанно-угрюмый тембр английского рожка в «Облаках» из трех Ноктюрнов для оркестра, повисшее в невесомости соло первого гобоя из 1-й сцены I акта оперы «Пеллеас и Мелизанда», хоральные трезвучия трех труб, характеризующие «доброе пастора» из мистерии «Мученичество св. Себастьяна» или же игриво-грациозное соло кларнета во II части симфонических эскизов «Море», — все это обусловлено спецификой музыкально-образного, лейттембрового видения композитора, которое можно назвать, по аналогии с поэзией, «метафорическим».

Тембровая метафоричность как сугубо индивидуальная черта инструментальной музыки Дебюсси есть умение отождествить краску звучания того или иного инструмента с определенным образом, внутренне-духовным состоянием или настроением, возникающим от воздействия реально существующего предмета⁹. Оркестровый тембр-метафора служит для композитора средством, помогающим раскрыть в образе нечто новое, необычное, увидеть с по-

мощью краски то, что невозможно передать мотивно-тематически или ладогармонически, музыкально проникнуть в атмосферу природных или душевных явлений и тембральной «властью воображения» воплотить свою фантазию. Подобная трактовка тембра встречалась в музыке и ранее, до Дебюсси (вспомним пасторально-задумчивое соло английского рожка в 1-й сцене III акта оперы Вагнера «Тристан и Изольда», торжественное настроение валторны из 2-й сцены II акта его же оперы «Зигфрид» или зловеще-мрачный монолог бас-кларнета из V акта оперы Мейербера «Гугеноты»), но только у него она стала правилом, системой выразительных приемов.

С этим связано и типичное для композитора стремление к персонификации «чистого» тембра, к тембрально-семантическому воплощению различных эмоциональных состояний: чувственности, неги, весенней свежести, буколической меланхолии и т. д., — вплоть до их комплексной подачи (например, в Сонате для флейты, альты и арфы, где тембр каждого инструмента образно-метафоричен: флейта как образ природы, альт — ее душевной мягкости, а арфа — световой прозрачности)¹⁰.

«Чистые» лейттембры Дебюсси как основное средство характеристики образа или показа картин природы почти не меняются на протяжении звучания произведения, — лишь интонационно расцвечиваются, проходя в иной тональности или новом оркестрово-фигурационном окружении¹¹. Лейттембр флейты, например, дублируется арфой или фортепиано, второй флейтой или гобоем, однако сам принцип тембрового варьирования музыкального образа, его расцвечивания родственными красками в пределах одной видовой группы или красками инструментов, близкими по звучанию исходному, остается неизменным, — даже при употреблении тонко смешанных тембров (микстов)¹².

Известно, что Дебюсси питал особую любовь к тембру двух оркестровых групп — деревянных духовых и струнных смычковых

¹⁰ Яркий пример метафорической трактовки сольного тембра в творчестве Дебюсси — пьеса «Сиринкс» для флейты соло (1913), выражение неоклассических устремлений композитора к древнеэллинской мифологии. Это, по существу, пантембральная композиция, микро- и макрокомпоненты которой всецело обусловлены семантикой тембра, — прецедент, небывалый в истории музыки!

¹¹ В результате — отсутствие координированных по функциональной значимости музыкальных компонентов, равноправное чередование основного аккорда со вспомогательным, «эффект колеблющейся гармонии и тембровых мутаций» — типичный для Дебюсси фактурный прием «арабеска», о котором говорила еще Ф. Жервэ.

¹² К темброво-тематической вариантности в пределах разнородных инструментальных групп Дебюсси прибегает только в том случае, если соединяемый инструмент родствен исходному по тембру (например, тембр валторны, который воспринимается как вариант тембра бас-кларнета или деревянные духовые как вариант струнных инструментов, — 1-я сцена I акта оперы «Пеллеас и Мелизанда», ц. 17, тт. 7—10 и ц. 19, тт. 1—3). Мягкая густота тембровой массы часто зависит у Дебюсси и от унисонных, сольных или групповых проведений мотивов деревянными и струнными инструментами, от переключек деревянных инструментов с медными и т. д.

⁸ Как Шёнберг не выносил термина «атональность» с его внемузыкальным негативным смыслом, так и Дебюсси никогда не считал свое искусство «импрессионистическим» — чем-то вроде цветного калейдоскопа, фиксирующего «мимолетные впечатления» с помощью красок, вне их связи с функционально-строительными элементами музыки. Тембр всегда являлся для композитора носителем образного начала — об этом свидетельствует и сама музыка Дебюсси, и его словесные высказывания!

⁹ Умение, восходящее к правилам кружка С. Малларме: видеть то, что скрыто под оболочкой слова, а для Дебюсси, в переводе на музыкальный язык, слышать нечто символическое в тембрах, их сочетаниях и последовательном развитии. Тембровая метафоричность не отменяет, однако, рационального элемента мышления Дебюсси, так как логос тембра равнозначен у него тонально-гармоническому логосу.

инструментов, в пределах которых добивался максимума выразительности и ритмического разнообразия. Индивидуализируя деревянные духовые, придавая квинтету струнных рафинированность звучания, композитор располагает эти инструменты таким образом, чтобы они «расслаивались» по тембру, контрапунктически красочно выделялись даже в своем традиционном составе. «Смычковые должны не образовывать барьер, а окружать остальные инструменты,—говорил Дебюсси в 1904 г. В. Сегалену.—Разлучить деревянные! Приблизить фогот к виолончелям, а кларнеты и гобои — к смычковым, чтобы они вступали как-то иначе, а не *chûte d'un paquet*»¹³ (см. 23, с. 191).

«Разлучение» деревянных духовых, о котором говорил Дебюсси, на практике означало их тембровое обособление, персонификацию и последующие вариантные освещения этих «чистых» инструментальных тембров. Экспонируемый сольный тембр «передается» другому инструменту, дублируется родственными тембрами, объединяется с ними, но не меняет своих мотивно-интонационных свойств, а лишь подвергается «перекраске». Так, I часть симфонической сюиты «Весна» открывается сольным мотивом большой флейты, одnogолосно дублированным в партии первого фортепиано (тт. 1—4).

Эта пентатонная попевка вновь звучит в ц. 1, тт. 1—4, но уже у гобоя соло (с той же унисонной дублировкой первым фортепиано), а затем подхватывается большой флейтой, гобоем, первыми скрипками и альтами¹⁴. Такие прозрачные, как бы «разреженные» мотивно-тембровые соло Дебюсси, с чуть намеченной, «контурной» оркестровкой, предвосхищают будущие тембровые открытия Веберна!

Техника вариантно-тембровых «расслоений», придающая музыкальной ткани произведений Дебюсси черты контрапунктической многослойности¹⁵, принимает у композитора самые разнообразные формы.

Одной из наиболее часто встречающихся является инструментальная гетерофония,—по-французски изысканная, но в своих истоках близкая тембровой подголосочности русских композиторов (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков). Такова, например, подголосочная контрапунктика видовых инструментов в началь-

ных тактах III части «Страсти» из симфонических фрагментов мистерии «Мученичество св. Себастьяна», где соло двух фаготов сопровождается подголоском бас-кларнета¹⁶, или гетерофонная фактура в 3-й сцене I акта оперы «Пеллеас и Мелизанда», ц. 47, тт. 1—5: флейтовая мелодия с противосложением у кларнета на гармоническом фоне альтов и контрабасов «передается» далее английскому рожку на том же гармоническом фоне, но с новым противосложением у кларнета¹⁷.

К. Дебюсси. Опера «Пеллеас и Мелизанда»
I акт, 3-я сцена, ц. 47, тт. 1—5

¹³ *Chûte d'un paquet* — дословно: проваливаясь с грохотом, шумом (как при падении пакета или свертка).

¹⁴ Указание на такты производится по изданию партитуры: Debussy Claude. Printemps: Suite Symphonique. — Paris: Durand, 1913.

¹⁵ Однако это полифония не в том смысле, как ее понимали старые нидерландцы или Бах и традиции которой претворил в своем творчестве Вагнер, т. е. мелодическая, а полифония гомофонно-гармоническая по происхождению, выступающая у Дебюсси как линейная сумма темброво автономных партий. Эта полифония исключает общие формы движения, переводя даже чисто иллюстративные эпизоды сочинений композитора в сонорно-тематизированные образования.

¹⁶ См.: Debussy Claude. Le Martyre de Saint Sébastien. Fragments symphoniques. — Paris: Durand, 1912.

¹⁷ К числу других форм проявления тембровой вариантности в оркестре Дебюсси можно отнести и такие, как сольное экспонирование тембра деревянного духового инструмента на *pizz.* струнных сопровождения (соло двух кларнетов, придание тембровому соло функции сопровождения (соло двух кларнетов, сопровождающих реплику маленького Инольда в 4-й сцене III акта оперы «Пеллеас и Мелизанда», ц. 48, тт. 6—7), удвоенные или утроенные варианты главной тембровой попевки, дающие сочетание типа «тема — противосложение» (II часть симфонических эскизов «Море», ц. 25, тт. 1—6: гобой соло в сопровождении малой флейты, первой валторны, альтов) и др.

Как уже отмечалось, сфера воздействия тембровой палитры оркестра Дебюсси на его современников и последующие музыкальные поколения оказалась необычайно широкой: в нее были втянуты композиторы самых разных индивидуальностей и стилевых направлений. Пожалуй, наиболее точно это выразил И. Стравинский, сказав, что «музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси!» (17, с. 90)¹⁸.

При несомненной близости тембрового мышления раннего Стравинского оркестровой школе Римского-Корсакова, в произведениях его «русского» периода явственно ощущается ассимиляция творческих принципов Дебюсси. Уже буквально во втором произведении композитора — симфонической сюите «Фави и пастушка» ор. 2 для меццо-сопрано и оркестра на текст А. С. Пушкина (1905—1906) колористическая изобразительность инструментовки и гармонический язык обнаруживают зависимость от музыкально-поэтической эстетики новой французской школы (фигурационно-тремолирующие фоны струнных смычковых, краткие попевки деревянных духовых, целотоновый лад).

В последующих сочинениях Стравинского — «Фантастическом скерцо» для большого оркестра ор. 3, фантазии «Фейерверк» для большого оркестра ор. 4 (1908) и первом балете «Жар-птица» (1909) влияние Дебюсси как бы «гипертрофируется»: нормой становится большой состав оркестра, флажолетная техника струнных смычковых *divisi* и арф, с обильным использованием арпеджио и глissандо¹⁹, их фигурационно-орнаментальная трактовка²⁰, техника мотивного варьирования «чистых» тембров деревянных ду-

¹⁸ О близости тембрового мышления раннего Стравинского музыкальному импрессионизму говорит, в частности, В. Смирнов в статье «Эстетика и стиль «Жар-птицы» И. Стравинского», подчеркивая, однако, что «импрессионизм Стравинского... скорее изысканно декоративный, чем утонченно поэтический» (17, с. 84; см. также 14). Помимо Стравинского, влияние тембрового мышления Дебюсси испытали и такие, национально далекие от него по духу композиторы, как Р. Штраус (декоративная трактовка функциональных созвучий лада и секундово-красочные, сонористические педали в «Альпийской симфонии» ор. 64), А. Лядов и Н. Черепнин (претворение красочной пейзажности «Моря» в симфонической картине «Волшебное озеро» и тембровой колористики в «Павильоне Армиды»), О. Респиги (оркестровая техника «Фонтанов Рима»), А. Берг (тембровая звукопись оперы «Воццек» и Трех оркестровых пьес ор. 6), Дж. Энеску (утонченность инструментовки и многозначная трактовка сольных тембров деревянных духовых в опере «Эдип») и многие другие.

¹⁹ Можно говорить даже о некотором «злоупотреблении» Стравинским техникой глissандо натуральных флажолетов у струнных *divisi*, хотя до него это делал еще Равель (виолончельные и контрабасовые флажолеты в «Испанской рапсодии», 1907), а флажолеты глissандо на одной струне у виолончелей применял уже Римский-Корсаков в опере «Ночь перед Рождеством» (1894—1895). Впоследствии флажолетная техника струнных будет широко развита Веберном и Лютославским.

²⁰ Отступая от правил русской оркестровой школы, Стравинский использует струнные смычковые как нейтрально-красочный фон, а все тембровые «цветения» и тематическую функцию предоставляет деревянным духовым. (О тембровой природе инструментария Стравинского, об «эмансипации» тембров, их тематическом и конструктивно-формообразующем значении см. 1.)

ховых, гармония целотонавого лада, «скользящие» параллелизмы увеличенных созвучий в голосоведении и многие другие, более частные приемы оркестровки²¹. Даже в балете «Петрушка» (1910) — этом сугубо национальном по духу и оркестровому колориту сочинении раннего Стравинского неожиданно всплывают «дебюссистские» элементы, восходящие к праздничным картинам «Иберии» (особенно в сценах масленичного гулянья, где мелодические подголоски сольных тембров деревянных духовых напоминают народно-орнаментальные, узорчатые рисунки, — наподобие русских вышивок, но по изысканно-французской канве!)²².

Если исключить неизбежные для любого начинающего композитора заимствования посторонних, но красочно-«притягательных» оркестровых эффектов, то конкретное воздействие Дебюсси на молодого Стравинского сказывается, прежде всего, в использовании техники «чистых» сольных тембров. Знаменитый тембровый прамотив фагота, открывающий первую часть балета «Весна священная» (1912), вряд ли мог бы возникнуть в сознании Стравинского, если бы ему не предшествовала темброво-архаическая попевка флейты из «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси²³. Об этом недвусмысленно говорит и сам автор балета: «„Весна“ обязана ему более, чем кому-либо, не считая меня самого, как в лучшей ее части (Вступление), так и в худшей (музыка ко Второй части между первым вступлением двух солирующих труб и „Величанием избраницы“» (17, с. 150).

²¹ Аналогично, например, параллельно-диссонантным комплексам балета «Жар-птица» можно найти в «Экстатическом танце» — II части симфонических фрагментов «Мученичества св. Себастьяна», ц. 14, тт. 3—8 (параллельное движение ув. трезвучий у трех кларнетов, первых и вторых скрипок *divisi*, на *pizz.* и педали остальных струнных).

Тембровая эстетика Дебюсси сказывается и в других приемах оркестрового письма балета Стравинского: мотивно-групповой переключке деревянных духовых, трех арф и скрипок с альтами («Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем», ц. 8), подголосочности кларнета соло и валторн на фигурациях струнных, — с последующим «включением» флейтового подголоска («Игра царевен золотыми яблочками», ц. 60—61), многослойной контрапунктике сольных деревянных духовых и группы струнных смычковых («Хоровод царевен», ц. 78—79), применении «темброво-подголосочной мелодии» (там же, ц. 81—83) и т. д.

Однако в целом оркестровая фактура первого балета Стравинского ближе к ориентальной экзотике Римского-Корсакова, нежели к Дебюсси.

²² Зарождение идеи персонификации тембров у Стравинского И. Вершинина усматривает в сопоставлении-соревновании оркестрового *tutti* и сольного тембра внутри балета «Петрушка», а истоки ее — в «Погребальной песне» композитора (с. 69—70). Однако тембровые соло-соревнования «Погребальной песни» восходят к Берлиозу («Траурно-триумфальная симфония»), а сама идея персонификации тембров была воплощена еще Дебюсси в «Послеполуденном отдыхе фавна» (хотя интонационная основа тембрового тематизма Стравинского и принципы его развития — типично русские).

²³ Флейтовый тембр «фавновского» образа — образ Пана, природы — центральный лейттембр, последовательно проходящий через все творчество Дебюсси периода 1898—1913 гг.: от «Песен Билитис», через эклогу Малларме, песню «Фавн» из 2-й тетради «Галантных празднеств» до флейтовой пьесы «Сиринкс».

Однако оставляя неизменным присущий Дебюсси принцип «чистых» тембров с их гетерофонным «расцветиванием», Стравинский творчески переосмысливает его на русский лад. В отличие от статического, интонационно остигатного характера сольных тембров Дебюсси, которые подвергаются лишь «перекраске», но не качественному изменению, темброво-вариантные попевки Стравинского интонационно динамичны, метроритмически индивидуализированы, и каждая из них имеет свой «ладовый строй». В целом это тоже создает многоэтажную систему оркестровой ткани, сотканную из наложенных друг на друга темброво-полиладовых попевок, но основа ее совершенно иная, чем у Дебюсси. Интонационная природа попевок Стравинского тесно связана с народно-песенной, подголосочной полифонией, пронизывающей все видовые группы оркестра и приводящей в итоге к тотальной гетерофонии самостоятельно действующих голосов-тембров — от сольно-орнаментированной и собственно подголосочной (Вступление к I части балета, ц. 9: соло первого гобоя с орнаментикой альтовой флейты *in G* и подголоском малого кларнета *in D*) до дуэтно-диссонантной (II часть балета, сцена «Тайные игры девушек», ц. 93, тт. 5—10 и ц. 94: соло альтовой флейты на тремолирующем фоне засурдиненных первых и вторых скрипок *divisi*, дуэтно имитируемое двумя кларнетами *in B* в большую септиму на том же фоне вторых скрипок, а затем альтов) и «расслаивающей» лейттембр на самостоятельные партии (там же, ц. 99 и ц. 100, тт. 1—2, где «расслоенные» партии валторны сопровождаются легким тремоло виолончелей *divisi*)²⁴ (см. пример 2).

Ясно, что здесь речь идет уже не просто о дальнейшем развитии тембровых принципов новой французской школы, а о создании новой эстетики инструментального тембра, органично связанной с национальными традициями русской музыкальной школы. Это то новое «иное», о котором Стравинский писал после премьеры балета (18), но которое еще ранее почувствовал сам Дебюсси, прозор-

2

И. Стравинский. Балет „Весна священная“,
ч. I — Вступление, ц. 9

Fl. c-a. (G)

Ob.

²⁴ См.: Стравинский И. Весна священная: Партитура. — М.: Музыка, 1965.

ливо отметивший у композитора (в письме к Р. Годе от 12 декабря 1911 г.) «инстинктивно-гениальное чувство колорита и ритма»

(3, с. 194). Полифункциональная трактовка инструментальных тембров «Весны священной», с их динамически-тематической и конструктивно-формообразующей направленностью к «распуханию» (выражение Стравинского) музыкального целого, стремительно повела в дальнейшем к практике тембрового интонирования как нового средства «более художественного познания действительности» (Б. Асафьев)²⁵.

2. Инструментальная «мелодия тембров». Более тонко, опосредствованно проявилось воздействие тембровой палитры Дебюсси на творчество стилистически чуждых, казалось бы, ему представителей нововенской школы — Шёнберга и Веберна. Этому способствовали не только поиски новых выразительных средств, присущие всей западно-европейской музыке конца XIX — начала XX в., но и тот символический колорит эпохи, звуковым представителем которого стал Дебюсси. Не без влияния образной сферы его сочинений Шёнберг создает в 1902 г. свою одноименную с оперой французского композитора симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда»²⁶, а Веберн просит Э. Дича (в письме от 17 июля 1908 г.) составить ему либретто будущей оперы по другой драме М. Метерлинка «Алладина и Паломид». В качестве обязательных условий он выдвигает наличие в либретто тех же драматургических принципов, что лежат и в основе «лирической драмы» Дебюсси: ограниченное число персонажей («не более двух-трех человек»), полная статика действия, отсутствие «борьбы», иллюстративности и прочих «театральных штук» (см. 22, с. 48). И хотя в дальнейшем эта опера так и не была написана Веберном, тем не менее сам факт обращения композитора к символистской драме Метерлинка и принципам оперной драматургии Дебюсси свидетельствует о том, что творчество последнего было хорошо знакомо нововенцам и даже влияло на некоторые их замыслы.

Однако связи, существующие между французской и австро-немецкой музыкальными школами начала столетия, не должны вос-

²⁵ Тембровые «следы» Дебюсси еще долго будут встречаться в произведениях Стравинского. Они обнаруживаются в посвященной французскому композитору кантате для мужского хора и оркестра «Звездоликий» на текст К. Бальмонта (1912), где звучание слов текста получает чисто фоническое значение, в Интродукции и ночном пейзаже лесного озера из I акта оперы «Соловей» (1913—1914), в «Симфонии духовых инструментов памяти Клода Дебюсси» (1920), в Pas-de-deux из 2-й картины балета «Аполлон Мусaget» (1928), в котором претворяются интонационные обороты «Лунного света» Дебюсси и даже в чисто технических приемах оркестровки «Симфонии в трех движениях» (1942—1945).

²⁶ Штуккеншmidt, анализируя симфоническую поэму Шёнберга, пишет о ее сугубо «дебюссистской» атмосфере и драматургической «статике», что, по его мнению, не случайно, так как Шёнберг с интересом изучал музыку Дебюсси, — особенно в этот ранний период своего творчества, когда для него, как и для Дебюсси, источником создания музыкального произведения часто служили художественные впечатления или литературная программа (19, с. 20).

приниматься однозначно-прямолинейно: их следует рассматривать в плане общих тенденций западно-европейской музыки к максимальной дифференциации инструментальных тембров,— как одной из сторон заново формировавшегося музыкального языка XX в. С этой точки зрения при всем различии оркестрового мышления Дебюсси и композиторов нововенской школы у них есть то, что позволяет установить некоторую степень родства, а именно: так называемая «мелодия тембров» (*Klangfarbenmelodie*), идея создания которой «вряд ли родилась бы в умах Шёнберга и Веберна, если бы ее не подсказала им музыка Дебюсси» (23, с. 223). Но то, что у Дебюсси находилось еще в эмбриональном состоянии, в контексте иных национальной и стилистической сфер выражения, т. е. гармоническая и линейная разновидности будущей «мелодии тембров», у Шёнберга и Веберна получает вполне определенный, конкретный облик.

Подобие гармонической разновидности «темброво окрашенной мелодии» можно обнаружить у Дебюсси уже в опере «Пеллеас и Мелизанда»,— например, в 3-й сцене I акта, ц. 35, тт. 6—7 и ц. 36, тт. 1—3, где звучат большесекундовые «гроздья», распределенные между кларнетами, флейтами и альтами (поочередно, а далее, ц. 36, т. 4, только у альтов). В последующем развитии действия (ц. 45, тт. 2—3) эти «гроздья» располагаются одновременно и по вертикали (кларнеты), и по горизонтали (альты), вариантно повторяясь в такте 5 у кларнетов— альтов (гармонические «гроздья») и скрипок (эти же, но мотивно разложенные «гроздья»: d—e), а затем, в тт. 7—8, переходя к гобою («гроздья»-гармонии) и альтам (синкопированные «гроздья»-гармонии).

У Шёнберга вертикаль данного типа, только более сложная по составу, встречается в 3-й оркестровой пьесе «Краски» из ор. 16, где части одного аккордового комплекса распределяются между различными инструментами, образуя своеобразное тембровое «табло». Несмотря на то, что сам Шёнберг называет данный процесс «темброво окрашенной мелодией», в действительности это не что иное, как «темброво-окрашенная гармония» (*Klangfarbenharmonie*),— вертикальный комплекс, связь частей которого обусловлена исключительно сопоставлением тембров.

Что же касается второй, линейной разновидности «темброво-окрашенной мелодии» (в том виде, как ее понимал Веберн), то ее истоки также ведут к Дебюсси. Еще в начальный период своей работы над оперой (2 октября 1893 г.) композитор писал Э. Шоссону следующее: «Я погрузился в изучение химии кратких фраз... я воспользовался... тишиной как фактором экспрессии и, быть может, единственным способом, подчеркивающим эмоциональные достоинства данной фразы» (см. 23, с. 208—209). «Поэмы пианиссимо»²⁷, тишина паузы как колористический элемент музыки Де-

бюсси²⁸— все это означало, по существу, путь, проложенный композитором экономно-рациональной «контрапунктике паузы и звука» (*П. Булез*) в будущих произведениях Веберна.

Вместе с тем, линейные «мелодии тембров», изредка встречающиеся в опере «Пеллеас и Мелизанда», в большинстве своем являются лишь праформами мелодической организации Веберна, представляя движение нескольких сольных тембров с различной степенью их гармонического или подголосочного сопровождения.

Иногда Дебюсси, правда, приближается к типично веберновской структуре «темброво-окрашенной мелодии», однако делает это он на свой лад, дублируя или расцветчивая мотивные ячейки мелодической линии родственным тембром,— как, например, в оркестровом начале II акта оперы, тт. 1—3, где без всякого сопровождения экспонируется унисонно-«чистый» тембр двух флейт соло, дублированного в окончании сольным тембром первого кларнета. Или же— в оркестровом вступлении к V акту, тт. 1—5, представляющем собой по-французски тонкий, изящный вариант тембровой мелодии с выразительным соло альтов, дублированным синкопами арф и первых скрипок, сопровождаемых мягким контрапунктом вторых скрипок.

Однако только, пожалуй, в «Послеполуденном отдыхе фавна» до известной степени предвосхищается та идея «мелодии тембров», о которой говорит в своем исследовании С. Яроцинский: начальные такты ц. 1 симфонической эскиги Малларме—Дебюсси дают пример распределения звеньев одной мелодической линии между сольными тембрами первой флейты и первого гобоя,— на фоне тремолирующих звучаний струнной группы, с подголоском двух валторн и выдержанными нотами у фаготов (см. пример 3).

Таким образом, Дебюсси— мастер изысканно-живописного колорита и едва заметных, завуалированных тембровых переходов, чаще всего рассматривает возникающие у родственных инструментов мотивы не как новые звенья исходной мелодической линии, а скорее как сопровождающие варианты. Для Веберна такой метод оркестрового мышления не типичен: благодаря предельной дифференциации инструментария его тембры обособляются в своей пер-

глушенно», «очень отдаленно», «рр издали и нежно», «рр насколько возможно» и т. д. Такое обилие нюансировки, встречающееся только у другого «мастера пианиссимо»— Веберна, позволяет говорить о своеобразной темброво-«истаивающей» прогрессии-уменьшении звучностей-красок в репризах и кодах произведений Дебюсси (и, напротив, об их увеличении в экспозиционно-срединных разделах).

²⁸ Трактовка тембра у Дебюсси значительно шире, чем у Веберна: это и тематический, и образно-колористический, и тонально-функциональный, и структурный, и сонорный, и, наконец, просто прикладной фактор,— как красота того или иного инструмента. В свою очередь, Веберн значительно шире, чем Дебюсси, развивает контрапунктическую технику соотношения звука с паузой.

²⁷ Перечислю лишь некоторые оттенки затухания музыки у Дебюсси: «замирая», «удаляясь», «отдаленно», «подобно эху», «теряясь», «стихая», «ослабевая», «при-

возданной чистоте, и каждый новый мотив воспринимается как очередное звено одной, неуклонно развивающейся темброво-мелодической цепи.

Как и у Дебюсси, ее звенья окружаются инструментальными контрапунктами, однако, лишаясь дублированной «поддержки», аскетизируются, паря в невесомости.

К. Дебюсси. Оркестровый прелюд
«Послеполуденный отдых Фавна», ц. 1, т. 1-6

3 ¹ Fl. solo
p

Hautb.

Cl. (La)
pp

Bons
pp

Cors (Fa)
p

¹ div.
2^e Violons (sur la touche)
pp

A unis. (sur la touche)
pp

Violles unis. (sur la touche)
pp

C-b a2
pp

p

cresc.

p

p

Отличительной чертой композиционного замысла Веберна становится его тяготение к тембровому «пункту», темброво-звуковой автономизации отдельного тона, интервала или группы тонов, регистрово обособленных «тишиной» пауз²⁹. Отсюда образование суммарно тембрового контраста автономных микроячеек внутри мелодических линий произведений Веберна, тембровая драматургия³⁰, сущность которой определяется соотношением монотембро-

²⁹ Регистровая обособленность преодолевается у Веберна интервальной и метроритмической интеграцией данных микроячеек или же их тембровой родственностью.

³⁰ Она проявляет себя двояко: 1) в качестве драматургии темброво однородных групп (сумма различных тонов содержится в партии одного инструмента); 2) в качестве драматургии темброво дифференцированных групп (сумма тонов распределяется между различными инструментами).

вых и политембровых мотивных групп, выдвигающим такие понятия, как тембровое «суммирование» или тембровое «дробление» (по аналогии с терминами из учения о музыкальной форме).

Дифференцированность и концентрация тембровых групп — два главных признака «тембровоокрашенной мелодии» Веберна. Первый связан с транспозиционным проведением высотных ячеек, второй — с их каноническим «подключением», постепенно образующим целостный тембровый комплекс с богатой ритмикой и свободой метрических границ. Важное значение приобретает в нем полифоническое взаимодействие тембромотивов (Klangfarbenpolyphonie), создание инструментально-мелодических линий путем гетерофонного отвлечения от начального тембрового зерна или же посредством стреттно-имитационного проведения тембровых групп. Это позволяет говорить о наличии в произведениях Веберна таких факторов, как тембровая имитация, тембровое стретто, тембровая гетерофония, а при интонационно ярких отвлечениях от главного инструментального мотива, — тембровое противосложение. У Дебюсси подобная контрапунктическая трактовка тембра отсутствует, тогда как для Веберна она является неотъемлемым от его мышления фактором создания мелодического облика произведения.

О том, насколько радикально преобразуется Веберном творчески воплощенная Дебюсси идея новой инструментальной мелодии, можно судить по 3-й пьесе оркестрового цикла оп. 10, «тембровоокрашенная мелодия» которой содержит 5 мотивных групп, скомпонованных таким образом, что уже само их проведение создает определенные разделы формы. Тембр становится принципом формообразования, структурной основой трехчастного художественного микроорганизма (Klangfarbenform) со вступлением, играющим затем роль связки, и заключением, где появляется шестой тембромотив³¹.

Подобное тождество микроформы и темброво-мотивной микролинии — результат особой системы временных координат лирически-строгого мира Веберна, принципиально отличающегося от пантестически-чувственного мира Дебюсси. Интервальные и тембровые отношения между тонами выступают как аналог функциональных связей, мотивная группа трактуется как структурно-тембровый комплекс, а сам тембр — как функция. В 4-й пьесе из оп. 10, которая содержит всего 6 тактов и длится 19 секунд, чистый тембр является конструктивной основой формы, а тембровые соотношения « мозаично » расположенных мотивных групп, разобщенных паузами, — единственной структурой образования временного процесса, предельно концентрированной темброформы. Перефразируя выражение П. Булеза, это — «контрапункт тембра и пау-

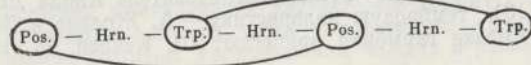
³¹ Схема ее формы выглядит следующим образом: вступление (затакт) — экспозиция (тт. 1—4) — середина (тт. 5—6) — вступление-связка (т. 7) — реприза (тт. 8—9) — заключение (тт. 10—11). Указание на такты дается по изданию: Webern Anton. 5. Stücke für Orchester op. 10: Partitur. — Wien: U. — E., 1951.

зы» у четырех мотивных ячеек: мандолины — трубы с сурдиной — тромбона с сурдиной и скрипки соло с сурдиной³². Соотношение их тембров, как и соотношение самих оркестровых ансамблей пьесы, подчиняется здесь у Веберна принципу зеркальной симметрии³³.

А. Веберн. Пять пьес для оркестра оп. 10 №4

³² Это дало повод Э. Каркошке назвать оркестровые пьесы оп. 10 Веберна «первичной тембровой композицией» (primäre Farbenkomposition), основанной на тембромотивах и темброгармониях (см. 8, с. 129).

³³ В творчестве «позднего» Веберна принцип темброво-зеркальной симметрии становится закономерностью. См., например, симметрию тембров при экспонировании темы 6-голосной фуги И. С. Баха из «Музыкального приношения» в оркестровой обработке Веберна (1934—1935), — это сумма двух симметрично расположенных и взаимосвязанных тембровых комплексов (тт. 1—8).



rit. [5] (5) tempo

ppp

ppp

pp

ppp

ppp

ppp

rit. wie ein Hauch

tempo

3. Групповые темброво-сонористические «пласты». Естественно и закономерно воздействие поэтики звуковых красок Дебюсси на французскую музыкальную культуру XX в. Не говоря уже о Равеле, композиторах группы «Шести» и «Молодая Франция» (при всем их внешнем «антидебюссизме!»)³⁴, художественные идеалы Дебюсси способствовали творческому формирова-

³⁴ У Равеля, например, помимо технических эффектов, это сказалось в употреблении хорового пения «с закрытым ртом», которое Дебюсси использовал еще в симфонической сюите «Весна», а затем в конце I акта оперы «Пеллеас и Мелизанда» и 3-й картине «Сирены» из Ноктюрнов для симфонического оркестра. «Магию природы» Дебюсси воплощают в своих произведениях Д. Мийо, Ф. Пуленк и А. Соре — самый «фанатичный последователь Клода Дебюсси», как его назвал Ж. Руа (13), тембровую колористику — А. Жоливе и Ж. Ибер, к сонористической трактовке гармонии прибегают Ш. Кёклен, Ж. Бондо, П. Булез и т. д.

нию и такого крупного композитора современности, как Оливье Мессиа́н³⁵.

В одном из интервью, данном музыковеду К. Самюэлю, Мессиа́н сказал: «Конечно, я преклоняюсь перед Дебюсси и это, возможно, в какой-то степени оказывает влияние на мой оркестр. Но оркестр Дебюсси гораздо более гибок, нежели мой» (см. 16, с. 108). По собственному признанию, Мессиа́н стремится всего лишь «расширить звуковую палитру», но без *divisi* струнных — как у Р. Штрауса³⁶.

Выражение Мессиа́на «в какой-то степени» не совсем точно рисует картину его музыкального становления. Уже в одном из своих ранних сочинений — Восьми прелюдиях для фортепиано (1929—1930) — он широко претворяет типично «дебюссистские» элементы письма: тембровые эффекты (имитация колокольных «перезвонов» в первой прелюдии³⁷, тамтамов и гобоя — во второй), настойчиво повторяющиеся фигурации верхних голосов, колористически воспроизводящие «райское» пение птиц, сопоставление крайних регистров фортепиано, созвучия с секстой и мажорную трезвучную гармонию с «добавочными звуками», т. е. все то, что впоследствии будет стабильно закреплено композитором в «Трех маленьких литургиях» для женского хора и фортепиано, «Экзотических птицах» для фортепиано и малого симфонического оркестра, «Турангалила»-симфонии для фортепиано соло, электроволн Мартено и большого симфонического оркестра³⁸, симфонических циклах «Хронохромия», «И чаю воскрешения мертвых», а также многих других оркестровых, органных и фортепианных произведениях зрелого периода творчества.

О том, как последовательно и логично развивает Мессиа́н в своей творческой практике темброво-сонористические идеи Дебюсси, свидетельствует «Техника моего музыкального языка» — теоретический свод открытий композитора в области лада, гармонии, тембра и ритмики. В главе XIII «Гармония, Дебюсси, добавочные звуки» Мессиа́н говорит о том, что уже у Дебюсси звуки берутся

³⁵ Композитор вспоминает, как еще в 10-летнем возрасте получил от своего педагога по гармонии подарок — партитуру «Пеллеаса и Мелизанды», которую изучил так основательно, что даже спустя 40 с лишним лет мог анализировать ее своим ученикам на память!

³⁶ Однако партитуры самого Мессиа́на показывают, что он охотно прибегает к *divisi* струнных, к полимодальности и «звонам» Дебюсси, к ритмической полихронности, «птичьим» эффектам звучания верхних регистров фортепиано и деревянных духовых, к буйству инструментальных красок, истоки которых содержатся в партитурах Дебюсси.

³⁷ Как и Дебюсси, Мессиа́н высоко ценит русскую музыку, особенно Мусоргского, чьи «перезвоны» органично вошли в систему тембрового мышления композитора.

³⁸ Оркестровый эффект «электроволн Мартено», тембрально «парящих» над оркестром и перекрывающих его звучание, соседствует здесь с экзотическими тембрами восточного инструментария: внутри симфонического оркестра размещается небольшой ансамбль, имитирующий звучание балийского гамелана (он вступает уже в Интродукции — первой части «Турангалила»-симфонии). В его состав входят вибрафон, колокола, гlockenшпиль, челеста и рояль.

без приготовления и разрешения: они просто «являются составными частями аккорда, изменяющими его окраску» (10, с. 195). Добавочную сексту к мажорному трезвучию, которую употреблял еще Дебюсси, Мессиа́н распространяет на доминантсепт- и нонаккорды, образуя «группы пассажей» из аккордов с добавочными нотами, т. е. аккордовые «цепи», имеющие чисто фоническую значимость.

В главе XIV «Специальные аккорды, аккордовые гроздья, примеры аккордовых связей» Мессиа́н разбирает аккорды, включающие все звуки мажорной гаммы, отчего возникает политембровость их звучания, или, по терминологии композитора, «витражный эффект», а сам натуральный ряд темперированных звуков превращается в «резонансный аккорд»³⁹. Используя термин П. Дюка, Мессиа́н называет подобные аккорды (особенно «брошенные», как бы повисшие на лигах!) «эффектом резонанса» (там же, с. 204, прим. 221), а созвучия «резонансного» типа, объединенные по вертикали или же последовательно горизонтальные, — «аккордовыми гроздьями» (там же, с. 203, прим. 217)⁴⁰.

«Резонансные аккорды», или «гроздья» Мессиа́на, обладающие колористической функцией, подобно аккордам традиционной гармонии складываются в «многоцветные звуковые витражи», темброво-гармонические «пласты» с варьирующе-красочными эффектами их сочетания. Вместе с ладами ограниченной транспозиции и необратимыми ритмами они создают единое цветовое поле — «перекрещивающиеся резонансы, как бы собранные в некую сонорную массу» (по определению самого композитора). Однако их прототип содержится уже в аккордике Дебюсси, — таковы, например, «резонансные кварты» из цикла Двенадцать этюдов для фортепиано (1915): в 3-м этюде «Кварты», тт. 11—12, три поочередно

берущиеся сверху вниз кварты $(c^3 - f^2 - des^1 - ges^1 - B - Es)$.

с уменьшающейся динамикой $f - p - pp$), «застывающие» в своем наслонении друг на друга, образуют политембровый сонористический «витраж»⁴¹.

³⁹ Типа $c - e - g - b - d - fis - gis - h$ (там же, с. 201—202).

⁴⁰ Мессиа́н предлагает даже свою трактовку аккордики Дебюсси (см. там же, с. 206, прим. 223—226).

⁴¹ Аналогично и в тт. 41—42: $(es^2 - es^3 - ces^1 - fes^1 - Des - Ges)$ с динамикой

Интервалика, гармония и даже ладотональность часто имели для $f - p - pp$.

Дебюсси сугубо тембровое значение (см., например, окончание 1-го «Этюда для 5-ти пальцев по г-ну Черни» из того же цикла: красочное сопоставление то-

нальностей $C - Des - C$. Или секундовое окончание — «клякса» $f - a$ в 7-м

этюде цикла — «Хроматические последования»). Пример 56 дается по изд.:

Л. Дебюсси. 12 этюдов для фортепиано. Этюд №3-Кварты, тт. 11-12



О. Мессиа́н. Квартет на конец времени (фрагмент)



Подобно Дебюсси, Мессиа́н предпочитает форме сонатного allegro форму «вариаций на тембр», рассматривая его как центр тематических образований, а сонатно-симфоническую разработку заменяя хронохромической «игрой» тембров соло и тембров «пластов». Это дает композитору возможность одновременно решить три проблемы: создания «многоцветного звукового витража», полихронности соотношения его частей и, как результат, — вертикальной уплотненности целостной тембровой массы.

При реализации этой сонористической триады, в которой на первый план выдвигаются темброво-динамический и артикуляционный факторы, форма музыкального произведения Мессиа́на теряет свои традиционные границы: она становится суммой соотношения разнообразных по окраске и времени звучания «долгих» и «коротких» тембров. Время, измеряемое ритмически-тембровыми пропорциями, создает качественно новый вид музыкальной формы — полихромохронный, обладающий двухсторонней направленностью: либо время ее звучания измеряется протяженностью выдерживаемого тембра, либо сам тембр определяет «цвет» времени, его «окраску» (chroma — chronos!). Иными словами, тембр — этот «quantum firmum» сочинений Мессиа́на, вызывает к жизни «тембральное время», существование которого

Messiaen O. Technika mojego języka muzycznego. — Res facta № 7. Kraków: PWM, 1973, s. 204, № 221.

зависит от сжатия или расширения автономных для каждой оркестровой группы ритмически-необратимых пропорций⁴² (см. пример 6).

Как «резонансные аккорды», так и тембровая полихронность сочинений Мессиана являются дальнейшим развитием проблемы «окраски ритмов темпа» (*de couleurs et de temps rythmes*), выдвинутой Дебюсси еще в период его работы над «Образами» для симфонического оркестра (1906—1911). Убеждение композитора — «музыка... состоит из красок и ритмов» — позволяет считать, что он в те годы вынашивал идею создания таких форм «пространственной музыки» (3, с. 33 и 65), которые основывались бы не на принципах функционализма, а на новом 12-звучном хроматическом материале и его темброво-сонористической организации. Итогом всех этих поисков Дебюсси в области полихронной связи ритмов и тембров явилось сочинение хореографической поэмы-балета «Игры» (1912), открывшей для современной музыки «целый новый мир нюансов и текучести» (*И. Стравинский*)⁴³.

В партитуре «Игр» удивительно органично сочетаются эти новые принципы музыкального мышления Дебюсси с ювелирной тонкостью его тембрового мастерства. Ладовой основой музыки становятся здесь уже не натурально-мелодические звукоряды, а 12-звучная хроматика, проявляющаяся в технике секундовых микропевок, их фонической трактовке: инструментальной «игре-перекраске», неожиданных регистрово-артикуляционных «переключках» и динамических «бликах»⁴⁴. Как типично сонористический эффект воспринимается, например, параллельно-нисходящее движение в большую секунду 12-звучных дуохроматических линий у первых скрипок *divisi* в ц. 3, тт. 6—8 или микромотивное тремоло в объеме двух малых секунд (*gis—a—b*) гомогенных «пластов» у деревянных духовых и струнных смычковых *divisi* на педали медных духовых в ц. 80⁴⁵.

Однако гомогенные «пласты» заключительной сцены балета (с ц. 80 и до конца) представляют собой довольно ординарное явление в инструментальной практике Дебюсси. Более важным для последующего развития европейского оркестрового мышления оказался иной аспект тембровой сонористики композитора, — ее полихронность, достигаемая в «Играх» применением гетероген-

⁴² Пример дается по изд.: Messiaen O. Oiseaux exotiques: Partitur. — Paris: Durand, 1956.

⁴³ Стравинский добавляет: «отсюда естественно влияние этой вещи на Булеза...» (17, с. 264). Действительно, у Булеза встречается полихромохронная трактовка принципов Дебюсси, однако это больше, чем только Дебюсси, — это, по меткому замечанию Г. Штробеля, скорее «Веберн, пропущенный через Дебюсси!»

⁴⁴ Однако Дебюсси оставляет в «Играх» целотоновый лад как связующее «звено» между натурально-диатоническими ладами и 12-звучной хроматикой (см. его проявление в форме увеличенного трезвучия-«тоники» уже в тт. 5—8 до ц. 1, а также в заключении балета).

⁴⁵ Такты приводятся по изданию: Дебюсси К. Игры. Хореографическая поэма: Партитура. — Л.: Музыка, 1978.

The image shows a page of a musical score for 'Oiseaux exotiques' by Olivier Messiaen. The score is for a small symphony orchestra and solo piano. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Horn (Cor), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Saxophone (Sax.), Piano (P-no solo), Percussion (Caisse cl., Bongos), and a specific instrument 'Troglydyle de la Caroline S.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *f*, *cresc.*), and articulation marks. There are also some markings like '6' and '8' above certain notes, possibly indicating fingerings or specific rhythmic values. The page number '268' is visible at the bottom left.

но-ритмических линий, или «пластов». Отдельные ее проявления встречаются уже в начальном и среднем периодах творчества Дебюсси — например, в I части симфонической сюиты «Весна», ц. 17 и 18, тт. 1—3, где сопоставляются 4 разнородные темброво-ритмические группы⁴⁶, или в I части симфонических эскизов «Море», ц. 8, тт. 2—4 (полихронность гетерогенно-сонористической массы пяти тембровых «пластов»)⁴⁷. Но в полной мере полихронность, превосходящая будущую полихромохронность Мессiana, выступает у композитора только в «Играх»: их музыкальная ткань содержит самое разнообразное количество темброво-сонористических «пластов», — от двух-четырех (ц. 53, тт. 3—4; ц. 54—55 и 56, тт. 1—3) до многоэтажных, 7-слойных сочетаний гетерогенно-ритмических групп в ц. 77, тт. 5—8 (флейты, гобой — английский рожок, альты, виолончели — два кларнета, трубы — первые скрипки *divisi* — 1-я партия вторых скрипок — 2-я партия вторых скрипок, валторны, фаготы — арфы, тарелки; см. пример 7).

4. Квазиалеаторическая трактовка тембра. Система темброво-сонористического мышления Дебюсси захватывает не только оркестровые, но и фортепианные сочинения композитора. Пьесы Дебюсси для фортепиано обладают воистину тембральным воздействием (и здесь он выступает как достойный продолжатель фортепианно-колористических традиций Листа), они звучат как оркестровые партитуры, в которых голоса живут самостоятельной жизнью сольных инструментов, а все приемы звукоизвлечения строго дифференцированы по окраске («темброво окрашенное фортепиано»). Особенно это относится к двум тетрадам Прелюдий для фортепиано (1908—1913), где почти все компоненты музыкальной ткани обладают темброво-сонористической направленностью или же подчиняются ей.

Фортепианные прелюдии Дебюсси являются своеобразной звуковой лабораторией композитора, его экспериментальной мастерской по выработке семантически-тембровых приемов письма, близких оркестровым (недаром все 12 прелюдий 2-й тетрады, с № 13 по № 24, имеют трехстрочную «партитурную» запись!). Перечислю лишь некоторые, наиболее часто встречающиеся из них: 1) простые или октавно удвоенные секунды-«пятна», расположенные в крайних регистрах фортепиано (либо в одном из них); 2) регистрово-«расслоенные», «пустые» октавы; 3) высотно разобщенные трезвучия, выполняющие чисто фоническую функцию; 4) аккордо-

⁴⁶ Тематический «пласт» у гобоев, английского рожка, первых скрипок и первого фортепиано, его тембровый вариант у труб, виолончелей и второго фортепиано, гармонически-синкопированная педаль у флейт, кларнетов и валторн, сонористический «фон» у вторых скрипок и альтов.

⁴⁷ Они распределяются следующим образом: у деревянных духовых инструментов (триоли параллельными квинтами), у виолончелей и арф (ритмически «затянутое» движение шестнадцатыми нотами с точками), фаготов и контрабасов (гармонические октавы), труб и валторн (тематическое остинато), в партиях первых — вторых скрипок *divisi* и альтов (тремолирующе-сонористический «фон»).

The image shows a page of a musical score for 'Jeux' by Debussy. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flutes), Cl. (Si b) (Clarinet in B-flat), B. ons (Bassoon), Cors (Horn), Trump. (Trumpet), Cymb. (Cymbal), Harpes (Harp), V. ons I (Violin I), V. ons II (Violin II), Altos (Alto), and Cellos (Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and markings like '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

вые параллели-«пласты» (иногда на органичных пунктах-педалях); 5) регистрово-обособленные, «застывшие» целотоновые аккорды-кластеры (кластерно-синтетическая масса), создающие пространственный эффект звучания⁴⁸; 6) репетиционность, например, параллельных квинт, находящихся в малосекундовом соотношении; 7) арфообразные, фигурационно-орнаментированные пассажи⁴⁹; 8) сонористически целостно трактуемая фактура и многое другое, щедро рассыпанное по страницам остальных фортепианных сочинений Дебюсси⁵⁰.

Кульминацией фортепианно-колористических опытов Дебюсси становится заключительная прелюдия 2-й тетради цикла — «Фейерверк», своего рода тембровая «сумма технологии» композитора. Это, по существу, типично алеаторическое сочинение, построенное на красочной игре восходяще-нисходящих импровизационных волн⁵¹. Дебюсси демонстрирует здесь все великолепие и богатство своей тембровой палитры: триольно-фоническое чередование двух полутоново соотносящихся диатонических трихордов

$(f - g - a - \overline{b - az - ges})$, пентатонные глиссандо по черным клави-

шам, малосекундовую репетиционность $(\overline{h - c - des})$, захватывающую

всю клавиатуру фортепиано, пассажную орнаментику в пределах самых различных отрезков звукоряда, колористическое сопоставление регистрово разобщенных и тритоновно соотносящихся трезвучий

⁴⁸ Целотоновый лад сонористичен уже по интервальной структуре: «свернутая» в созвучие-вертикаль горизонтально-шеститоновая форма этого лада приобретает сугубо фоническое значение.

⁴⁹ «Шумовое» звучание фигурационной орнаментики Дебюсси, превращающее горизонталь в сонорно-уплотненную вертикаль, есть одновременно и показатель квазиалеаторичности данной орнаментики.

⁵⁰ К этому перечню можно добавить также «брошенные», как бы оборванные на фермате звучности (обычно в заключительных разделах формы), «протянутые» лиги, сохраняющие звучание предыдущего аккорда лишь на педали, «атонально» чередующиеся терции, «пуантилистические» секунды, сонорность, подчеркнутая авторскими ремарками («туманные звучания», «декоративно», «светло» и т. д.), и даже тембровая персонификация сольных мотивов (например, имитация тембра гобоя или английского рожка в начальных тактах прелюдии № 8 «Девушка с волосами цвета льна»).

⁵¹ Латинские слова «aleatorius» и «improvisus» являются, в сущности, идентичными, означая одно и то же действие, сопряженное с игрой, риском или случайностью, т. е. непредвиденностью его исхода. Однако композиционный метод Лютославского и, тем более, Дебюсси не содержит ничего «случайного» (alea!), а только — «игровое» (improvisoi!), что позволяет свести оба термина к одному этиму, логично рассматривая алеаторику как детерминированную импровизацию — искусство игры, а по отношению к Дебюсси — как квазиалеаторику (квазигру!). Более подробно эти вопросы изложены мною в статье «Алеаторические формы импровизации в современной музыке» (рукопись), а также в одноименном докладе, прочитанном на научной конференции «Импровизация в современной музыкальной культуре», организованной НИО ЛГИТМиК 26—28 апреля 1982 г. (стенограмма выступления от 26 апр. 1982 г.)

(C—Fis, E—B), полихронность звучания голосов (т. 53)), игру большесекундовыми «пятнами», сонористическое расслоение фортепианной партии на три голоса (тт. 74—79), политональные импровизации, глissандо (тт. 69—70, т. 90) и многоэтажную красочную вертикаль заключительных тактов⁵².

К. Дебюсси. 24 прелюдии для фортепиано.

Doux et harmonieux (Molto rubato): Прелюдия № 24 „Фейерверк“, тт. 67—69

⁵² Политональные расслоения сонористических линий прелюдии обнажают скрытую в ней 12-звучность, которая распадается на два функционально равноправных, нейтральных в своей основе, целотоновых гексахорда:

ges	as	b	c	d	e
f	g	a	h	cis	es

Аналогичный прием политонального расслоения содержится и в прелюдии № 13 «Туманы», где с первых же тактов отчетливо выступают два сонористических пласта, наслаивающихся друг на друга: 7-ступенный, диатонически-трезвучный (басовый голос) и пентатонно-септаккордовый, фигуративный (верхний голос). В результате образуется 12-звучный, дуотемброво-диатонический лад:

$$c - des - d_1 - es^1 - e_1 = fes - f_1 - ges^1 - g_1 - as^1 - a_1 - b - h,$$

к которому в заключительных тактах прелюдии добавляется еще и уменьшенный лад от *h*. Составные части этих ладов то наслаиваются друг на друга, то сопоставляются на расстоянии малой секунды.

Сонористические эффекты, подобные эффектам «Фейерверка», можно было бы объяснить просто веянием времени (ведь прелюдия была написана уже после тембровых открытий Веберна и Стравинского), однако это не так. Параллельно эмансипации диссонанса и реформе звуковысотных связей, совершаемых композиторами нововенской школы, Дебюсси шел своим путем разрушения традиционной тональности, путем эмансипации тембров, выявления чисто звуковых качеств тонов и созвучий, — независимо от их диссонансирующе-консонсирующих свойств и ладовой принадлежности⁵³. Поэтому с точки зрения исторической аналогии фортепианные прелюдии Дебюсси могут быть сравнимы, пожалуй, только с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха: как и баховский цикл, они совершили переворот в истории музыкального мышления, осуществив переход от функциональности гармонической к функциональности темброво-сонористической (отсюда и трактов-

⁵³ Впрочем, Дебюсси интересовала и проблема эмансипации диссонанса, на что обращали внимание уже современники композитора: еще Шенновер писал, что у композитора «диссонансам... нет больше причин разрешаться в обычные консонансы» (20, с. 18).

ка диссонанса у Дебюсси не как гармонической функции, — что было характерно даже для Веберна, а как функции тембра!)⁵⁴

В начале 60-х гг. интуитивность квазиалеаторических экспериментов Дебюсси обретает строго рациональную форму выражения у В. Лютославского, для которого, как и для Дебюсси, основным критерием ценности музыкально-художественного произведения становится эстетическая чистота звуковой материи, ее первозданная красочность. Концепция «чистого звука» Лютославского подразумевает включение тембра в сферу высотной взаимосвязи тонов, центром которой становится 12-тоновое созвучие или его части, упорядоченные по степени их сонористической интенсивности. Этот «12-звучный сонористический универсум», как его называет польский музыковед Б. Почей, играет у композитора такую же функциональную роль, какую у Дебюсси сначала выполняли ангемитонные лады, а затем тембр, т. е. является «зерном, из которого развивается растение-дерево» всей музыкальной формы⁵⁵ (11, с. 12).

Рассматривая 12-звучие как потенциальный уклад музыкальных элементов, как своего рода иерархический фундамент композиционного процесса, Лютославский использует самые различные формы его темброво-сонористического проявления: горизонтальные (мотивные и полифонически-линейные), вертикальные (частичная или полная гармония 12-звучия) и ритмодинамические (степень интенсивности и пульсации музыкальной ткани). Подобное стало возможно лишь на основе созданного композитором метода «контролируемой, или ограниченной алеаторики» сегментного типа, мобильность которого сродни импровизационному развертыванию формы в сочинениях Дебюсси⁵⁶.

Алеаторический метод композиции был впервые применен Лютославским в «Венецианских играх» для оркестра (1961) и Струнном квартете (1964). В первом из них «звуковым образом» музыкального произведения (термин композитора) становится целост-

⁵⁴ В фортепианных прелюдиях Дебюсси даже само сопоставление регистров выполняет тембровую функцию, являясь средством и расположения, и расщепления тембровых линий, — как в прелюдии № 19 «Терраса, посещаемая лунным светом», близкой по фактуре произведениям Мессяна, или в праалеаторической импровизации «Ундина» (прелюдия № 20), где диссонансы — это чисто тембровые «пятна», подчеркнутые авторской динамикой. Подобная тембродинамическая взаимосвязь у Дебюсси приводит к тому, что его тембры, краски могут быть как «тяжелыми», сочными, так и «легкими», воздушно-тонкими.

⁵⁵ Как удивительно напоминает это Дебюсси, который однажды сказал: «Я хотел бы достичь... того, чтобы музыка... строилась на одном постоянном мотиве, течения которого ничто не прервет и который никогда не повторится» (см. 5, с. 93).

⁵⁶ Его влияние ощущается во многих произведениях Лютославского, — начиная от «арабесково-фактурного «тематизма» фигураций Концерта для оркестра (1954) и кончая последними двухчастными сочинениями типа Прелюдии и Фуги для тринадцати сольных инструментов, проявляется в особой любви композитора к тембрам деревянных духовых и струнных инструментов, флажолетной технике, тонкой нюансировке и тембровому колориту (одним из ранних сочинений Лютославского, полностью выдержанным «в духе Дебюсси», является Соната для фортепиано, 1934).

ная тембровая масса, во втором — сонорно-динамические возможности струнных инструментов, временная и метроритмическая организация их звучания, по-разному комбинируемая в алеаторических сегментах двух частей квартета. Решение этих задач потребовало от композитора усиления «персоналистического» элемента, или «сонористической сознательности» индивидуальных исполнителей внутри того или иного сегмента алеаторически группового процесса игры. «Каждый музыкант исполняет свою партию так свободно, как если бы он играл ее сам», — говорит по этому поводу Лютославский в комментарии к «Венецианским играм».

Последующие сочинения Лютославского (Три поэмы Анри Мишо для хора и оркестра, 1963; «Сплетенье слов» для тенора соло, струнных, арфы, фортепиано и ударных инструментов, 1965; Вторая симфония, 1966—1967 и Книга для оркестра, 1968) еще более углубляют и совершенствуют найденный им метод «групповой алеаторики». Композитор встает на путь сопоставления двух принципов оркестровой, асинхронно-темповой игры как главных носителей содержания произведения: принципа чистых тембров и принципа сонористически-тембровых кластеров, — звуковых «пятен» или непрерывно колеблющейся, интонационно и ритмически нерегулярной «звуковой магмы» (как ее определил сам композитор). Эта сонорно-алеаторическая направленность мышления Лютославского сказывается не только в его трактовке сольных или групповых тембров, но и в отношении к поэтическому тексту, который рассматривается как чисто музыкально-фонетический материал, как «звуковые комплексы, не лишенные выразительности, но не имеющие, однако, конкретного значения» (например, фонически-тембровая трактовка текста у хора в Трех поэмах Анри Мишо; см. 7, с. 12)⁵⁷.

В. Лютославский. Три поэмы Анри Мишо, ч. 1 «Мысли»
(II-V оркестровые «секции», партии I-II фортепиано)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves labeled 'P-f. I' and 'P-f. II'. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, characteristic of Lutosławski's style. Dynamic markings include 'pp' and 'vibr.' (vibrato). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

⁵⁷ Пример дается по изд.: Lutosławski W. Trzy poematy Henri Michaux na chór 20-głosowy i orkiestrę: Partytura orkiestrowa. — Kraków: PWM, 1965.



Создание алеаторической фактуры произведения путем исполнительского сопоставления чистых сольных и групповых тембров привело Лютославского к новому виду «пространственной музыки» — двухчастно-тембровой форме как процессуально звуковому полю сонористических волн, их подъемов и спадов, образующих своего рода сонористический «кребс», — как, например, в «Пространстве сна» для баритона соло и оркестра, в двухчастном цикле «От большого к малому» для оркестра или в Прелюдии и фуге для тринадцати сольных инструментов. Подобная двухчастная архитектура формы музыкальных произведений Лютославского есть, в сущности, практическая реализация того типа пространственно-сонористической формы, о которой некогда говорил Дебюсси и черты которой обнаруживаются еще в «Фейерверке» из Прелюдий для фортепиано. Она выявляет черты общности звукового мышления Лютославского и Дебюсси — как в трактовке самого музыкального процесса (сонористические волны-импровизации Дебюсси и алеаторико-сонористические поля Лютославского), так и в трактовке тембров или темброво-функциональных связей (сонористические эффекты Дебюсси и Лютославского: главный аккорд-тембр и его периферийные проявления — побочные аккорды-тембры, перевод интервала и созвучия в категорию «краски», — на основе «мелодических ладов» у Дебюсси и 12-тоновости у Лютославского, создание алеаторической полифонии звуковых красок со свободой

«сонористических «модуляций» из темброввертикали в тембροгоризонталь, дающих особый эффект пространственно-синхронизированного или диахронизированно-временного движения звукокрасочных «пластов»).

Музыкальный мир Дебюсси исследован еще не настолько глубоко, чтобы появилась возможность систематизации того нового, что внес композитор в звуковое искусство XX в. Не существует пока и пособий по сонористике, подобно традиционно-учебным системам гармонии, полифонии или музыкальной формы. Сонористические новшества Дебюсси — это, в сущности, новая ветвь музыкальной науки, представленная пока лишь отдельными статьями или же авторскими комментариями к собственным сочинениям. Отсюда естественна и та аналогия, к которой приходится иногда прибегать, заимствуя термины из области гармонии или полифонии для определения тех или иных явлений сонористики Дебюсси, чтобы не превратить ее в подраздел курса оркестровки.

Характерно, что сам Дебюсси не всегда отчетливо понимал избранный им путь: существовали лишь догадки, частные прозрения, интуиция гения, которая проскальзывает в отдельных высказываниях, беседах и рецензиях композитора. Когда сотрудник журнала «Comœdia» спросил у Дебюсси — не искал ли он новых отличающихся от вагнеровских путей развития музыки, то композитор ответил ему: «...если я действительно что-то нашел, то это, поверьте, ничтожная доля того, что остается еще найти... Мне что-то кажется, что музыка покоилась до сих пор на ошибочном принципе. Слишком уже стремятся писать: сочиняют музыку для бумаги, тогда как она существует для слуха. Придают слишком большое значение характеру письма, фактуре, приемам и ремеслу! Ищут идей в себе, тогда как следует искать их вокруг себя. Комбинируют, строят, выдумывают темы, которые должны выражать идеи. Их развивают и видоизменяют во взаимодействии с другими темами, представляющими собой другие идеи. Занимаются метафизикой, но никак не музыкой. Эта последняя должна быть непосредственно воспринята ушами слушателя без необходимости обнаруживать абстрактные идеи в извилинах сложного развития.

Не прислушиваются к тысячам шумов в природе, нас окружающей; мало подстерегают ту столь разнообразную музыку, которую она предлагает нам с такой щедростью. Она обволакивает, и мы жили до сих пор среди нее, не замечая этого.

Вот, по-моему, новые пути. Но поверьте, что я только заглянул туда мельком, так как то, что еще надо сделать, — необъятно. И тот, кто это сумеет... будет великим человеком!» (З, с. 180—181).

А спустя 6 лет после этой беседы, 6 октября 1915 г., Дебюсси писал Б. Молинару: «Нас все еще интересует ход гармоний, и как же редко встречаются те, кто удовлетворяется красотою звука» (23, с. 189; разрядка моя. — Ю. К.).

Эти и другие высказывания Дебюсси свидетельствуют о том, что у него не было какой-то определенной музыкальной системы

в виде свода правил на все случаи жизни. Композитора интересовали не те или иные эффекты «оркестровой химии», раскрытие техники своего музыкального языка⁵⁸, а новая эстетика звукового выражения, эстетика чисто сонористическая, в отличие от романтической эстетики функциональной гармонии. Дебюсси первым понял, что дело не в технике, а в ее трактовке, что старыми звукоизобразительными средствами, замешанными на литературно-поэтической программности или функциональности «по Риману», невозможно передать все очарование, всю поэзию природы,— для этого необходим иной подход к миру реальных явлений, новые колористические и семантические средства⁵⁹.

Именно поэтому Дебюсси и выступает против того, чтобы видеть природу «через книги», через «складки романтического плаща»: он весь — в поисках «первозданной красоты» природы⁶⁰, передаваемой через музыкальные краски, «языком нюансов». И в этой типично французской эмоциональности выражения — прямая противоположность мира Дебюсси немецкому рационализму и философской спекулятивности мышления. «...Никогда не случилось, чтобы техника, какой бы великолепной она ни была, смогла замечать эмоцию, и ремесло только тогда достигает выражения подлинной красоты, когда отбрасывает какую бы то ни было игру абстрактными комбинациями», — писал композитор в одной из своих рецензий (3, с. 66).

Отбросим и мы выражение «абстрактные комбинации», но сохраним слово «игра», — единственное, пожалуй, слово, объясняющее сущность тембрового новаторства Дебюсси. Как и всякий другой великий композитор-первооткрыватель, фанатически преданный только своей идее, Дебюсси, естественно, ищет ее подтверждение в прошлом. Может быть, даже и не помышляя ни о чем, он излагает свое сонористическое кредо в ответе на вопрос редакции журнала «Musica» (1 октября 1902 г.): «Старик Бах, в котором содержится вся музыка, не считался, поверьте, с правилами гармонии. Он предпочитал им свободную игру звучаний, движения которых — параллельные или перечастные — подготовляли неожиданный расцвет, украшающий непреходящей красотой любую из его бесчисленных тетрадей. То была эпоха цветения «восхитительной арабески», и музыка подчинялась законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы» (3, с. 56—57; разрядка моя. — Ю. К.).

⁵⁸ Он потому и объясняется при разговоре общеэстетическими положениями, в отличие, например, от Веберна, чьи анализы как своих, так и чужих произведений имели сугубо технический характер.

⁵⁹ «Разве можно передать загадку леса, измерив высоту его деревьев? И разве не безмерная его глубина дает свободу воображению?», — писал Дебюсси 16 февраля 1903 г. после исполнения Ф. Вейнгартнером «Пасторальной» симфонии Бетховена (3, с. 82).

⁶⁰ «Я создал себе религию из таинственных сил природы», — сказал Дебюсси в интервью А. Малербу 11 февраля 1911 г. (3, с. 191). И неоднократно подчеркивал, что «искусство — самая прекрасная из религий».

Именно эти «законы красоты», которые Дебюсси находит в музыке Баха, и заставляли его «...двигаться вперед... по направлению к стране, где иногда приходится так горько страдать за то, что создал красоту...» (3, с. 58). Страдать потому, что эти законы требовали от композитора «стряхнуть старую пыль традиций», хотя для тех, кто это делал в живописи, поэзии и музыке, «это не дало иных результатов, кроме того, что их стали обзывать символистами или импрессионистами — эпитетами, весьма удобными для выражения презрения себе подобным» (3, с. 38). И тем не менее, продолжает Дебюсси, «я предпочитаю немногие ноты флейты пастуха-египтянина; он вносит свое в пейзаж и постигает гармонию, неизвестные вашим трактатам» (там же).

Перефразируя вопрос Стравинского, относящийся к Веберну, можно было бы спросить: а «знал ли сам Дебюсси, кто такой Дебюсси»? Фраза композитора о пастухе и его флейте, с помощью которой он постигает неизвестные гармонию, отчасти проливает свет и на темброво-мелодическую природу мышления самого Дебюсси, на его отношение к гармонии. Вот что писал композитор по этому поводу в 1913 г.: «...Аккорд в звуковой постройке имеет всего лишь значение камня в здании, и только благодаря месту, которое он занимает, благодаря поддержке, которую он оказывает гибкой кривой мелодической линии, аккорд приобретает свою подлинную ценность» (3, с. 218). Аккорд, который ценится только как «поддержка» мелодической линии, без учета его «гражданского состояния и подорожной грамоты», — такой взгляд на гармонию полностью противоположен функциональному учению немецкой школы, так как ведет, одновременно, и в область «мелодических тональностей», и в область чистой сонористики.

Прекрасно зная законы акустики и обертоновые возможности гармонии, Дебюсси, тем не менее, рассматривает свои аккорды как чисто звуковые, автономные комплексы, как составляющие части фонодии — обширного сонористического поля, где даже человеческие голоса трактуются подчас как красочный элемент. Отсюда и применение композитором таких «нейтральных» по гармонии ладов, как пентатоника, целотоновый или кварттовый: они давали ему возможность вывести по горизонтали «чистую» мелодию, а по вертикали — «нейтральные» созвучия, соотносящиеся между собой лишь фонически, но не функционально⁶¹. Законы сонористической красоты, вытекающие из свободной игры аккордов и свободного движения тонов мелодических линий, сплавляя гармонию в комплексы-«пятна», расположенные в целях усиления их фонического воздействия в разных регистрах, с разной структурой, динамикой и т. д., диктуют в свою очередь мышление рельефно-красочными слоями, как бы тембровыми спектрами (чисто цветочная, фоническая трактовка фактурного материала), вызывая к жизни

⁶¹ Этим объясняется и любовь Дебюсси к большим секундам — показателям диатоники, в отличие от малых секунд — показателей хроматики у Веберна, например.

ни новый, плюралистический метод мышления, новую фоническую ладотональность и новую сонористически-цветовую гармонию. Иначе говоря, гармония Дебюсси выступает как синтез тембровых сочетаний — сонористических комплексов, а лад — как многослойная диатонико-хроматическая сумма данных сочетаний, потенциально содержащая колористическую направленность.

Однако при всем этом нельзя забывать, что тембровое новаторство Дебюсси созревало в недрах традиционного музыкального материала, поэтому переход к новому методу мышления осуществлялся перманентно. Как остроумно заметил американский музыковед П. Г. Ланг, «радикально новый стиль никогда не разрушает старого... вооруженное восстание в искусстве редко бывает успешным» (см. 12, с. 80). Опыт Дебюсси доказывает справедливость этих слов: в его творчестве, наряду с «мелодически-тональной», высотно-определенной организацией звукового материала, уже начинают действовать высотно-неопределенные, сонорно-тембровые факторы, в совокупности образуя целостную систему музыкального мышления композитора.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. — М.: Наука, 1967.
2. Глазунов А. К. Письма. Статьи. Воспоминания. — М.: Музгиз, 1958.
3. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. — М.; Л.: Музыка, 1964.
4. Fabián L. Claude Debussy und sein Werk. Mit besonderer Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus. — München: Drei Masken Verlag, 1923.
5. Fontainas A. Mes souvenirs du symbolisme. — Paris, 1928.
6. Gervais F. La notion d'arabesque chez Debussy. — La Revue Musicale. Paris, 1958, № 241.
7. Kaczyński T. Rozmowy z Witoldem Lutoslawskim. — Kraków: PWM, 1972.
8. Karkoschka E. Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns: Diss. — Tübingen: Universität, 1959.
9. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. — М.: Музыка, 1967.
10. Messiaen O. Technika mojego języka muzycznego. — Res facta № 7. Kraków: PWM, 1973.
11. Росiej B. Lutosławski a wartość muzyki. — Kraków: PWM, 1976.
12. Рети Р. Тональность в современной музыке. — Л.: Музыка, 1968.
13. Roy J. Présences contemporaines musique française. — Paris, 1962.
14. Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. — Л.: Музыка, 1970.
15. Смирнов В. Эстетика и стиль «Жар-птицы» И. Стравинского. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. — Л.: Музыка, 1968, вып. 8.
16. Сов. музыка, 1967, № 1.
17. Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971.
18. Стравинский И. Что я хотел выразить в «Весне священной». — Музыка, 1913, № 14.
19. Stuckenschmidt H. H. Arnold Schönberg. — Kraków: PWM, 1965.
20. Шенновьер Д. Клод Дебюсси и его творчество. — М.: изд. Н. и С. Кузнецких, 1914.
21. Westphal K. Die moderne Musik. — Berlin, 1928.
22. Wildgans F. Anton Webern. Eine Studie. — Tübingen, 1967.
23. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М.: Прогресс, 1978.

Сонористическое претворение принципа оstinatности в творчестве Оливье Мессиана

Среди множества признаков, отличающих музыкально-художественное мышление XX ст., принципу оstinatности отведена заметная и важная роль. Ее возрастание намечилось уже во второй половине прошлого века, но провозглашение оstinatности как одного из центральных, ведущих и к тому же в образно-семантическом плане универсальных принципов связывается со знаменитыми «русскими» партитурами Стравинского. С этого времени интерес к весьма широкому семантическому кругу, порождаемому всей многообразной множественностью преломления оstinatного принципа, всегда оставался очень значительным, а для некоторых современных мастеров оstinatность явилась определяющим обстоятельством формообразования.

Следует учесть, что в современной теории музыки термин оstinatность используется двояко. Во-первых, в широком смысле, когда под оstinatностью подразумевают вообще повторение какого-либо материала в неизменности. При этом подразумевают прежде всего неизменность интонационного смысла повторяемого, его образную стабильность (какая-то вариативность в процессе повторений возможна, но ее присутствие может не снять определение данной системы повторов как оstinатной). Мы нередко говорим об оstinатности чисто смыслового порядка, определяем ту или иную тему как оstinатно повторяемую в форме, хотя речь идет о «рассредоточенных» повторах, а не о единой, непрерывной цепи повторений сохраняемой тематической идеи.

Но существует и другое понятие оstinатности как формообразующего принципа, имеющего вполне конкретные определители. Речь идет о том типе вариационности, которая закрепилась как вариационность на основе оstinато. В данном случае о какой бы разновидности такого типа вариационности ни шла речь, мы всегда фиксируем наличие главного показателя — непрерывной (цепной) повторяемости главной тематической идеи. Такая непрерывная повторность также получила название оstinатности (уже в узконаправленном значении термина). И это узкое значение одновременно включает в себя обозначение ведущего принципа формообразования на основе особого вида вариационности. Именно в

этом узком значении мы и будем в дальнейшем говорить об ости-
натности.

Традиция построения целостных развернутых форм на едином строго выдерживаемом ости-
нато в XX ст. не просто сохранилась,
но обрела вторую жизнь. Однако более важной представляется та
сторона эволюции принципа ости-
натности, которая привела его к
универсальным образно-смысловым
возможностям. В этом одно из
завоеваний современной музыки,
и базируется оно на новой трак-
товке ости-
натности, на явлении, которое можно назвать поли-
ости-
натностью.

Полюсти-
натность в том виде, как она пред-
стает в современной
музыке в целом,— понятие сложное и многосоставное. Она прояв-
ляется и в вертикальном и в горизонтальном параметрах. Полиости-
натность — это соединение в контрапункте различных ости-
нато
организованных линий и пластов. Но это также и чередование по-
рою весьма интонационно контрастных ости-
натных периодов в про-
цессе развертывания линий и формы в целом. Полиости-
натность —
понятие многосоставное и в интонационно-содержательном смысле.
Она допускает возникновение ости-
натных стержней на основе
центральных тематических идей и одновременно на основе общих
форм движения (или интонационно незаостренных мотивных свя-
зок) при создании фоновых или комплементарно-сонорных (о них
речь впереди) контрапунктов. Термин полиости-
натность фиксирует
множественность типов вариантно-контрапунктического развития
ости-
натных идей. Наконец, полиости-
натность включает в себя и
различия в конструктивных принципах организации ости-
натных
линий и пластов: они могут быть организованы согласно строгим
классическим канонам неизменной повторяемости, но могут содер-
жать в себе элементы мотивной вариантности, осознаваемой в про-
цессе многократных повторений, либо ритмоструктурных эволюций
(т. е. ости-
натные линии могут содержать развитие). Иными сло-
вами, современная практика широко пользуется двумя типами ости-
натных конструкций, которые можно определить как строгое
и свободное ости-
нато.

Если первый тип ости-
нато традиционный (речь идет, естест-
венно, о самом принципе, а не о его конкретных трактовках, часто
весьма новых), то свободное ости-
нато — одно из самых тонких и
сложных открытий современной практики. Под этим понятием под-
разумевается такая система последовательных повторений мате-
риала, которая предусматривает включение различного рода вари-
антности внутри ости-
нато развертываемой линии или пласта.
Подобно строгому, свободное ости-
нато может быть тематическим
или нетематическим. Обращение к тематическому ости-
нато такого
рода соединяет в диалектическом единстве идею сохранения темы
в образной неизменности и идею развития. Свободное ости-
нато до-
пускает ту степень вариантности, когда интонационная семантика
отправной ячейки не претерпевает глубоких образных изменений,
и вся линия такого ости-
нато сохраняет цельное единство образного
смысла, лишь «подсвечиваемое» в процессе развертывания тончай-

шими модификациями звуковысотного, ритмического, структурно-
го или тембрового порядка.

Из множества специфических разновидностей свободного ости-
нато, присущих ему одному, выделим два важнейших. Во-первых —
прерывное ости-
нато (его удобно назвать дискретным). Суть
этого явления в том, что периодичность повторов мотивных ячеек
нарушается, линия ости-
нато становится разорванной, как бы спон-
тано-импровизационной. Во-вторых,—мотивно-вариантное ости-
нато. В этом случае процесс ости-
натных повторений включает в себя
непериодично возникающие тончайшие изменения звуковысотной
линии и (весьма осторожно) ритмического рисунка отправного мо-
тива. Кроме указанных разновидностей, существует множество
иных. Последовательное использование полиости-
натности и свобод-
ного ости-
нато, создание поражающего разнообразия его проявлени-
й можно оценить как глубокое развитие исторически сложивших-
ся ости-
натных форм.

Можно наметить несколько причин столь прочного укоренения
принципа ости-
натности в современной музыке. Во-первых, целост-
ное влияние неоклассицистских тенденций, когда обращение к ости-
натности как к принципу логико-семантического оформления как
бы вовлечено в контекст широкого фронта традиций, актуализируе-
мых современной практикой. Но это скорее «внешняя» причина.
Осознание ости-
натности как некоего «антиразвития» (Стравин-
ский), как возможного способа образной передачи константных,
условно-неизменных и в определенной мере статических данностей
жизни — это в сущности открытие целого семантического круга.
Одновременно возникает возможность передать диалектическую
подвижность условно-статического и «неизменного», постоянно на-
ходящегося в смысловом взаимодействии с идеей вариантного об-
новления (т. е. в сущности развития). Смысловой акцент на ста-
бильно сохраняемом позволяет осознавать ости-
натные компози-
ции как «статически уравнивающие» в контексте бурно раз-
вившихся динамических форм (особенно остро такая функция ости-
натности ощутима в современном сонатно-симфоническом цик-
ле; красноречиво об этом свидетельствуют многочисленные пасса-
калии Шостаковича). Определенную роль в активизации ости-
натности сыграло также стремление отразить те жизненные явления,
которые связываются с механистичностью и автоматизмом. Круго-
вая «роторная» повторность элементов соответствует таким зада-
чам. Наконец, в ости-
натности (и особенно в полиости-
натности) от-
разилась диалектика стремления к предельной экономии мате-
риала и одновременно — к полной мобилизации логических ресурсов в
раскрытии идеи, иными словами — отразились некие общие зако-
номерности современного мышления.

Способность ости-
натности создавать композиции ограниченной
и замкнутой «образной амплитуды» была замечена теми, кто стоял
у истоков возникновения тенденции, получившей впоследствии назва-
ние сонористики. В сущности ости-
натные (в том числе и совре-

менные полиостинатные) формы могут быть поделены на две основные разновидности: полисмысловые, где действует принцип глубокого смыслового расслоения между остиной темой и налагаемыми на нее варьируемыми элементами, и монословые, где все элементы поданы в слиянии и не стремятся к семантическому самоопределению. Первая разновидность остинатных форм продлевает классические принципы и великолепно служит целям конфликтного симфонизма. Вторая же как раз и оказывается вовлеченной в систему мышления, где сонорный фактор выступает уже не как вспомогательное («окрашивающее») начало, но как суть идеи, основа тематизма, главный определитель образности.

Выдающийся современный французский мастер О. Мессиа́н, наследуя некоторые принципы раннего Стравинского, вскрывает полно и эффектно новые, сонористические функции остинатности. При этом важно, что Мессиа́н в первый период творчества¹, к которому мы обращаемся, далек от провозглашения себя приверженцем тотальной сонористики и принципиальной гипертрофии сонористического начала. Но он более определенно, нежели иные крупнейшие его современники, утверждает координирующую функцию сонорного начала по отношению к мелодическому, гармоническому и ритмическому факторам. Утверждая такую функцию сонорного начала, он необычайно акцентирует эффект «хромых», которую, в конечном итоге, одну ставит в ряд с другим важнейшим фактором музыки — художественным временем, «хроносом». Его «Хронохромия» — своеобразная «декодификация» сути его художественного метода².

Творческая личность Мессиа́на сложна и противоречива. Его афишируемый клерикализм, всяческое подчеркивание в многочисленных аннотирующих самовысказываниях мистического начала, стремление «воспеть идеальное» и на основе этого утвердить себя как «сюрреалиста»³, желание даже в сугубо материальных и овеществленных истоках жизненной поэзии видеть внематериальное, идеальное предназначение⁴ — все это чуждо нашему мировоззрению и эстетическим установлениям, на которых базируется наше искусство. Но следует отличать Мессиа́на-философа, Мессиа́на-проповедника от Мессиа́на-художника, который неизмеримо шире тех философско-проповеднических аффектов, всячески выставляемых им на передний план в качестве единственных содержательных

побудителей. Всё, указываемое Мессиа́ном, действительно есть в его музыке. Но есть и другое: тончайшая поэтизация природы, подробнейшее «видение» нюансов лирических состояний, искуснейшие звуковоспроизведения цветовых гамм и многое другое, что (вопреки Мессиа́новым утверждениям) извлечено из контекста реальной жизни. Есть в его музыке и некая «апология красоты», хотя и понимаемой отвлеченно, в сущности противопоставляемой всему овеществленному. Красота искусства, гармония, «хрома», движущаяся во времени, — это также по Мессиа́ну «знаки идеального». Но достает здесь и лирической согреютости, и настоящей живой чувственности, этого порождения отнюдь не божественного начала, но живой человеческой природы. А сам по себе тезис о служении прекрасному в современных музыкально-исторических обстоятельствах представляется необычайно ценным.

Словом, Мессиа́н соткан из противоречий. Не вдаваясь глубоко в философско-эстетические основы его творчества (это тема специального исследования), отметим еще одно свойство его музыки: необычайную действенность. Его искусство удивительным образом сочетает тонкую рафинированность с явными признаками того, что принято называть демократичностью мышления. Речь идет, разумеется, о первом периоде его творчества с «Турангалилой» в качестве вершины, ибо в дальнейшем эстетское начало все более преобладает, а вместе с этим слабеют связи его со слушателем. Здесь мы видим и мелодико-тематическую броскость, и ощутимую в той или иной мере привязанность к фольклору (в том числе и к «экзотическому»), и стремление к контрасту остроиндивидуализированных звукоцветочных потоков — словом, ко всему, что рождает постоянное сопряжение со слушателем.

И, может быть, в первую очередь действенность его музыки является побудительной причиной ее изучения: изучение приемов безусловно действенных, хотя и служащих определенной семантике, но способных в принципе жить в разных смысловых контекстах, является насущной необходимостью.

Корни остинатности Мессиа́на следует искать в структуре его мелоса. Более того, корни сонорной направленности его остинатности также следует искать в интонационной природе его мелоса.

Мессиа́н пишет: «Приоритет мелодии! Пусть мелодия, благороднейший из элементов музыки, будет основной целью наших исследований. Будем писать мелодично; ритм остается податливым и гибким, он создает предпосылки для мелодического развития, гармония должна быть «верной», т. е. соответствующей мелодии и вытекающей из нее» (2, с. 25). Некоторые примеры из творчества композитора иллюстрируют справедливость приведенного тезиса. Другие же, как это ни странно, говорят о явном преувеличении Мессиа́ном роли мелодии в его музыке, которая далеко не всегда выступает в роли гегемона, определителя всех элементов логики и просто не всегда оказывается «на поверхности» восприятия, поглощаясь иными выразительными началами. Но важно, что, то ли в положении «фигуры», то ли спрятанная в глу-

¹ Ж. Руа делит творчество Мессиа́на на три периода: «первая манера Мессиа́на», «серийный» и «птичий» (см. 3, с. 363).

² В. Цуккерман, оценивая партитуру «Хронохромии», замечает: «Не в «хроносе», а в «хrome» секрет красоты» (см. 6, с. 99).

³ На ремарку интервьюера о невозможности отнести термин сюрреализм к музыке, Мессиа́н замечает: «...сюрреалист — это художник, который в своем творчестве стремится воплотить мечту, и только мечту» (см. 5, с. 106).

⁴ Например, Мессиа́н пишет о птицах: «...мы собираемся привести несколько примеров того потока трелей... которые дарят нам эти служители внематериальных сфер» (2, с. 28).

«Бинах фактурных процессов, мелодия, мелодическая сущность присутствует у него постоянно, то оформляясь в яркие идеи, то пронизывая гармонические потоки, то в качестве «линейного ритмонаполнителя» ткани. Но важно и другое: во всех случаях (и особенно, когда он выведен на уровень тематического провозглашения) мелос содержит в себе конструктивно-семантические признаки целого и определенные предпосылки для становления целого.

Обратимся же к музыке композитора и приведем две мелодические темы, лежащие в основе двух расширенных строф II части из Трех маленьких литургий (Литургия II):

Нетрудно заметить, что признаки оstinатной повторности присутствуют в обеих темах. В первой — три предложения. Первое

проводится дважды, а третье содержит небольшие варианты привнесения в ту же систему мотивных повторов (в примере мотивные звенья отмечены скобками).

Вторая тема содержит точные повторы уже двух предложений. Но, кроме того, здесь необычно важна роль элемента «а», дающего развитие всей теме. Он возникает в середине первой фазы (сказываются традиции полифонии строгого письма, где интонационно характерные и наиболее тематически заостренные обороты рождались в процессе развертывания, а не экспонировались в первом же мотивном звене). Во втором этапе развития из него дается интонационное прорастание. Третья же фаза развития сплошь базируется на мотиве «а».

В обеих темах поражает необычайный лаконизм тематических структур, проявляемый не в кратковременности тематических построений (последние могут быть довольно пространными; например, тема 2-го раздела имеет 31 т.), а в принципах внутрискруктурной повторности элементов.

Здесь Мессиаен прямо продолжает заветы Стравинского. Первая тема «Петрушки» и начальная интонация 2-й сцены «Истории солдата» убеждают в этом.

Тема «Петрушки» содержит интонацию кварты и трихордный оборот на основе кварты. Этим исчерпываются звуковысотные характеристики темы. Но как активна ритмическая вариативность! Только при первом показе темы — 8 ритмовариантов квартового мотива. В этом отличие от Мессиаена, стремящегося к большей ритмической стабильности, следовательно, к еще более высокому уровню внутрискруктурной оstinатности.

Во 2-й интонации (см. пример 26) все мотивные звенья приводятся к интервальной конструкции сцепленных квинт: 1-й мотив (Cl.) *h-a-e*; 2-й мотив (Cl.) *des-as-ges*; 3-й мотив (Fag.)

fis—cis—gis и т. д. По сравнению с темой из «Петрушки» здесь мы видим еще более строгую экономию (в смысле интервального строения, а не количественного звукосоостава), доходящую до степени «конструктивного аскетизма». Действует исключительно техника обращения исходных интервалов (квинты и ноны) и ритмомодификация мотивных звеньев. И снова обращает на себя внимание более глубокая степень вариантных претворений ости-нато возвращаемых мотивных конструкций, больший уровень внутримелодического контраста. У Мессиана же соответственно больший уровень ости-наты, «впевание» в интервалику, многократные внушения фонических характеристик мотивно-интер-вальных элементов.

Такие свойства тематизма естественно порождают целостную ости-нательность формы Литургии II, выражаемой следующей схемой:

A — B — A¹ — B¹ — A² — B² — A³ — B³ — A⁴ — B⁴ — A⁵.

Перед нами ости-нато-строфическая форма, где во всех вариан-ных строфах — строжайшее ости-нательное удержание цитированных тем (их всегда проводит хор).

Приведем еще одну весьма типичную мелодико-тематическую интонацию Мессиана («Турангалила», IV часть — «Chant d'amour»):

The musical score is in 3/4 time, marked 'Bien modéré' with a tempo of quarter note = 66. It consists of six staves of music. The motifs are labeled as follows:

- Staff 1: Motif 'a' (quarter note), 'a¹' (quarter note), 'a²' (quarter note), 'b' (quarter note), 'c' (quarter note), 'd' (quarter note).
- Staff 2: Motif 'a' (quarter note), 'a¹' (quarter note), 'a²' (quarter note), 'b' (quarter note), 'c' (quarter note), 'd' (quarter note).
- Staff 3: Motif 'd' (quarter note), 'd' (quarter note), 'e' (quarter note).
- Staff 4: Motif 'f' (quarter note), 'a' (quarter note), 'a¹' (quarter note), 'a²' (quarter note), 'b' (quarter note), 'c' (quarter note), 'f' (quarter note), 'e' (quarter note).
- Staff 5: Motif 'e' (quarter note), 'b¹' (quarter note), 'c + a + e¹' (quarter note).

В примере показано рождение мотивов по мере развертывания мелодии и чередование их внутримелодических возвращений. Та-

же экономия, мотивная комбинаторика и ости-нательность (в данном случае свободная внутримелодическая ости-нательность). Но обра-щает на себя внимание полное отсутствие ритмических харак-терностей, простая, «ровная» ритмика. И это — во имя сосредото-чения на фонизме звуковьсотности, во имя слуховой «оценки» каждого интервально-мотивного звена.

Таким образом, кроме очевидной внутримелодической ости-наты, мелодико-тематические образования Мессиана содержат особый внутренний акцент на фоноколористических свойствах мо-тивно-интонационных элементов. Мессиаан поступает при этом внутримелодической контрастностью и разнообразием ритмиче-ского содержания. Он многократно «любуется» найденными звуко-звеньями, вслушивается в их темброакустическую природу. И здесь колорит («хрома») — суть идеи, остро запоминаемая харак-терность, тематическая категория. Даже анализ мелодико-тема-тических образований свидетельствует, что понятие «колорит» у Мессиаана неизмеримо шире, чем у композиторов, в стиле которых колористические моменты действительно расцвечивают идею, а не образуют ее.

Определения таких факторов музыкальной речи, как «фони-ческий», «колористический», «сонористический», должны быть разными. Фонический фактор проявляет свое влияние в масштабе не только акустических, но и образно-красочных свойств интервал-лов и аккордов. Колористический фактор проявляется уже на уровне целостной интонации, выступая наряду с другими факто-рами музыкально-художественного воздействия как равнозначный или подчиненный момент. И наконец, собственно сонористический фактор как высшее воплощение тенденции выступает определите-лем интонационной сущности. Это «фоническое» и «колористичес-кое», освободившееся от «прикладной» функции и выявившее фор-мообразующее значение. Поэтому словообъединения «сонорно-ко-лористический», «сонорно-фонический» показывают переходность явления и фиксируют, с одной стороны, гипертрофию фонического и колористического, а с другой — связанность «сонористического» с традиционными элементами музыкальной речи: мелосом и гар-монией.

Очень часто мелодия воздействует не собственно мелодиче-ской «энергетикой», хотя подобные формы также широко употре-бимы, а особыми мелодическими «хромо»-формами. В этом слу-чае мелос не подвержен развитию вообще. Единственная форма развития — ости-нательная повторность. В обширных фрагментах формы не возникает новых мелодических образований, производ-ных от изначального. В самой мелодической данности такого ро-да все внимание фиксируется как бы не на процессе развертыва-ния мелодической идеи, а на слуховой фиксации каждого данного момента ее структуры, несущего свою «хрому». В таких случаях для создания цельного «внутримелодического колорита» Мессиаан прибегает ко всевозможным разновидностям микроости-нательных структур, когда процесс становления мелодической темы — суть

множественность наклонений отправного микроэлемента, своеобразного «цветового источника» колорита.

И «обработка» подобных тем осуществляется подчеркнута колористическим, вернее — сонорно-колористическим путем. К примеру, темы упоминавшейся Литургии II из Трех маленьких литургий обрабатываются с помощью колористического унисона. Простейший диатонический тематизм получает уникальное партитурное «расцветивание»: мелизматика челесты и фортепиано «вокруг» тонов темы, дублирование линии хора виброфоном, волнами Мартено, скрипками. Здесь необычайно широкая шкала тембров унисона с добавлением «разбрызгивающих» каждый тон форшлаггов клавишных инструментов. Рождается особая, сонорно-колористическая мелодия.

И гармоническое оформление подобных мелодико-тематических идей также не воздействует энергией функциональных смен. Индивидуальность тех или иных гармонических комплексов именно в колорите. Решает не столько динамика аккордовых смен, сколько само строение аккорда, звукосостав, «фактура аккорда», тембронасыщение и характер взятия. Сумма этих показателей обнаруживает индивидуальное тематическое наклонение гармонического колорита, характер гармонико-колористического движения. При такой «гармонизации» мелос порою бывает настолько отнесен, что тема воздействует прежде всего именно колористической гармонией. Уже в отправных интонациях она скрыта в фактурных глубинах и живет лишь в качестве голосоведения. Сонорно-колористическое начало определяет здесь все, ибо функциональная природа гармонии здесь непрояснима. Такова, в частности, гигантская II часть «Турангалилы» — «Chant d'amour» I.

В случаях многоголосно-полифонического оформления темы Мессиян также стремится не столько к контрасту смыслов, заключенных в линиях и пластах, сколько снова-таки к колористической подцветке основной тематической идеи. Вот образцы сонорно-колористических контрапунктов из Трех маленьких литургий. Их «звукотокрашивающее» предназначение очевидно. Но краска эта одновременно — сущностный (запоминаемый) элемент тематического смысла:



Полифонические комплексы Мессияна именно в силу того, что они направлены в первую очередь на достижение сонорно-фонического эффекта, являют нам образцы нового контрапункта, семантика и архитектура которого были неизвестны в прошлом. Прочитываем фрагмент 1-го хора из Пяти хоров для 12 голосов.



Трехголосное противосложение к теме построено в виде канона в приму (еще одна разновидность остинатности). Моноритмическая природа всех голосов, безликий характер ритмики говорят о том, что не линии сами по себе, а их ансамбль образуют искомый смысл — фоногармонию для темы. Голоса канона, вступая, прежде всего пополняют вертикаль. Возникают красочные монорегистровые «трения» линий, каждая из которых в отдельности не осознается, ибо по отношению к целостному сонорно-колористическому результату выполняет комплементарную функцию.

Еще один образец такой полифонии («Турангалила», II часть):



Механистическая секвенционность, моноритмия голосов, стертость очертаний — все это говорит об их предназначении к слиянию. Но слияние осуществляется в условиях горизонтально-подвижного смещения оstinатно возвращаемых секвенционных конструкций. Цифры в примере обозначают порядок следования секвенционных звеньев и фиксируют изменения в развитии. В результате с т. 4 возникает обновление «сонорно-гармонической ситуации» как следствие горизонтально-подвижных смещений.

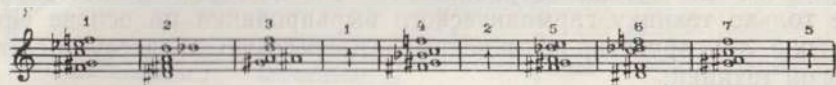
Такого типа полифонию лучше всего классифицировать как комплементарно-сонорную. В ней каждый голос — лишь материал для слияния с другими. Он не претендует на броскую самостоятельную рельефность и предельно ограничен в звукосоставе, его ритмика, которая может быть и прихотливой, рассчитывается относительно к другим голосам и пульсирует по принципу комплементарного выравнивания, его структура не обеспечивает какого-либо развернутого мелодического дыхания, строгая или свободная оstinатная вращательность сообщает ему определенную механистичность.

У истоков комплементарно-сонорной полифонии стоял все тот же Стравинский, и наиболее впечатляющие примеры такого мышления мы встречаем в его подвижных кластерных tutti (ими изобилует, в частности, партитура «Весны священной»). Но и Стравинский использовал такого рода линейность для достижения сонорно-фонических красок вертикали. Мессиа́н же, развивая эти заветы, на основе техники горизонтально-подвижных оstinато

приходит к идее линейно-подвижной гармонии, когда материалом для периодических оstinатных повторений и контрапунктических наложений с последующими производными вариантами соединений служат мощно развитые аккордовые пласты.

Но прежде чем обратиться к примерам из Мессиа́на, приведем фрагмент из музыки Стравинского. Он наглядно иллюстрирует не только технику гармонического вырывания на основе оstinатной линейности, но и вскрывает стилевую предтечу Мессиа́новой техники:

Арфы, челеста и фортепиано образуют сопровождающий (аккомпанирующий) пласт к партии солирующей трубы, рождая на сильных и относительно сильных долях следующий гармонический ряд:



Приведение этих созвучий к терцовым структурам невозможно, а главное, нецелесообразно, ибо не проясняет основного тона. и следовательно, функционального смысла построения. Основная тональная настройка здесь определяется мелодией, которая, если допустить парадоксальность суждения, «гармонизует» (в смысле определения тонально-ладовой настройки) свою гармонию. Именно в ней фиксирует слух тон в качестве тонического центра. А красочная, импрессионистская и движущаяся гармония—результат «схождения» политональных аккомпанирующих линий, каждая из которых — упрощенный вариант тематической попевки. Это некая сумма политонально соотнесенных, включая бегущие кварты рояля, «аккомпанирующих подголосков», образующих в вертикали гармонию, которую удобнее всего назвать «подголосочной гармонией».

Дело в том, что в микроструктуре всех без исключения линий этой ткани содержится оstinatная повторность. И периодичность смен оstinatных звеньев совпадает в тематической линии трубы и в сопровождающих линиях арф и челесты. Если бы не было фортепиано, то количество вертикальных созвучий было бы меньшим и выразилось в такой периодической последовательности⁵: 1—2—3—1—4—2—1—2—3—(4). Но рояль «путает карты», осложняя несовпадением оstinatной периодичности колористику вертикали и множа количество созвучий. Реальный ряд гармоний имеет следующую периодичность: 1—2—3—1—4—2—5—6—7—5—(предположительно 8). Так рождается полифоническая гармония, сонорно-фоническое движение которой определяется несовпадением оstinatных фаз политонально сочетаемых аккомпанирующих линий.

Это одно из предвосхищений будущего у Стравинского. Когда мы говорим о его воздействии на композиторскую практику XX ст., мы в большей мере подразумеваем общестилевые тенденции, чем остальные «технологические конкретности», которые, однако, будучи интенсивно развиты, превращаются в основополагающие стилевые признаки. Образование вариантно-гармонических последований путем политонально и несимметрично (фактор

⁵ Каждый номер символизирует разновидность аккорда.

вариантности) движущихся оstinatных пластов — открытый, но не применяемый со строгой последовательностью Стравинским принцип колористического варьирования гармонической вертикали в рамках неизменяемого звукосостава (оstinатность). Но именно такая техника, техника горизонтально-подвижных пластовых оstinато, развитая до гипертрофии, составляет основу творческой манеры О. Мессиана в первый период творчества и является у него существеннейшим принципом организации колорированной вертикали.

И если в генезисе самого строения аккордики Мессиана мы видим Дебюсси, то у истоков его оstinатно-пластовой линейности находится Стравинский.

Настойчивое стремление к поиску новых звукокрасочных эффектов, новой «хромы», повышенная акцентуация внимания на сонорно-фонической стороне сочетается в музыке Мессиана с тяготением к особым видам статических форм, в основу которых обычно кладется особый чувственный аффект. Здесь уже наблюдается далеко не внешнее сходство со Стравинским. Более того, внешне как раз Мессиаан и Стравинский весьма отличны и не только конкретной музыкальной фонемой, но и множеством показателей эстетической ориентации. А вот отдельные внутренние принципы конструирования формы оказываются весьма близкими, даже родственными.

И прежде всего близки и даже родственны методы достижения «статической переливчатости», столь характерной для них обоих. Не случайно оба они увлекались Дебюсси, причем во многих ранних фрагментах Мессиаан может быть трактован в какой-то мере как энигон Дебюсси, чего никак не скажешь о Стравинском. Да и сам он свидетельствует, что открыл у Дебюсси «очарование невозможностей» или, как он еще говорит, «эту переливчатую (разрядка моя.—В. З.) музыку, дающую слуху утонченное, чувственное наслаждение» (4, с. 119).

О какой бы стороне своей музыки он ни говорил, мы всегда найдем в его высказываниях намек на стремление к вариантно-статическим формам, где постоянно действует «скользящий» принцип звукокрасочного «переодевания» оstinатных идей, акцентируется колористика.

Вот, например, его великолепная фраза о гармонии: «Тайная жажда чарующего великолепия гармонии толкает меня на создание этих неожиданных звуковых комплексов, в которых потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далеких звезд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звукоцвета» (2, с. 11).

В стремлении к «круговороту звукоцвета» — причина обращения к вариантно-подвижному контрапункту горизонтального смещения.

Но обратимся к музыке Мессиаана и приведем два фрагмента Литургии I из Трех маленьких литургий (соотв. ц. 6 и 7 партитуры):

Эта музыка иллюстрирует не только сам тип гармонического колорита Мессиа́на — роскошно пряного, богатого и одновременно предельно утонченного, но и способы достижения его микромутаций («переливов») в процессе становления формы. Эта музыка показывает также, как гармония поглощает мелос, утопающий в вязи голосоведения и служащий гармонии, как гармония через крайнюю акцентуацию колористической характеристики берет на себя тематическую функцию.

Нетрудно заметить абсолютную идентичность аккордов верхнего и нижнего пласта в обоих сравниваемых случаях. Нетрудно также увидеть хотя и незначительные, но весьма важные для общего результата ритмические изменения в каждом из аккордовых пластов второго фрагмента по сравнению с первым. Характерно, что в оstinatно повторяемых пластах ритм меняется настолько осторожно, что общий характер движения сохраняется целиком.

Стрелки в примере помогают обнаружить созвучия. Если их пронумеровать, то станет очевидным, что во фрагменте из ц. 7 продолжается накопление новых созвучий и одновременно возвращаются старые (следствие незначительности ритмических мутаций в пластах). Но и здесь, при кажущейся спонтанности процесса, композитор стремится к внутренней симметрии, заменяя ровно половину созвучий и сохраняя строгую периодичность введения новых созвучий, перемежая их с уже найденными. Последовательность созвучий, выраженная цифрами, примет в обоих случаях следующий вид:

ц. 6: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
 ц. 7: 15 2 16 4 5 17 7 18 9 19 20 12 21 14

Возникает особое ощущение частичной вариантности — вариантности «расцветивания», а не «превращения», когда тождественное и контрастное в вертикали находятся в строгом равновесии, а все в целом осуществляется под знаком преобладания принципа тождества.

Примеры 5 и 6 иллюстрировали рождение колористической гармонии путем сложения чисто линейных компонентов. Здесь же мы видим сложение гармоний, своего рода «полигармонию». В примерах 5 и 6 мы фиксировали строгую оstinatность, лежащую в основе интонационных структур. Здесь же мы видим обращение к свободному, вариантному оstinато. Но во всех случаях мы вправе говорить о действии принципа полиоstinатности, поскольку все компоненты интонационной структуры подчинены принципу оstinатности.

Данный пример из Литургии I являет типичный образец свободной оstinатности на основе пластового вариантно-подвижного контрапункта, осуществляемого путем горизонтальных ритмосмещений, пример «колористического вращения» в одном динамическом уровне, столь свойственного Мессиа́ну. Внутренние варианты «переливы» возникают в результате тончайших ритмовариантных сдвигов внутри пластов и изменений в соотношениях микроэлементов фактуры — отдельных созвучий. Строгая оstinатность «взламывается» системой несимметричных горизонтально-подвижных смещений. Такая техника гармонического варьирования с помощью особой разновидности горизонтально-подвижного контрапункта является одним из центральных признаков многих сочинений Мессиа́на.

Если сравнить нижний аккордовый пласт в ц. 6 с аналогичным пластом в ц. 7, выяснится, что при равном количестве аккордов время изложения оstinатно повторяемого пласта в ц. 7 несколько меньше, чем в ц. 6. Таким образом, не только ритмомотивные микроизменения служат обновлению гармонии, но временное сжатие одного из оstinатных элементов.

Здесь целесообразно привлечь понятие ритмической плотности, хорошо отражающее природу ритмовременных изменений вариантно повторяемого материала (см. подробнее 1). Подобно тому, как два равных отрезка музыкального времени могут иметь разную степень ритмического наполнения (ритмической плотности), две тематические конструкции, идентичные по звуковысотной структуре, могут иметь различные формы ритмовременного существования, т. е. воплощаться в разных показателях ритмоплотности. Классическая аугментация (двойное увеличение продолжительности каждого звука) или диминуция (половинное уменьшение) по отношению к отправному варианту темы означают соответственно симметричное уменьшение (расширенный вариант) и увеличение (сжатый вариант) ритмической плотности. Если нам известно количество звуков, из которых состоит тема, то его отношение к количеству долей, измеряющих время протекания темы (допустим, тема длится на протяжении 15 четвертных нот или 20 восьмых), даст нам показатель ритмоплотности (РП):

$$РП = \frac{\text{количество звуков}}{\text{количество долей}} = (\text{цифровое выражение})$$

В примере 9 именно различия ритмической плотности оstinато повторяемых контрапунктирующих элементов служат главной силой обновления вертикали. Если принять восьмую за единицу отсчета времени протекания оstinатных пластов, то показатели ритмоплотности для них будут следующие:

для верхнего пласта — РП в ц. $6 = \frac{9}{12}$ РП в ц. $7 = \frac{9}{12}$

для нижнего пласта — РП в ц. $6 = \frac{9}{14}$ РП в ц. $7 = \frac{9}{12}$

Всего на две восьмых уменьшилось звучание нижнего пласта в ц. 7. И это меняет всю систему аккордных сочетаний.

По сути мы сталкиваемся здесь с новым типом ритмического преобразования темы, не практиковавшимся в классическом искусстве. Мессиа́н был первым из современных композиторов, кто задумался (не только в практическом, но и в теоретическом плане) над природой изменений ритмоплотности при вариантном повторении оstinатных интонаций. Он заметил, что в классической полифонии подобные изменения строго регламентированы и симметричны. Стремясь развить традиции, Мессиа́н сохраняет само намерение: регламентацию изменений ритмоплотности. При этом в системе теоретических рекомендаций он наследует главное: равномерность увеличения или сжатия ритма и сбережение ритмических пропорций в отношениях между звуками.

В «Технике моего музыкального языка» Мессиа́н предлагает Таблицу некоторых форм увеличения или сжатия ритма (2, № 24). Рекомендации этой таблицы были впервые претворены в «Quatuor pour la fin du Temps». Приведем и мы эту таблицу как яркий образец поисков новых форм регламентации ритмического варьирования (см. на с. 301).

Характерно, что в комментариях Мессиа́н как бы отвергает классический принцип аугментации и диминуции, а также другие типы модификаций, приводящих к подчеркнутому контрасту во времени звучания, замечая, что «чрезмерные увеличения или уменьшения увлекли бы нас в звучания очень длинные или короткие, которые представили бы примеры, малоценные для слуха» (2, с. 10). Тем самым Мессиа́н намекает (и это соответствует его практике), что рекомендации верхней половины таблицы представляются ему более действенными.

Принцип ритмического увеличения путем «добавления точки», рекомендуемый Мессиа́ном, представляется совершенно новым. Если его применять непоследовательно, т. е. не ко всем мотивным связкам оstinатно повторяемого построения, а лишь «инкрустировать» в отдельные мотивы обширного построения, возникнут несимметричные увеличения и сжатия (наподобие приведенного в примере 9). Ниже мы увидим, что Мессиа́н при многократных вариантно-оstinатных повторах стремится к повторяемой «симметрии изменений», к строго рассчитанной периодике мутаций ритмоплотности. Но, при всей новизне этого приема, он имеет давние предвосхищения. Вот одно из «контрапунктических чудес», извлеченное из недр полифонии строгого письма и принадлежащее перу Окегема:

Добавление 4-й части длительности звучания		Сокращение 5-й части длительности звучания	
Добавление 3-й части длительности звучания		Сокращение 4-й части длительности звучания	
Добавление точки (увеличение на половину длительности)		Сокращение точки (уменьшение 3-й части длительности)	
Классическое увеличение (добавление звучания, равного самому себе)		Классическое сжатие (уменьшение половины звучания)	
Добавление удвоенной длительности звучания		Сокращение 2/3 длительности звучания	
Добавление утроенной длительности звучания		Сокращение 3/4 длительности звучания	
Добавление четверной длительности звучания		Сокращение 4/5 длительности звучания	

11

Ky-ri-e e-lei-son Ky-
 Ky-ri-e e-lei-son
 Ky-ri-e e-lei-son
 Ky-ri-e

С замечательным искусством увеличивает Окегем каждую риспосту этого двойного канона не вдвое, а на половину длины каждого звука. И именно это образует впечатление канона, т. к. пропоста и риспоста начинаются вместе и по мере ритмического варьирования осознаются как канонически зависимые. Но замечательно, что нижняя пара голосов не содержит строгой системы прибавления к каждому звуку точки (или половины длительности). 2-й и 5-й звуки пропосты (а) не меняются в риспосте, зато 3-й и 6-й увеличиваются не на половину, а вдвое. В результате, несмотря на некоторую «несистемность» ритмоувеличений, соотношения ритмоплотностей в верхней (где принцип добавления точки строго последователен) и нижней парах голосов совершенно идентичны. При единице временного подсчета $\frac{1}{2}$ РП для верхней пары голосов (до 6-го звука пропосты — этот ее отрезок имитируется в примере) будет выражен соотношением $\frac{6}{12}$ и $\frac{6}{18}$. Точно такие же показатели ритмоплотности характеризуют нижнюю пару голосов (соответственно также для шести звуков темы). Но если в верхней паре голосов мы видели хотя и не типичный, но вариант нормативного (симметричного) увеличения, то в нижней — вариант ненормативного (несимметричного) увеличения. Сохранение в этих условиях симметричных отношений ритмоплотностей свидетельствует о безусловном ощущении композитором этого фактора.

Итак, Мессиян по сути актуализирует давно бытовавшее, и его ритмические рекомендации — развитие принципов, известных еще в эпоху полифонии строгого стиля. Новизна его, Мессияновых, рекомендаций заключается, с одной стороны, в их разработанности, с другой — в утверждении в качестве стабильной стилиевой нормы и в постановке их на службу колористике, сонорно-фоническому началу.

Обратимся в целях обобщения приведенных выше наблюдений и показа согласованного действия означенных выше приемов к цельной и относительно завершенной композиции Мессияна, в которой ведущая роль сонорно-фонического начала очевидна. Приведем партитурный отрывок из обширного фрагмента I части «Турангалилы»:

12 Modéré (♩ = 120)

1^{re} Fl.
 2 Fl.
 2 Hrb.
 C. angl.
 2 Cl. Sib.
 Cl. b. Sib.
 3 Bons.
 4 Cors Fa.
 1^{re} Trp.
 Re.
 3 Trp. Ut.
 Cornet Sib.
 Tuba
 Caisse cl.
 Cymb. ch.
 Trgl.
 W. bl.
 Cloches
 Celesta
 Timbres
 Vibr.
 Piano
 Onde
 1^{ers} Vons div.
 2^{ds} Vons div.
 Altos
 Velles
 C-b.

Это начало самостоятельного раздела I части симфонии (ц. 12—20). Перед нами подлинный шедевр оркестрового мышления. Богатейший тембральный спектр, буквально кипящая красочность звучания, вращательная устремленность расцвеченных звуковых потоков, ритмически стабильных и зыбких одновременно, «дышащая статика» огромного динамического плато — все это воплощается с помощью принципа полиостинатности.

Прежде всего зафиксируем факт контрапунктирования остиантно организованных пластов (приведенный отрывок лишь намечает систему остиантных возвращений, которая неуклонно действует на протяжении всей композиции). Укажем также тот элемент фактуры (отмечен скобкой в примере), который один в условиях жесткой динамической статики (единого динамического уровня) обеспечивает динамическую волнообразность, периодически расширяя динамику до сверхгромкой и рождая динамическое «дыхание» формы.

Удивляет строго монотембральная организация в группах голосов (пластах) и одновременно ярчайшая цветозвуковая гамма целого. Однако смешение тембров не полное. Контрасты тембросфер регулируются контрастами ритмов и регистров пластовых групп. В результате мы как бы постоянно ощущаем «границы» сливаемых пластов. Пластово-полифоническое начало полностью определяет структуру интонаций.

Этот отрывок с удивительной наглядностью показывает воплощение Мессианом идеи равнофункциональной роли мелодии и гармонии в интонационном процессе. На первый взгляд кажется, что темброгармония, одухотворенная движущимся ритмом, является главенствующей силой. Но, вслушиваясь в музыку, начинаешь понимать важнейшую роль мелодического начала. Энергия напряженного мелоса чувствуется во всех пластах, мелодический ток присутствует повсюду. Но нигде мелодия не отделяется «гомофонно», не провозглашается как автономно действующая сила. Во всех пластах она сопряжена со всей толщей гармонического движения, синхронизирована со всеми голосами гармонии, ей принадлежащей. Поэтому-то и возникает впечатление, что главный эффект, к которому стремится композитор, — создать единое экстатическое состояние, не эволюционирующее внутри себя самого, но постоянно подсвечиваемое разными оттенками. Путь достижения эффекта — в осуществлении тончайшей системы варьирования полигармонических сочетаний путем горизонтальных смещений мелодико-гармонических пластов. При слушании этой удивительной музыки невольно возникает впечатление, будто многогранную призму поставили против солнца и, медленно поворачивая, получают цветовые варианты (переливы) из одного источника света. И, может быть, именно эта музыка, где мелодические линии слиты в моноритмических единствах гармонических пластов, наиболее точно отражает суть высказываний Мессиана о гармонии, где он характеризует ее как «чувственно выразительную по существу своему», «желанную для мелодии» и «жаждущую выявления из нее».

Итак, осознание мелоса как элемента, включенного в творение колористической гармонии, постоянное движение и перманентная смена аккордовых последований в условиях выдерживаемого единого типа вертикали — вот, по Мессиау, источник «хромь». Трудно, порою невозможно с классических точек зрения определить ладофункциональную природу таких гармонических смен у Мессиау. Здесь уже действует другая функциональность — функциональность темброфонического и сонорно-динамического планов.

В этой связи целесообразно снова сравнить Мессиау со Стравинским в плане отношения к структуре сонорно-туттийных построений. Если взглянуть на такие построения Стравинского под углом зрения собственно гармонического движения, аккордовых смен (пусть даже в плане этой новой сонорно-динамической функциональности), то обнаружится, что, в отличие от Мессиау, Стравинский тяготеет к полной гармонической статике, строгой остиной неподвижности. Зато все составляющие аккордовую последовательность элементы, «линейные составляющие» гармонических комплексов находятся в постоянном движении, которое как бы «кипит» внутри найденного и сохраняемого аккордового комплекса. Такой комплекс у Стравинского, в отличие от Мессиау, имеет и вертикальную и горизонтальную жизнь. В результате предельная экономия гармонической вертикали у Стравинского сочетается с колоссальным многообразием линейной компоновки элементов, составляющих вертикаль. Таким образом, если у Стравинского полифония призвана осуществить движение на основе и внутри избранной гармонической данности (линейно-ритмическая проекция вертикали), то у Мессиау полифония (горизонтальные смещения остиной-гармонических пластов) рождает бесконечную множественность аккордово-гармонических последований, структура и тип которых остаются предельно схожими с отправными аккордовыми комплексами. Но и в том и в другом случае целостный эффект очень напоминает кластерные звучания, ибо в каждый звучащий момент вертикаль содержит почти весь (или весь) звукоряд, лежащий в основе построения.

Акцент на собственно гармоническом движении, на гармонических сменах сделан Мессиау не только во имя приобретения стиливой самостоятельности, но вследствие иной драматургической роли и композиционного местоположения такого *tutti* иной образно-смысловой нагрузки. У Стравинского подвижные сонорные *tutti* — чаще всего краткая временная зона звучания (обычно кульминирующего типа — см. ц. 11 и 42 «Весны»); у Мессиау — развернутая, долго длящаяся композиция, где подобный тип туттийности выступает в тематическом значении.

Но обратимся к по-своему уникальной форме того же фрагмента I части «Турангалилы». Форма его является блестящим подтверждением жизненности идеи полиостинатности, ибо все ее элементы остиной, но все они находятся в движении по отношению друг к другу.

Каждый остиной элемент оформлен в аккордово-гармонический («хоральный») комплекс-пласт (см. пример 12). Некоторые такие пласты имеют монотембральную природу. Прежде всего это пласт струнных (V-pi II, V-le) — основное остиной (непрерывное), важный интонационный материал (в силу своей непрерывности он же выполняет функцию главного конструктивного «стержня» в целостной конструкции — своего рода сопрано-остинато). Монотембрален (точнее, разворачивается в родственных тембровариантах) также пласт деревянных духовых. Это типичный пример прерывного (дискретного) остиной. Его начальная конструкция постоянно разрывается в самых различных местах по принципу «вариантной цезурности». Но материал пласта пронесится через неравномерно возникающие цезуры в неумолимой круговой последовательности возвращений своих элементов. Несмотря на спонтанно варьируемую цезурность, он существует как некая «тематическая непрерывность», предусматривающая обязательное и постоянное повторение всех без исключения мотивных элементов.

Политембральный остиной пласт многосоставен как по вертикали, в совмещении тембров, так и по горизонтали, во временном следовании элементов. Политембральный пласт является классическим примером свободного остиной с контрастно-мотивной структурой. В его конструкции 5 элементов: а) ритмоформула с господствующим движением 16-ми у флейт, ударных с фортепиано, первых скрипок, виолончелей, контрабасов и фаготов (это единственный «широкий» по тембросоставу остиной элемент); б) жесткие, пронзительные аккорды (*secco*) у валторн и труб; в) наплывные (*cresc.*) репетиции тесно изложенного аккорда фортепиано; г) хроматический пассаж ниспадающей аккордовой последовательности у валторн и труб (структуры аккордов идентичны репетиционно-фортепианному); д) повторение этого пассажа у фортепиано. Этот остиной пласт, кроме того, можно классифицировать как структурно-вариантный, ибо в процессе его повторений элементы постоянно претерпевают структурные изменения (главным образом благодаря сокращениям и узкомотивным вычленениям).

Таким образом, 1-й (толчковый) элемент этой остиной конструкции («а») политембрален по вертикали. В последующих элементах кристаллизуются чистые тембры. В силу внутренней многосоставности этот пласт несет на себе основную тематическую нагрузку и является первым интонационно ведущим материалом (элементы у фортепиано и медных духовых всегда воспринимаются как «тематические рельефы», выплывающие из многослойного линейно движущегося фона).

Все построение в целом — блестящий пример Мессиауового пребывания в одном состоянии, когда меняются лишь тончайшие нюансы «подсветки». Перед нами «чистый» образец техники на основе контрапунктических связей разного типа пластовых свободных остиной, повторяемых каждый раз со сдвигами в ритмичес-

ком масштабе либо отдельных составляющих элементов, либо всей конструкции. Любопытно, что Стравинский в условиях вариантно-мотивного контрапункта допускает не только ритмические мутации в мотивных звеньях, но и звуковысотные, а также тембро-колористические. Этот тип остиато (наиболее динамичный в плане развивающей функции) Мессианом не используется совершенно. В подобных формах, преследующих идею «вращательной статики» образности, он тщательно избегает рождение новых элементов, хотя и производных от основных и чрезвычайно близких им. Любопытно, что Стравинский в поздний период творчества пришел к тем наиболее свободным формам остиато, которые принципиально предусматривают изменения звуковысотных линий на основе обращения интервалов исходных мелодических данностей. Таким образом, лишь звукопоследовательность, педантично выдерживаемая в процессе остиатных повторов, является постоянно сохраняемым, остиатным стержнем. Как видим, Стравинский весьма расточителен в изобретении и использовании типов остиатных конструкций. Мессиаан неизмеримо более экономен и сдержан. И это связано прежде всего с «утяжеленно-пластовой» (гармонически сформированной и развитой) природой остиатных построений, их направленностью на сонорно-колористический эффект.

В рассматриваемой форме остиатные пласты не переживают никаких эволюций ни в структуре звуковысотных линий, ни в гармонических отношениях голосов внутри пластов, ни в тембродинамических характеристиках. Меняется лишь ритм, и то не до уровня смены характерности рисунка, а на уровне ритмической комбинаторики на основе первоначально данных ритмоэлементов. По этому принципу осуществляются тончайшие мутации в повторах пласта деревянных и струнных (V-пi II, V-le). Вот примеры подобных мутаций (выписывается лишь 1-й голос каждого из пластов: остальные голоса ритмически идентичны):

13 I проведение

Об. I

V-пi II

II проведение

III проведение

II проведение

III проведение

II проведение

IV проведение

Изменения в линии скрипки можно отнести к разряду «микроразнообразий», не нарушающих начальную структуру. Изменения в пласте деревянных более существенны. Именно здесь членение линий осуществляется не на основе конструктивных границ отправного интонационного комплекса, предназначенного для повторений. Меняющийся ритм меняет принцип цезур в пласте. Граница отправной конструкции не имеет подчеркнутого каденционного замыкания (вообще в гармонии всех пластов такого момента нет, и в этом принципиальное отличие от классических структур остиатных тем). Поэтому логическое членение в пласте в процессе «круговых» повторов исходного многоголосого остиато осуществляется по воле меняющегося ритма. Возникают несимметричные, но приближенно равномасштабные фазы. И вновь логическое обоснование подобной архитектоники — в резком ослаблении гармонической функциональности и в акценте на сонорно-фонических качествах гармонии.

У Мессиаана преодоление структурной границы отправной остиатной формулы связано также с претворением старополифонических принципов и желанием обеспечить традиционную текучесть и непрерывность развертывания формы на основе остиато. Бах в условиях действия каденционных замыканий всегда стремился преодолеть естественное торможение каданса путем монолитного ритмического прохождения через зону кадансирования. Мессиаан же, отказываясь от каденционных закруглений в окончаниях остиатных структур, свободно преодолевает их границы через ритмическую безостановочность. В этом — отражение общеполлифонических установлений, связанных с принципом текучего прохождения через «узлы замыкания», с принципом «экономии цезур».

В старинной пассакалии этот принцип осуществлялся путем несовпадения начал и окончаний мелодических фаз контрапунк-

тов между собой и с темой *basso ostinato*. Контрапункты как бы «проплывали» над цезурами темы, подчиняясь иным масштабным критериям членения и обеспечивая общую текучесть развертывания. Однако сам *basso ostinato* имел жесткую неменяемую конструктивную характеристичность с обязательным мелодическим кансированием, подкрепленным цезурой в конце. Благодаря этому мы в такого рода вариациях на *basso ostinato* нередко воспринимаем (как и в фуге) два конструктивных плана: членение на основе остинатной темы (по нему, порою ошибочно, исчисляется количество вариаций) и на основе контрастных смен в принципах контрапунктирования (собственно варьирования). Границы таких смен, как правило, не совпадают с границами самой остинатной темы. Для нас важно осознать, что этот классический принцип полифонической формы оказался необычайно мощно развитым и поставленным на службу бесконечно обновляемого течения колористических гармоний, на службу новым выразительным задачам.

Следуя по стопам Стравинского, Мессиа́н отказывается от принципа конструктивной незыблемости остинатной темы. Как известно, в классическом искусстве под остинатным повторением подразумевалось либо точное повторение, либо нормативно измененное. При таких изменениях в обязательном порядке сохранялся основной принцип звуковысотного строения интонации и основной тип ритмического рисунка всех деталей. При этом масштаб ритмоотношений, как известно, мог меняться в рамках строгих пропорций, т. е. допускалось симметричное изменение ритмоплотности. Естественно, что классическое остинатное удержание подразумевает сохранение всех или большинства структурных признаков интонации. Современная практика идет по пути отбора признаков остинатно сохраняемых и обеспечивающих «модус остинатности». Одновременно другие структурные признаки отбираются как вариантно склоняемые и обеспечивающие «модус развития». Как говорилось, Мессиа́н «отсекает» для развития значительно меньшее количество показателей, нежели Стравинский. И звуковысотное строение, и темброколористические показатели, и фактурно-гармоническое строение пласта у него, как правило, неизменны в процессе повторений. Не являются остинатными в строгом смысле лишь внутренний ритм и система цезурности. Здесь-то и находятся линии развития в пластах, и это позволяет объявить остигато Мессиа́на свободными.

Однако следует указать на два обстоятельства: 1) ритм варьируется в пределах комбинаторики на основе первоначальной ритмотематической данности, которая не искажается; 2) вариативность во введении цезур и связанное с этим «размывание» структурных границ темы всегда предусматривает сохранение строгой последовательности всех без исключения элементов. И важно то, что подобное варьирование не приводит к кардинальным изменениям ритмоплотности и последняя во всех повторениях либо подобна, либо идентична начальному варианту.

Все сказанное касается приведенных в примере 13 образцов свободных остигатных конструкций, определяемых как мотивно-вариантные. Иная картина в развертывании разобранных выше политембрального пласта⁶. Здесь перед нами не только контрастно-мотивное остигато, т. е. состоящее из ярко контрастирующих элементов, поданных раздельно, но и структурно-вариантное. Многое отличает этот пласт от двух разобранных выше. Во-первых, он подвержен наибольшим изменениям в процессе остигатных повторов. Изменения эти касаются структуры элементов и порядка их следования. Во-вторых, в отличие от других пластов, ритм во всех элементах и всегда сохраняется абсолютно точно. Меняется здесь не ритм, а временные соотношения между элементами (внутреннее музыкальное время): меняется характер пауз (признак дискретного остигата), меняется количество повторов этих элементов (признак структурно-вариантного остигата).

В первоначальном показе этой остигатной темы элемент «а» звучит 4 такта (см. пример 12). В последующих проведениях он сокращается до 1 такта. Элемент «б» (аккорды меди *secco*) в первом проведении присутствуют в виде двух аккордов, а в дальнейшем число их повторений доходит до шести. В целом преобладают варианты повторений с сохранением конструктивной схемы последования элементов: а б в г д. Однако в середине, в кульминационные моменты, которые есть даже в этой форме, в принципе динамически «безвекторной», построенной в характере динамического «плато», возникают такие комбинации следования элементов: а б в б в г д г; или а б в г (без элемента д). Это не снимает принцип кругового («вращательного») повтора, но обогащает его на вершинных этапах срединного дления формы, взламывая ненормативно вклинивающимися повторами предвзятость строгого следования элементов конструкции. К концу вообще происходит укрупнение масштаба каждого элемента путем повторений подряд.

Пласты разномасштабны и количество их повторений различно. Пласт струнных проводится 13,5 раз. Пласт деревянных духовых проводится 9 раз (10-й только начинается), политембральный пласт проводится 7 раз (с началом 8-го). Для пласта деревянных, так же как для пласта струнных, характерно вязкое легато, терпкая гармония, объединяющая голоса, регистр, близкий к пласту струнных, благодаря чему тембры постоянно перемешиваются. Прерывистость пласта деревянных позволяет периодически «выплывать» элементам «б», «в», «г», «д» политембрального пласта, а также обеспечивать прорывы отчетливой слышимости струнного пласта. Партитура здесь рассчитана с удивительной точностью.

Нет нужды доказывать, что разномасштабность остигатных пластов, различное количество их проведения, наличие постоянной ритмической вариантности, привлечение структурно-вариантных остигатных повторений — все это призвано создать постоянное присутствие линейно-подвижных соотношений между всеми

⁶ См. в примере 12 партию ударных (кроме *Caisse cl.*), *P-no*, *Fag.*, *Cor.*, *Tr-be*, *V-ni I*, *Vc.*, *Cb.*

без исключения элементами пластов. Постоянно действующий линейно-подвижной контрапункт рождает перманентное обновление гармонической вертикали. И в этом — главная задача мастера. Нет функциональных связей. Есть связи колористические. «Гармоническая хрома», ее переливчатость, возникающая исключительно через «комбинирование найденным» (а не путем добавления нового) рождает эффект фоносонористического порядка, и полифония здесь находится на службе гармонии, рождает ее «статическое вращение» и колористическую динамику.

В этой связи интересно еще раз сравнить Мессиаана со Стравинским под углом зрения трактовки полиостинатности. Отличие манеры Стравинского от Мессиаановых принципов, безусловно выросших из наследия Стравинского и самобытно повернувших его открытия, в следующем.

Во-первых, во всех случаях полиостинатности у Стравинского гораздо активнее выражено линейное начало. Пластовые остинато у него в большинстве случаев контрапунктически соседствуют с чисто линейными темообразованиями и линейно-остинатными построениями фонового порядка. Интонационно ведущее начало в подавляющем большинстве случаев передается через линейно-мелодический процесс, в то время как у Мессиаана интонационно ведущее начало в пластовых полиостинатных конструкциях чаще всего заключено в идее постоянных колористических мутаций гармонии. Во-вторых, полиостинатность Стравинского качественно многообразнее: им широко привлекаются различные строгие остинато, а также формы, исторически сложившиеся на основе строгого остинато (*basso* и *soprano ostinato*). В-третьих, Стравинский широко привлекает особый тип свободного остинато — мотивно-вариантное, предусматривающее возможность различных путей активного преобразования мотивных звеньев. Мессиаан совершенно не обращается к подобному типу развития в рамках остинатных конструкций. Это и понятно. Мессиаан — французский композитор. А прием, предложенный Стравинским, является прямым порождением национально-русской природы тематизма и теснейшим образом связан с нормами мелодического развертывания, бытующими в русской песне (вариантный повтор мотивов на той же высоте). Новаторство и оригинальность Мессиаана — в его полифонической гармонии, в создании техники линейно-подвижного контрапунктирования свободно остинатных аккордовых пластов.

Завершая рассмотрение фрагмента из «Турагаллилы», проследим за изменениями ритмоплотности остинатных пластов в процессе их круговых повторов. Это наблюдение расширяет наши представления о закономерностях современной техники конструирования форм на основе остинато.

В примере 13 выписаны мелодико-ритмические фрагменты двух контрапунктирующих пластов (полный партитурный отрывок — в примере 12), причем каждый голос, представляющий свой пласт, содержит по три вариантно-остинатных проведения начальной первоидеи. Дальнейшая система остинатных возвращений не вно-

сит принципиальных изменений в строение верхнего голоса. Нижний же голос, в дальнейшем внешне не подвергаясь глубоким изменениям, содержит вместе с тем мутации ритмоплотности (они начинаются за пределами приведенного примера). Если вычислить индексы ритмоплотности для каждого вариантно-остинатного повтора обеих пластовых тем, выяснится, что Мессиаан предусматривает возможность различной временной продолжительности идентичной (во всем, кроме ритма) темы в процессе ее непрерывных повторов: это различие обнаруживается в разном цифровом выражении знаменателя, показывающего количество ритмических единиц или время звучания. Однако такая вариативность у Мессиаана не спонтанна, а имеет четко выраженную тенденцию к периодической закономерности. Если за единицу подсчета ритмических (метровременных) единиц принять восьмые (пульсация присутствует постоянно), то периодичность пульсации ритмоплотности в обоих названных пластах выразится следующими рядами отношений количества звуков к количеству долей:

1) РП последовательности остинатных повторов темы в пласте деревянных духовых = $\frac{14}{28}, \frac{14}{29,5}, \frac{14}{28}, \frac{14}{29,5}, \frac{14}{28}, \frac{14}{29,5}, \frac{14}{28}, \frac{14}{29,5}, \frac{14}{28}$;

2) РП последовательности остинатных повторов темы в пласте струнных (V-pi II, V-le) = $\frac{13}{21}, \frac{13}{21}, \frac{13}{21}, \frac{13}{20}, \frac{13}{20,5}, \frac{13}{20}, \frac{13}{21}, \frac{13}{21}, \frac{13}{21}, \frac{13}{20}$;

$\frac{13}{20,5}, \frac{13}{20}, \frac{13}{21}$

Нетрудно заметить, что в пласте деревянных духовых наблюдается строгая периодика изменения ритмоплотностей по мере остинатных повторов. Структура вариантной последовательности этих повторов в пласте деревянных духовых выразится следующей буквенной схемой: $a a^1 a a^1 a a^1 a a^1 a$.

Иная картина в остинатных повторах струнного пласта. Прежде всего здесь мы видим симметрию крупных фаз формы (отмечено скобками в ряду индексов РП). И с точки зрения исключительно последовательности смен ритмоплотности в системе непрерывных остинатных повторов конструкция этой вариантно-остинатной цепи выразится в такой буквенной схеме: $a a a a^1 a^2 a^1 a a a a^1 a^2 a^1 a$.

Перед нами сложнейшая и тончайшая техника вариантных повторов в рамках предельной близости вариантов начальной посылке. Ритмические изменения вносятся по чисто «мессиаановскому» рецепту: от одного звука отнимается часть длительности, к другому прибавляется. Нельзя думать, что подобная система «перераспределения длительностей» лишь случайно приводила к сохранению ритмоплотности. Здесь отчетливо виден преднамеренный расчет. Мессиаан знал, что такое ритмоплотность, и намеренно сохранял или изменял последнюю. Для него изменения ритмоплотности — это еще один способ варьирования, могущий существовать автономно по отношению к фигурно-ритмическим мутациям.

Каково же назначение всех этих тончайших эволюций? Зачем придумывались композитором пропорции в системе чередования ритмоплотностей? Какова цель фигурно-ритмических мутаций в условиях сохраняемой ритмоплотности? Зачем вводятся изменения ритмоплотности в периоду «вращательных» повторов? Главная цель всего этого в одном: в создании постоянно действующего горизонтально-подвижного фактора в системе соотношения пластов, организованных на основе остигато-вращательных структур. В свою очередь цепь горизонтально-подвижных смещений микроэлементов многоголосных пластов приводит к постоянной гармонической вариантности, к перманентной смене сонорно-фонического содержания вертикали, к той самой красочной переливчатости, в которой Мессиян видел основную воздействующую силу, силу «обольщения хромой».

Несколько выводов, помимо сделанных в процессе наблюдений, могут служить оправданием столь подробного рассмотрения композиционного фрагмента из «Турангалилы».

Анализ показывает, как далеко в своем развитии шагнула вариационная форма на основе остигато, какие далекие модификации претерпели классические нормы, насколько обновилась архитектурные принципы формообразования такого рода.

Со всей очевидностью вскрывается основополагающая роль полиостинатности. Все элементы формы «закрепощены» в системе остигатных вращений⁷. Ничто не символизирует свободное развитие. Какова же цель подобного формообразования? Во всяком случае, не в расширении семантического диапазона формы. Даже простое сопоставление в классической пассакалии строгого остигато и свободно развивающихся элементов по сути может символизировать отношение константного и изменчивого, статического и динамического, неподвижного и движущегося — этих важнейших категорий, почерпнутых из реалий жизни. Таким образом, уже структурный план полиостинатной формы мессияновского типа не расширяет, а сужает смысловую амплитуду образного содержания. Но этого мало. Стремление к монотематическим воплощениям полиостинатных композиций затрагивает кроме структурно-архитектонического плана и сущность интонационно-смысловой взаимосвязи слагаемых в единовременном протекании элементов. Определенный контраст сопоставлений сохраняется. Но это не контраст противопоставления. Уже в баховской остигатной форме можно встретить глубочайшие смысловые расслоения между остигатной темой и контрапунктами (например, соотношение эпичной внеличностной декламационной остигатной темы ба-

⁷ Принципиальное исключение являет ритмическая линия малого барабана, в которой действует принцип ритмической асимметрии (неповторности) на протяжении всей формы — 79 тактов. В линии барабана сколько тактов, столько и ритмических вариантов заполнения этой единицы временного отсчета, т. е. 79 вариантов. Это своего рода «антиостинато» — восполняющий, уравновешивающий элемент, символизирующий изменчивость. Но остигато присутствует тембра малого барабана и строго последовательна ритмическая неповторность.

са и спонтанно льющегося ариозного «пения» верхнего голоса во II части Концерта для клавира d-moll). Эти предпосылки старинной пассакалии оказались предельно развиты в современном симфонизме: гениальные образцы симфонического претворения формы встречаем в творчестве Шостаковича. Иное у Мессияна. Здесь не контраст противопоставления, но контраст восполнения. Слагаемые элементы стремятся к комплементарному слиянию в единстве, не подлежащем смысловому расслоению в процессе восприятия. Господствующими оказываются не взаимоотталкиваемые, но взаимопритягиваемые силы.

Мы выяснили, что смысл такой «центростремительной» полифонии — в достижении монотематического фоноколористического результата. Но только ли эти общие, хотя и важнейшие, семантико-архитектонические принципы являются единственными силами, рождающими названный результат? Остальные, более частные элементы художественного мышления также работают на это.

Мелос, даже если он сохраняет традиционный тематический смысл и жанровую характерность, содержит внутримелодическую остигатность и, следовательно, подчеркнутый акцент на фоническом содержании вращательно возвращаемых интервальных связей. Порою он вовсе лишен жанровых характеристик и тематически индивидуализированных черт. Зато через направленную остигатность создается тематически индивидуализированная характерность интервально-фонических особенностей, которые одни (ибо ритм также может быть «деиндивидуализирован») создают тематически запоминаемое впечатление. Но очень часто (и это демонстрирует разобранный фрагмент из «Турангалилы») мелос полностью поглощается гармоническим голосоведением, неотрывен от гармонии, является ее «оттеняющим свойством» (в данном случае рождая связность и текучесть гармонического потока). В подобных случаях его воздействие как бы опосредствовано. Он становится одним из элементов, создающих целостный фоноколористический результат.

Гармония Мессияна, как показывает данная форма и другие примеры, далека от классической функциональности. Ей чужда борьба центробежных и центростремительных сил, составляющая семантическую сущность классического каданса. Контраст функциональных значений уступает место «длению подобия». Ценность вертикали поверяется не функцией в ладовом становлении, но фоноколористической наполненностью, «акустическим богатством». В этом смысле Мессиян чаще всего избирает оптимальную для данной задачи аккордовую структуру, которая служит своеобразной «темой гармонии», также остигато сохраняемой и варьируемой лишь на основе близкой производности и звуковысотности. Сонорно-фоническая функция становится главной функцией гармонической вертикали.

Разобранный фрагмент показывает, что и ритм не претендует на роль солиста. Ни один из сопоставляемых элементов не имеет индивидуализированной ритмической характерности, ни один эле-

мент не несет в себе тематического заострения. Ритмические формулы не закреплены, ускользают, они «размыты» и неконцентрированы, они бесконечно далеки от каких-либо жанровых ассоциаций. Однако в макромасштабе формы роль ритма огромна, и этой роли подчинены все ритмические частности. Он выступает регулятором временных соотношений комплементарно взаимодействующих элементов. В системе остинатных вращений этих элементов ритм олицетворяет идею внутреннего развития, по сути являясь главным воплощением качеств вариационной изменчивости. Но развитию (вариантной изменчивости) подлежат рожденные в начале отправные сонорно-колористические комплексы. Следовательно, и ритм подчинен тем же задачам.

Только динамически выделенный тембр (этот центральный элемент сонористического мышления) прорывается как солирующий персонаж (вспомним выразительные функции в форме элементов «б», «в», «г», «д» «политембрального» пласта). Подобно диалектике функциональных напряжений в классическом кадансе, в системе темброотношений такой музыки также действуют центростремительные и центробежные силы: стремление к слиянию тембров наталкивается на стремление к их периодической сольной персонализации. И регулятором тембровых отношений выступают ритм и динамика. Они не только позволяют тем или иным тембрам выйти вперед, но формируют их как темброинтонации, сообщая им внутреннее ритмическое движение и динамическую жизнь. Это единственный момент в форме, ассоциирующийся с гомофонным началом.

В каком же смысле мы можем говорить о сонористике у Мессиана в рассматриваемый период творчества? Конечно, не в том, в каком мы употребляем этот термин в отношении многих новейших явлений современной музыки, где наблюдается принципиальный отказ от таких понятий, как мелос, гармония, организованный ритм, где господствует система темброслияний и «тембрального представительства», воплощаемая через принцип «алеа». В тенденциях Мессиана лишь предтеча «зрелой» сонористики (однако вовсе не предтеча алеаторики, даже регламентированной). Он сохраняет все элементы музыкальной речи. Но их взаимодействие не предусматривает осознания чего-то в восприятии стремления к функционально-смысловой эмансипации каждого из них. Смысл их взаимодействия — в сонорно-колористическом результате. Он является конечным регулятором смысловых функций всех слагаемых элементов. Гармония, сохраняя фоноакустический стереотип, не имеет должной внутренней рельефности для выхода на «солирующие позиции» и становится постоянной формой существования сонорно-колористической идеи. Мелодия не солирует, но вплетается в целостный поток колористических гармоний, сообщая им текучую устремленность и связанность, то есть в каком-то смысле лирическую экспрессию. Ритм, не стремясь к самоопределению, служит обновлению сонорно-колористических сочетаний гармонических пластов. Иными словами, Мессианова «субсонористика» не

отменяет классические элементы музыкальной речи, но оказывается «извлеченной» из них. И сами эти элементы, подчиняясь новой задаче, также претерпевают соответствующие изменения.

Обобщая, можно сказать, что Мессиаан еще не приходит здесь к сонористике в современном значении понятия. Но он делает активный шаг в этом направлении, подвергая глубокой деформации отстоявшуюся выразительную функциональность элементов музыкальной речи. Такая «деструкция» традиционных функций во имя достижения сонорно-колористического результата, выступающего в роли главного воплощения мысли, по мере усиления тяги к сонористике привела в конце концов к «авангардному» ее решению, к отказу от самих элементов музыкальной речи, ее важнейших составляющих. И это уже путь гипертрофии принципа, нарушение баланса традиционного и новаторского начал в художественном мышлении. Как подлинный художник, Мессиаан помнит о подобном балансе и регулирует его.

Утрачивают ли подобные «моносмысловые» формы признаки соответствия требованиям симфонического мышления? Если мыслить исключительно такими формами и пойти по линии гипертрофии их функции в крупных циклических композициях, то можно опасаться выхода из масштабов симфонической поэтики. И сам Мессиаан, ярко акцентируя такие формы, стремится чередовать их с иными. В самой же сути этих форм сохраняется определенный уровень внутренней противоречивости и диалектичности. Хотя акцент в них еще более усилен на принципе тождества, стремление к преобразованию остинатных повторов, к контрасту интонационных и структурных свойств слагаемых элементов все же ощутимо. Но ощутимо оно как бы на втором плане, как дифференцируемое не сознанием, но подсознанием. Так осложняется моносмысловая природа высказывания, обогащается сущность его поэтики.

Важно понимать, что подобные формы, используемые не гипертрофично, но экономно, вовлеченные в контекст сложного симфонического высказывания, в состоянии обогатить этот контекст и включиться в систему реалистического интонационно-образного постижения сложных жизненных процессов.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Задерацкий В. Полифония позднего Стравинского: вопросы интервальной и ритмической плотности, стилевого синтеза. — В кн.: Музыка и современность. М., 1975, вып. 9.
2. Messiaen O. Technique de mon langage musical. — Paris, 1955.
3. Roy J. Musique française. Présences contemporaines. — Paris, 1962.
4. Руа Ж. О Мессиаане. — Сов. музыка, 1965, № 10.
5. Самюэль К. — Мессиаан О. Кто Вы — Оливье Мессиаан? — Сов. музыка, 1967, № 1.
6. Цуккерман В. «Варшавская осень». — Сов. музыка, 1966, № 1.

С о д е р ж а н и е

От Комиссии музыкознания и музыкальной критики Союза композиторов СССР	3
С. ШЕЙН. Теория симфонизма в толковании Б. В. Асафьева	4
Владимир ЗАК. Броскость лада в песенной интонации (Развивая идеи Б. Асафьева)	29
В. БОБРОВСКИЙ. Последнее сочинение Шостаковича	55
И. ЛАВРЕНТЬЕВА. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60—70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Часть 1-я	72
М. ЛОБАНОВА. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики	110
Ю. ХОЛОПОВ. К проблеме музыкального анализа	130
О. СОКОЛОВ. К проблеме типологии музыкальных форм	152
Р. ИСХАКОВА-ВАМБА. Система мажора, минора и акустика	181
М. ЧЕРКАШИНА. Западно-европейская опера между классицизмом и романтизмом. На подступах к историческому жанру	204
Ю. КУДРЯШОВ. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века	244
В. ЗАДЕРАЦКИЙ. Сонористическое претворение принципа «остинатности» в творчестве Оливье Мессиана	283

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Сборник статей

Выпуск шестой

Составители:

Владимир Ильич Зак, Евгения Ивановна Чигарёва

ИБ № 2015

Редактор И. Прудникова. Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор Ю. Вязьмина. Корректор М. Кабалевская

Сдано в набор 12.08.83 г. Подп. к печ. 02.08.85 г. Форм. бум. 60×90^{1/16}.
Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать-
высокая. Печ. л. 20,0. Усл. печ. л. 20,0. Усл. кр.-отт. 20,0. Уч.-изд. л.
22,27. Тираж 5370 экз. Изд. № 6927. Зак. 1185. Цена 2 р.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

В издательстве «~~Советский~~ композитор»

Вышли и выходят из печати

ДАНЬКО Л. *Комическая опера в XX веке*

ДЕНИСОВ Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*

КАШКАЙ Х. *Азербайджанский балетный театр (вопросы музыкальной драматургии). Исследование*

Музыкальный современник. Сборник статей. Вып. 6

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ. *Статьи. Воспоминания*

Указанные книги по выходе из печати поступают в продажу в нотные и книжные магазины, распространяющие музыкальную литературу.

