
Э. Курт

Романтическая
гармония
и ее кризис
в „Тристане“ Вагнера

Э. КУРТ

РОМАНТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ И ЕЕ КРИЗИС В «ТРИСТАНЕ» ВАГНЕРА

Romantische
Harmonik
und ihre Krise
in Wagners „Tristan“

von

Dr. ERNST KURTH

Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern

ZWEIFTE AUFLAGE

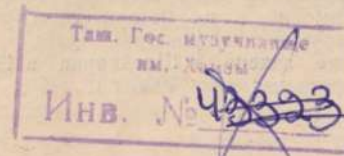
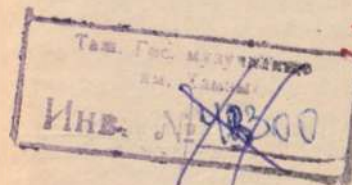
1923

MAX HESSES VERLAG BERLIN W 15

к-93

Э. Курт

Романтическая
гармония
и ее кризис
в „Тристане“ Вагнера



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1975

Перевод с немецкого
Г. БАЛТЕР

Общая редакция, вступительная статья и комментарии
М. ЭТИНГЕРА



«Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» Эрнста Курта — крупнейшего зарубежного музыковеда XX века — принадлежит к числу классических научных трудов.

Анализируя гармонический язык Вагнера, автор охватывает широкий круг явлений гармонии в их историческом развитии, в условиях различных стилей и творческих индивидуальностей.

Книга была впервые издана в Швейцарии в 1920 году. Настоящий перевод сделан со второго издания (1923 г.).

К 90101—457
026(01)—75 603—75

© Издательство «Музыка», 1975 г. Перевод, вступительная статья, комментарии.

От редактора

Имя швейцарского музыковеда Эрнста Курта давно знакомо советским музыкантам. Его исследования баховской полифонии и гармонии романтиков относятся к числу высших достижений зарубежной теоретической науки. Внимание советских музыковедов привлекли также книги Курта о Брукнере, о музыкальной психологии и другие работы.

Более сорока лет тому назад по инициативе академика Б. В. Асафьева был издан в русском переводе труд Курта «Основы линейного контрапункта»*. Появление этой работы сыграло значительную роль в распространении среди наших музыкантов—теоретиков, композиторов и исполнителей—ряда ценных положений, выдвинутых Куртом. С выходом перевода на русский язык книги «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» для советских читателей становится широко доступным еще один капитальный труд Курта, не уступающий по значению книге о мелодической полифонии Баха.

Концепция Курта примечательна прежде всего особым интересом к мелодическим процессам, к «мелодической жизни» всей музыкальной ткани — интересом, свойственным русской музыкальной классике и советскому музыкальному творчеству. Неудивительно, что среди множества работ зарубежных музыковедов именно труды Курта оказались особенно близкими по духу Асафьеву, чье учение об интонации трудно переоценить. К этим трудам обращаются в своих печатных выступлениях, в сущности, все крупные советские музыковеды-теоретики. Нередко вступая в полемику с автором, они тем не менее высоко оценивают важнейшие достижения Курта в сфере анализа ряда существенных явлений музыкального искусства.

В редакторском предисловии к «Основам линейного контрапункта» Асафьев писал, что «в лице Курта музыка имеет в своем масштабе исследователя, равного по значению Гегелю»**. Разумеется, такое высказывание воспринимается не как строгая научная оценка, а как образное сравнение, поскольку, в отличие от сознательного применения диалектики Гегеля

* Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Перевод с немецкого З. Эвальд. Под ред. Б. В. Асафьева. М., 1931.

** Там же, с. 14.

лем, диалектическое мышление Курта по своей сущности стихийно. Однако Асафьев безошибочно определил этими словами значение трудов Курта для музыковедения, их необычайную содержательность, насыщенность ценнейшими конкретными наблюдениями и широкими обобщениями, перспективными для развития современной науки о музыке. Примечательно, что здесь же Асафьев называет характерными для работ Курта такие свойства, как «проницательность, смелый полет мысли, крайне резкий разрыв с формалистическими музыкальными теориями, глубокое понимание динамической сущности музыкального творчества, наконец, вскрытие основных внутренних противоречий музыкально-исторического процесса»*, причем последнее относится Асафьевым прежде всего к «Романтической гармонии».

Имя Курта встречается неоднократно и на страницах замечательного асафьевского труда «Музыкальная форма как процесс». Обратим внимание, в частности, на следующее высказывание: «Монументальные работы Курта о кризисе романтической гармонии и линейном контрапункте окончательно ввели в употребление целый цикл динамических определений музыкальных явлений, заменивших собой прежние статические формальные термины»**.

Очень высокую оценку «Романтической гармонии» дал и Л. Мазель. В его глубоко содержательной работе о концепции Курта четко определяется место этого труда в развитии учения о гармонии***. Мазель подчеркивает, что с позиций широко распространенной в музыковедении функциональной теории, если их строго придерживаться, «эволюция гармонии в XIX в. может представляться только как усложнение и обогащение созвучий и расширение тональных связей без какого бы то ни было качественного преобразования основных категорий гармонии и их роли в музыкальном целом». При использовании же достижений Курта, содержащихся в «Романтической гармонии», «функциональные и ладо-ритмические схемы внезапно оживают и возникает ясная и увлекательная картина общего развития и преобразования основных явлений гармонического мира, без знакомства с которой невозможна плодотворная аналитическая работа над произведениями романтиков и импрессионистов»****.

Большое внимание этой же книге Курта уделено Мазелем в его капитальном труде, посвященном проблемам классической гармонии, где, помимо многих ссылок, учение Курта служит отправной точкой для ряда положений главы IX, в которой рассматриваются вопросы эволюции гармонии в XIX веке и начале XX века. Как указывает Мазель, «Курт схватывает некоторые существенные общие тенденции в историческом развитии гармонии от венских классиков к позднему романтизму и далее к импрессионизму и экспрессионизму»; содержащийся в книге Курта «анализ огромного музыкального материала, блестящий и глубокий, раскрывает увлекательную картину

* Курт Э. Основы линейного контрапункта, с. 14—15.

** Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е, Л., 1971, с. 198.

*** См. в кн. Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыковедения, вып. 2, М.—Л., 1939.

**** Там же, с. 95.

противоречивого развития гармонии, борьбы противоположных сил, изменения и перерождения ряда классических закономерностей»*.

Концепция Курта, рассматривающая явления гармонии в процессуально-динамическом плане, нашла на страницах «Романтической гармонии» свое полное и всестороннее выражение. Необычный для своего времени, оригинальный подход Курта замечен в изучении им отдельно взятых аккордов, кадансов и изолированных аккордовых последовательностей, наконец тональных планов в широких масштабах.

В центре внимания Курта в «Романтической гармонии» оказывается примечательнейшее со многих точек зрения полотно вагнеровской оперы «Тристан и Изольда». Правильность выбора этого произведения в качестве основного объекта исследования доказана всем содержанием книги, изложенным с исключительной яркостью и глубиной. Автор рассматривает конкретные явления гармонии в их историческом развитии — в условиях различных стилей, у разных творческих индивидуальностей. Он охватывает в рамках своего труда не только гармонию романтизма в целом — как раннего, так и позднего, но совершает также многочисленные поучительные экскурсии в предшествующие эпохи. Немало ценного внесено Куртом в изучение гармонии послевагнеровского времени. Чрезвычайно важными и плодотворными представляются теоретические взгляды автора «Романтической гармонии» для исследования современной музыки, в которой, как известно, одним из путей усложнения гармонии является дальнейшая, по сравнению с музыкой XIX века, динамизация мелодических линий.

Исходя из динамической трактовки гармонии, Курт сделал ряд поразительно метких наблюдений, которые представляют собой значительный вклад в познание музыкального искусства послеклассического периода. Он пристально рассмотрел колористическое начало в гармонии романтиков, усиление в связи с ним роли диссонансов, усложнение аккордики путем насаивания терций над трезвучиями и септаккордами, а также прибавление терций под аккордами. В «Романтической гармонии» нашли отражение проблемы взаимопроникновения мажора и минора, образования различного рода терцовых последовательностей, пути расширения тональной сферы. На отдельных страницах книги автор вплотную приближается к понятию переменности функций, делает значительный шаг в обосновании учения о лейтгармонии.

Проблемы романтической гармонии издавна разрабатываются советскими музыковедами. В частности, к публикации книги о «Тристане» примыкает по времени издание «Теоретического курса гармонии» Г. Л. Катуара (ч. 1—2, М., 1924—1925), в котором нашла отражение проблема аккордики, свойственной эпохе романтизма, и были рассмотрены, вслед за Гевартом, двенадцатитоновая и хроматическая семнадцатитоновая тональные системы. Вопросы гармонии романтиков раскрываются в работах И. В. Способина, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. О. Беркова и других авторов. Естественно, наше музыковедение не проходит при этом мимо трудов Курта, признавая за ними высокие достоинства, но учитывая и их противоречия и слабости.

Исследования Курта, включая «Романтическую гармонию», подвергались основательному критическому разбору, прежде всего Асафьевым в предисло-

* Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 418.

вни к переводу «Основ линейного контрапункта» и Мазелем в цитированном очерке*, а также в его книге «Проблемы классической гармонии». Советскими музыковедами была убедительно вскрыта противоречивость взглядов Курта, сочетающих глубокие и новаторские точки зрения на собственно музыковедческие проблемы с идеалистическими эстетическими высказываниями. Ошибочность последних, их философские истоки рассматриваются специально в книге С. Маркуса**. Л. Мазель же отмечает, в частности, что «книги Курта написаны как бы одновременно на двух языках: один — точный, конкретный и ясный язык объективного ученого, исследователя-аналитика, другой — туманный и абстрактный язык мистика-идеалиста»***.

Советскому читателю, разумеется, совершенно чужды философские заблуждения Курта. Главный недостаток его «музыкально-энергетической» концепции блестяще раскрыт Асафьевым, указавшим, что Курту не хватает опоры на понятие интонации как на исторически развивающийся материальный субстрат музыки****. Нередко, однако этот субстрат фактически как бы подразаывается Куртом, а в отдельных частных проявлениях даже непосредственно фиксируется (например, краткий мелодический оборот, называемый им «мотивом вопроса», в сущности, можно было бы назвать интонацией вопроса).

На первый план в «Романтической гармонии» выдвигаются специальные анализы великодушного музыканта и ученого, глубоко изучившего гармонию Вагнера и других композиторов-романтиков. Не вызывает сомнения решительно преобладающее значение ценных музыкально-теоретических положений Курта по сравнению с рядом его философских суждений, от которых, кстати, свободное большинство его наблюдений и обобщений в области самой гармонии.

В противоположность отношению к работам Курта в нашей стране, музыковедение стран Запада их явно недооценивает. Литература, посвященная научной деятельности Курта, невелика по количеству публикаций, их объему и особенно по глубине подхода к его концепции. Примечательно к тому же, что существенное значение признается только за книгой о баховской мелодической полифонии, снискавшей Курту поистине мировую известность****. «Романтическая гармония» хотя и считается подчас учебным пособием повышенного типа, однако основные положения, выдвинутые автором, и прежде всего его динамическая трактовка гармонии, не находят в западном музыковедении развития и нередко становятся объектом несправедливой критики. В этих отношениях показательна вышедшая в начале 60-х годов книга западногер-

* В обеих этих работах приводится и ряд биографических сведений о Курте.

** См.: Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 2, гл. X, М., 1968.

*** Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыковедения, вып. 2, с. 104.

**** Проблема соотношения учений Асафьева и Курта посвящена значительная часть статьи: Мазель Л. О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева. — «Советская музыка», 1957, № 3.

***** Об этом говорится, например, в статье о Курте К. Фишера в западногерманском энциклопедическом музыкальном словаре «Die Musik in Geschichte und Gegenwart».

манского музыковеда Мартина Фогеля, которая включает подробный разбор самых различных точек зрения на исходное созвучие «Тристана и Изольды»*. Как явствует из работы Фогеля, уже после двукратного издания «Романтической гармонии» тристан-аккорд рассматривался многими авторами как трезвучие *gis-moll* с секстой, что возможно только при предельно «статическом» подходе к гармонии. Такова, в частности, точка зрения Хиндемита в его «Руководстве по сочинению». Аналогичную позицию занимает, впрочем, и Шенберг в своем учебнике тональной гармонии. С этой трактовкой фактически совпадает и точка зрения Фогеля**.

Сравнительно большее признание «Основ линейного контрапункта» обусловлено, очевидно, тем, что этот труд включает разделы, важные с методико-педагогической точки зрения (например «Техника соединения линий»), а кроме того, он служил в свое время (правда, вопреки воле самого автора) теоретической опорой для линейаристских тенденций в творчестве некоторых композиторов 20-х годов. Динамический же подход Курта к гармонии, связанный с углубленным анализом ее эмоционально-психологической выразительности, в целом, видимо, чужд современному теоретическому музыковедению Запада, отличающемуся, особенно в области гармонии, преобладанием формально-технического уклона. Поэтому многие исследователи, изучая проблемы гармонии, либо вообще не обращаются к книге о «Тристане», либо относятся к ней как к давно пройденному этапу в развитии музыковедения. Однако на деле «Романтическая гармония», при всех успехах, достигнутых за последнее столетие в разработке соответствующей проблематики, и сегодня остается классическим трудом теоретического музыковедения, способным служить отправной точкой для новых научных изысканий. Музыковедческий анализ Курта во многом исходит из прогрессивных принципов, вне которых невозможно подлинное изучение музыкального искусства. К высоким достоинствам книги относится и страстная увлеченность автора предметом своего исследования. В этом отношении «Романтическая гармония» стоит в одном ряду с немногими наиболее выдающимися трудами мирового музыковедения.

Необходимость издать «Романтическую гармонию» на русском языке назрела уже давно. Однако осуществление перевода требовало преодоления исключительных трудностей, прежде всего потому, что язык Курта сложен, изобилует не только необычной терминологией, но и специфическими оборотами речи, для которых нелегко отыскать соответствующие русские выражения. Подготовка перевода «Романтической гармонии» велась задолго до Ве-

* См.: Vogel M. Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre. Düsseldorf, 1962.

Обратим внимание на то, что само название этой книги представляет собой не лишнюю оттенка иронию перефразировку полного заглавия «Романтической гармонии». Отношение Фогеля к Курту явно предвзято, что не исключает справедливости отдельных критических замечаний (см. в кн.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 445—449, а также комментарии 12 и 14).

** К суждению Фогеля присоединяется и С. Скребков в книге «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973, см. с. 333), но по совершенно другим соображениям: он усматривает в «многократном утверждении» тристан-аккорда подготовку «генеральных тональных устоев, на которые опирается вторая половина оперы».

ликой Отечественной войны, события которой, однако, помешали довести работу до завершения.

Следует отметить, что среди инициаторов данного издания особую настойчивость проявил В. О. Берков, который на всех стадиях содействовал подготовке его публикации. Переводчик, а на заключительном этапе и редактор, пользовались помощью Л. А. Мазеля, ценные советы которого во многом способствовали совершенствованию текста книги*.

В конце книги помещены комментарии редактора**. Большинство их преследует цель обратить внимание читателя, изучающего этот капитальный труд, на положения, требующие критического подхода в связи с отмеченными особенностями мышления Курта, а также с чертами исторически обусловленной ограниченности некоторых его музыкально-теоретических взглядов. В части комментариев поясняются вводимые Куртом понятия и обозначения, а также обосновывается терминология, используемая в переводе.

* Настоящий перевод сделан со второго издания книги, опубликованного в 1923 году (первое издание — Берн, 1920).

** В тексте места, к которым относятся комментарии, помечены цифрами.

Предисловие

Романтизм представляет собой эпоху, в музыке которой наиболее сильно сказалось действие гармонического начала. В своем обращении к чудесному романтизм привел к расцвету гармонии, выявив ее полнокровность и красочность. Ни в одном другом стиле нельзя столь хорошо проследить все возможности развития гармонии, подобно тому как наиболее совершенное представление о контрапункте легче всего получить исследуя произведения Баха. Чрезвычайное богатство романтической гармонии, ее замкнутые и свободные образования, раскрепощающие и сковывающие силы можно охватить только в связи со своеобразными духовными импульсами эпохи, которые повсюду обуславливают особые формы ее выражения.

Таков же путь и к наиболее четкому отделению случайных особенностей и правил преходящего, временного характера от абсолютных, основных процессов, коренящихся в природе гармонии. Установление тесной связи теоретических исследований со стилистически-психологическими предпосылками может представиться необычным и даже недостижимым. Объяснить такое сомнение можно лишь тем, что привычные понятия музыкальной теории, особенно распространяемые искаженно в процессе преподавания, вообще больше нельзя поставить в связь с живым искусством. Низкий уровень преподавания, тупое школярство, рутинная невиданная в других областях, давно привели к тому, что подлинные таланты восстают против соединения теории этого рода с практикой и живым творчеством.

С другой стороны, трагикомическая кульминация бытующих заблуждений заключается в том, что музыковедение нашего времени дошло до рассмотрения теории как вспомогательной технологической дисциплины, которая если не полностью вытесняется им из сферы науки, то по крайней мере загоняется

в позорный угол. В действительности же теория является подлинной сущностью музыкознания, его самой живой частью и основой, которая не только находится в тесной связи с искусством, но во всех своих проявлениях становится его непосредственным отражением.

Для понимания как гармонии вообще, так и ее особого совершенства в романтической музыке, важен охват основных линий ее внутреннего развития. Лишь это освободит восприятие от неупорядоченного обилия частных явлений и нагромождения цифровых обозначений, возвысив теорию до ее первоначального значения воззрения (*Anschauung*)¹. Одновременно теория вновь обретет педагогическую ценность, пробуждая и активизируя художественное восприятие. Гармонические анализы при этом, не составляя главного содержания, должны служить материалом для обобщения, быть всегда лишь отправной точкой исследования.

Романтизм рассматривается здесь как целостное явление, как единый художественно-психологический процесс. Поэтому наиболее целесообразным представляется такой показ романтической гармонии, который как бы в разрезе демонстрирует ее кульминационный момент для того, чтобы, отталкиваясь от него, можно было проследить исторические связи с предшествующим и последующим развитием. Этой наибольшей концентрации, как в фокусе собирающей все лучи, достигает музыкальный язык Вагнера после 1850 года, особенно в «Тристане». При этом возникает неопределимое преимущество перспективы, позволяющей охватить основные характерные черты стиля всего этого огромного материала. Одновременно появляется возможность обстоятельного описания гармонического стиля «Тристана», подробное знание которого безусловно необходимо для овладения наукой о гармонии и изучение которого давно уже составляет одну из наиболее неотложных задач музыковедения. Не требует особого разъяснения, что главная задача здесь состоит не в узко специальном исследовании, а в раскрытии связи со всем стилем романтизма.

Внутренние линии развития гармонии будут проиллюстрированы приводимыми нотными примерами. Их выбор пришлось ограничить, поскольку задачей работы является целостная характеристика стиля, а не поочередное описание всех представителей романтизма в отдельности, для чего и объем одной книги оказался бы слишком ограниченным. Исходя из этой точки зрения, при подборе примеров пришлось пройти мимо некоторых смелых красот и даже отдельных значительных имен. Тем самым здесь остаются нераскрытыми значительные проблемы; эволюция гармонии у отдельных мастеров, начиная с раннего романтизма, ее развитие внутри целых групп и творческих направлений, включая последователей Вагнера и вплоть до новейшего времени, — все это предоставляет огромные возможно-

сти для конкретных исследований на невозделанной и в высшей степени плодородной почве. Надо надеяться, что в этом отношении не будет недостатка ни в заинтересованности, ни в деятельном сотрудничестве

Однако прежде всего необходимо определение ряда основных понятий и обозрение отдельных, проходящих красной нитью, характерных черт, для того чтобы не запутаться в деталях и освободиться от ложного понимания глубины музыкального исследования, которое порой при обилии сведений «точной науки» преспокойно проходит мимо подлинно научных ценностей.

Обозреваемая здесь эпоха не поддается строгому ограничению. Она охватывает период времени, который приблизительно совпадает с XIX столетием и в дальнейшем переходит в современность, образуя для нее, однако, не более чем историческую основу. Казалось бы, так просто иной раз определить последующие пути либо как продолжение предшествующего, либо как реакцию на него. Однако предсказывать будущее или даже стремиться предопределить его пути было бы чересчур смелым предприятием, от которого музыковедению следовало бы решительно отказаться. Дар же прорицания ему в немалой мере необходим для того, чтобы лучше рассмотреть прошлое.

Если вникнуть в гармонию исходя из самых общих основ, то вскоре обнаружится, что сам по себе музыкальный стиль позднего романтизма, по сути дела, прост и его легко понять. Сначала, правда, упадок значения всех унаследованных классических законов и возникновение вследствие этого большего богатства гармонических форм, связей и выразительных возможностей как будто вызывают затруднения и расплывчатость представлений. На самом деле то, что здесь происходит, вызвано ослаблением роли более общих гармонических принципов и основных процессов, уменьшением заостренности классических норм, что охватывает весь комплекс характерных черт. Стиль самого «Тристана», по сути дела, прост и един, как все великое.

Вообще во всякой гармонии самое интересное далеко не всегда содержится в усложненных формах. Их расшифровка является скорее вопросом определенных навыков и не составляет истинных проблем. Последние же, напротив, скрываются за самыми простыми вещами, заставляя нас часто подолгу останавливаться на них.

Эта книга предназначена для читателя, основательно владеющего учением о гармонии. Несмотря на то что она не задумана как учебник, хотелось бы, чтобы и для профессионалов, и для тех, кто ищет связи с музыкой в других сферах, она являлась опорой и стимулом к занятиям теорией музыки, поскольку полное и подлинное проникновение в гармонию, после овладения основными понятиями, возможно прежде всего лишь при эффективном наблюдении и ознакомлении с раз-

личными стилевыми направлениями, с творческой манерой отдельных мастеров. В этом смысле данная работа в своих существенных частях возникла из практики преподавания.

Берн, август 1919 года

Предисловие ко второму и третьему изданиям

Интерес к материалу и историческому периоду, развитие которого представлено в этой книге, обусловил то, что вскоре после появления работы ее повсеместно встретили как курс гармонии повышенного типа. Новое издание включает многочисленные существенные дополнения в тексте, а также в нотных примерах. Изменения, однако, не коснулись построения книги и ее основных положений.

Берн, начало 1922 года

Раздел первый

Основы

Глава I

Теоретические предпосылки

Гармонии—это отражения из бессознательного². Все звучащее в музыке представляет собой лишь взметающееся ввысь излучение гораздо более могучих изначальных процессов, силы которых кружат в сфере слышимого. Первозданная мощь всей гармонии заложена именно в них, а не в игре звуков, красочно сверкающее движение которых вообще возникает лишь как отражение психических энергий, вырывающихся из глубинно-подсознательной области.

То, что обычно называют музыкой, в действительности есть лишь ее отзвук, а точнее могло бы быть определено как трепет отзвучавшего. Ибо там, где начинается возбуждение чувств, вызываемое звуками, глубокое внутреннее волнение музыки уже приближается к своему спаду. Ее истинным, первоначальным, движущим и формирующим содержанием является развитие психических напряжений, и музыка лишь передает его в чувственной форме, в которой она доносится до слуха. Подобно тончайшему осадку росы, подлинно жизненное дыхание музыки устремляет звуки ввысь, к дневному свету. Энергии превращаются в чувственно воспринимаемые чудеса созвучий, подобно тому как воля к жизни переходит в картину мироздания. И только на самой поверхности музыка звучит.

Поэтому и созидательное содержание гармонии заложено в становлении форм. Рассматриваемые сами по себе гармонии представляют собой пустую оболочку, и все закономерности, формы и формулы в том виде, как они выявляются организацией звукового материала, касаются лишь застывающей поверхности музыки и соскальзывают с нее, не приводя к ее ядру. Но животворная действенность гармоний основывается на том, что они всегда заставляют ощущать вздымающиеся силы, которые, выходя из бессознательных глубин формирования, превращаются в чувственно воспринимаемые,

реально ощутимые звуковые формы. Сущность гармонии поэтому состоит в постоянном возникновении, в переливе силы в явление.

И здесь-то должна обосноваться теория, охватывающая вместо явлений источники их возникновения — сущность и стремление к самовыражению своеобразных психических силовых движений, из которых развивается и строится гармония и которые формируются в звуковые образы и в потоки звуковых последовательностей. Изучение преобразований определенных процессов напряжений в созвучия представляет собой коренную задачу всей музыкальной теории. Только так и становится возможным пробудить в теоретическом наблюдении ощущение живых творческих сил, вчувствоваться в них и слиться с ними, восстанавливая давно разорванную связь между теорией и искусством. Кто сумеет познать это внутреннее жизненное формирование гармонии, для того музыка превратится из симфонии звуков в симфонию энергетических течений, которые проявляют себя в широком потоке звукового развития. Это приливы и отливы, бурные волнообразные нарастания, которые приводят к самым причудливым формам, и следующие за ними спады, растворение в цельной, светлой и ровной поверхности.

Гармония создается не внешней природой и построением физически predetermined основных форм, а внутренней, психической природой, которая в фантастике игры созвучий дает чувственное выражение силовых движений в их воле к формированию. Участие физики, отношение которой к музыкальной теории до сих пор роковым образом понималось совершенно ложно, проявляется только в определенном организуемом воздействии, притом в очень изменчивой степени и в ограниченных пределах, как это доказывает именно романтическая гармония. Из всего этого вытекает, что не только при эстетическом рассмотрении искусства, но и в собственно теории надо руководствоваться тем, что живые силы формирования предшествуют внешним формам выражения, которые являются только их результатом и конечным закреплением. Поэтому изучение следует начинать с определенных ведущих психологических процессов, а не с аккордовых форм и соединений, которые представляют собой лишь воплощение этих процессов в живом звучании.

В то же время обращение к самим силам напряжения и к их типичным формам развития в музыке дает небывалые возможности проникнуть в глубь психологических феноменов вообще, и в частности раскрыть основные черты музыкальной психологии стиля (Stilpsychologie). Музыка возникает как стихийная сила внутри нас, как динамика волевых порывов. Только когда мы начинаем понимать, как их бесконечное взаимодействие отражается в беспокойно подвижной игре гармонической

поверхности, становится очевидным, насколько вошедшие в привычку методы теории, судорожно цепляющейся за собственно звуковой феномен, могут разрушить познание не только сущности музыки, но и ее технических основ.

Понимание музыки как бы заслонено звуками. Теория же утеряла способность слышать то неслышимое, что скрывается за ними, и тем самым охватывать основные процессы, которые только просвечивают сквозь звуки и аккорды. Из воплощения волевых напряжений в красочные звучания возникают все типичные формы развития гармонии и своеобразие их внутреннего взаимодействия. Аккорды не predetermined, подобно отдельным кристаллам, которые в композиции служат как бы для создания игры красивых сопоставлений; ведь кристаллизация — это конец и застывание развития. Теории следует начинать изучение явлений с основного живого процесса, с момента прорыва внутренних напряжений и становления их в звуках. В противном случае она может, двигаясь по широкому кругу, оказаться вне музыки и затеряться в формалистике и схематизмах. Теория не должна разрушать заложенное в музыке волшебство бессознательного, она должна его постичь.

Рядом с таким действием внутренних сил чувственно-звуковые явления воспринимаются лишь как игра, которая заглушает внутренний демонизм музыки, сдерживая его и оттесняя к глубинам. Великое безмолвие их бездн скрывает всю грозную силу музыкальных напряжений. Здесь же коренится и то, чего, в сущности, ищет всякая, и прежде всего романтическая, тоска в музыке.

Звучание мертво; то, что живет в нем, это воля к звучанию.

Первичную форму музыкальных волевых побуждений представляют психические напряжения, которые стремятся разрешиться в движении. Все происходящее в музыке основывается на процессах движения и их внутренней динамике. Самые элементарные психологические процессы в музыке мы ощущаем аналогично воздействию любых физических сил. Музыкальная энергия приобретает более отчетливые контуры прежде всего в форме или же, скорее, в ощущении процессов движения. Поэтому музыка является не отражением природы, но переживанием ее таинственных энергий в нас самих. Чувство напряжения в нас однородно с ощущением живых сил, которые проявляются изначально во всякой физической и органической жизни*.

* В свете учения Шопенгауэра о мире, под впечатлением которого как раз возникла «Тристан», однородность этих сил может быть представлена таким образом, что по происхождению их можно вообще рассматривать как

Со всем своим настойчивым стремлением к оформлению первоначальное ощущение музыкальной энергии обретает самый зачаточный, скромный облик в феномене мелодической линии. Последнюю поэтому надо рассматривать в качестве потока движения, который находит в звуках не что иное, как свое чувственное выражение, по существу же представляет собой течение психических энергий, то есть процесс напряжений, лежащий под поверхностью чувственного восприятия. Происхождение мелодики, как и большая часть всей жизнедеятельности, заложено в бессознательном. Внутреннее мироощущение целостности сознательного и бессознательного вообще нельзя представить в виде двух полушарий, что означало бы две равные половины. Сознательное — это всего лишь как бы небольшая вышедшая на свет и озаренная лучами вершина.

Переход энергетического содержания в его чувственное выражение, являясь основным феноменом всей звучащей музыки, означает, таким образом, ее становление и одновременно выход из сферы подсознательных напряжений, ее воплощение в чувственных формах. Неуловимое стремится перейти в осязаемое, осязаемое, осязаемое. Двойственность душевного и чувственного содержания, пронизывающая всю музыку, находит в феномене мелодии свою самую чистую и первейшую объективацию: в мелодической линии, как в наиболее тонко звучащем музыкальном образовании, не выходящем за пределы одноголосия, лежит грань, на которой соприкасаются и объединяются воля к формированию и ее отражение в сфере чувственно-звукового. Здесь происходит таинственный процесс перехода напряжений в звучание, поворот от внутреннего к внешнему. Мелодическая линия — это первая проекция воли на материю, на временную и пространственную формы явления. (О пространственности здесь можно говорить постольку, поскольку характер мелодического процесса, который сам по себе дает ощущение движения, порождает неясное подсознательное представление кажущегося движения

тождественные, но представляющие различные объективации одной и той же первоначальной силы, а именно воли. Ни одно произведение в своей музыкальной символике и выразительном языке не охватило эту тождественность глубже, чем «Тристан». Энтузиазм Вагнера по отношению к главному творению Шопенгауэра («Мир как воля и представление») гораздо более проникновенно и ясно воспринимается в музыке, чем в поэтическом тексте и его философской подоснове. Вагнер нашел здесь сходное с его собственным понимание содержания и средств выражения музыки, исходящее из философских предпосылок и подкрепленное умозаключениями. Взгляд Шопенгауэра на сущность музыки как на «непосредственное отображение самой воли» находит также свое подтверждение в признании однородности характера первоначальных музыкальных напряжений с ощущением движущих, однородности восприятия психических энергий и физических силовых процессов.

звуков в пространстве. В то же время объективно пространственный момент в музыкально-чувственных впечатлениях совершенно не существует, все пространственные представления в музыке являются вторичными, сопутствующими, появляющимися как следствие основного энергетического процесса движений.)

Так мелодические явления, с одной стороны, становятся непосредственным выражением формирующих потоков движения, а с другой стороны, представляют собой уже их звучащее выражение, проявляющееся в тонах и в связи с этим находящееся одновременно в определенной зависимости от аккордово-гармонических явлений.

Тем самым сущностью каждого мелодического движения, так же как и каждого отдельного тона, через который оно проходит, является живая сила, как бы стремящаяся выйти за пределы звука. Это — своеобразное психическое состояние напряжения, которое я называю кинетической энергией. Оно действует в самых широких масштабах и разнообразнейших формах явлений, изучаемых музыкальной теорией, которая поэтому представляется в виде учения об энергетическом развитии и отражает роль последнего в строении и развертывании звуковых явлений. Действие кинетической энергии относится ко всем компонентам музыки, исследуемым теорией: к гармонии, мелодии, линейному контрапункту и, в определенном смысле, к ритмике, а также к искусству формы. Наконец, через теорию оно соприкасается с эстетикой и психологией стиля, в частности потому, что напряжения движений имеют основополагающее значение и для звуковой символики.

Что касается теории мелодии, особенно же технологических и эстетических вопросов мелодии и полифонии, то эта точка зрения проведена уже в моих «Основах линейного контрапункта» (Берн, 1917), притом в широком плане, начиная с изучения основных явлений. Одновременно там же (отдел первый, глава VI) рассматривается воздействие кинетической энергии на формы напряжения в гармонии. Последнее в основных чертах содержится также в моем раннем исследовании «Предпосылки теоретической гармонии» (1913). Во избежание повторений я ограничиваюсь здесь кратким изложением нескольких главных черт, и только в той степени, в которой они должны служить практическому применению и пониманию дальнейшего исследования гармонии.

Прежде всего следует уяснить себе, что законченная мелодическая последовательность представляет собой единство, притом первоначальное единство, психическую энергию движения, из живого, непрерывного течения которого лишь высвобождаются единичные тоны. Законченное единство целост-

ной фазы движения претендует на первенствующее значение по отношению к включенным в нее единичным тонам. Сами звуки ее не объясняют ничего, напряжение же, которое их пронизывает и наполняет, объясняет все. Звук, принадлежащий какой-либо музыкальной последовательности, является лишь единичным моментом процесса напряжения.

Единичный звук вообще выступает только как носитель определенного состояния энергии в музыке. Как будет видно дальше, это касается также и тех случаев, когда он не включен в законченную линию, так как силы движения в музыке проявляются не только в совершающемся движении, воспринимаемом в качестве мелодии, но и в стремлении к движению. Это стремление, собственно, и является носителем всех разнообразных музыкальных действий, выражающихся одновременно в звучании и красочности.

Поэтому начиная с простейшего мелодического образования настоящее музыкальное содержание состоит в устремлении линейного развития, в самом процессе возникновения, и уже здесь звуки представляются как нечто относительно менее существенное. Основное содержание заложено во внутренней динамике, которая воплощается в набухании и увядании, в приливе и отливе линейных волн, в подъеме и спаде меняющейся звуковысотности и интенсивности. В силе движения — неосознанные истоки мелодики, или скорее ее первоначально осознаваемое происхождение. Тоны и вообще все звучащее, так же как и все ритмические формы явлений, представляют собой лишь конкретно ощутимое выражение этой силы движения.

Замкнутое линейное движение, скользящее поверх тонов и имеющее по отношению к ним априорное значение, не следует поэтому отождествлять с соединением тонов, начертанным в последующем. Это ошибка, которой надо настойчиво остерегаться. Линейное движение вытекает из самой воли к формированию, и следовательно законченное мелодическое образование нельзя понимать как сумму единичных тонов или как нанизывание отдельных интервалов: ведь при этом ряд отделенных друг от друга звуков представляется как первичное, а возникающее затем восприятие их единства как нечто пассивное, вторичное. Напротив, процесс движения основан на активной формирующей первоначальной силе, которая лишь доводит до восприятия свои многообразные течения во всех звучащих формах их проявления.

Тоны являются, собственно, лишь балластом мелодической линии. Начало понимания сущности мелодики и тем самым вообще музыки заложено в привычке к мысли, что уже в простой мелодической линии подлинное и гораздо более значительное содержание заключено в неслышимом или же, чтобы обозначить это более отчетливо, — в той линии, не отмеченной

в записи, которая подразумевается между отдельными нотами. Через пустые промежутки между нотами и поверх них единым потоком течет сила. Не игра звуков и внешняя картина ритмической упорядоченности, но именно эта сила представляет собой то живое напряжение, которое создает ощущение мелодии. (По сути дела, такое суждение есть не что иное, как одна из многих утерянных и самих собой разумеющихся истин, познание которой было насильственно вытеснено превратной точкой зрения сегодняшней музыкальной теории. Наша теория всегда начинает с изучения форм явления, данности вместо процесса становления. Она прослеживает тоны исключительно односторонне с точки зрения их гармонической и ритмической организации, вместо того чтобы проникнуть в динамику их неслышимых связей, озаряющую движение линий внутренним светом.) Сила движения, являясь первейшим источником в творческом процессе созидания мелодии, вызывает при каждом отдельном прослушивании сопереживание ее трепета, по своей степени зависящее от темперамента слушателя. Музыкальное слушание, восприятие художественного произведения, в своей существенной части обусловлено отнюдь не функцией слуха либо гармонически логической деятельностью рассудка, но является психическим процессом, включающимся в изначальное течение сил движения*.

Энергия мелодической линии утрачивается и испаряется в звуках подобно силе бьющего ключа, распыляющейся в лучах водяных брызг. Выражая себя, творческая сила как бы иссякает. Но поверх простой мелодической линии, пронизывая всю музыку и поглощая единичные эффекты и единичные голоса, возносится устремленный полет движущих энергий. Это и есть мелодия в крупном плане — течение изначальное энергетического потока, принимающего гигантские размеры. То он изливается в многоголосии линейной полифонии, то, как в гомофонной музыке, разрастается в гармонической полноте звуков, достигая мощного выражения. Подспудный силовой поток, находящий свое простейшее воплощение в единичной линии, здесь, в переливах созвучий и их переходов, прорывается в наружный, чувственно воспринимаемый пласт. Аккорд предстает как расширенное излучение одного тона. Образно говоря, каждый тон линии получает плоскостное распространение. И подобно тому как тоны мелодической линии

* Впрочем, и музыкальные способности коренятся только отчасти, притом в своей менее существенной части, в слуховых данных. Наряду со слуховыми данными и внутренней ясностью звуковых представлений, которые нельзя недооценивать в качестве способствующих свободному и верному выражению музыкальной мысли, настоящая творческая одаренность заложена прежде всего в определенной внутренней силе полетности, в умении развивать движения, развертывать нарастания и спады. В этой части дарования скрыт и талант формы.

далеко не равнозначны ее содержанию, но лишь намечают последние расплывчатые контуры ее воли к выражению, так и в расширенной мелодии, охватывающей поток гармоний, при всей ее чувственной полноте, возникает не концентрация, а истаявание основного содержания музыки.

Вообще всякое внешнее музыкальное выражение далеко не исчерпывается по своему смыслу тем, что в нем воспринимается сознанием, а обусловлено чем-то другим, проникшим к нему бессознательно и способствующим становлению его формы. Поэтому все явления выразительности в искусстве, поскольку они раскрываются посредством определенных образов, называют символами (Sinn-Bilder)*, то есть чувственными образами выражения душевного**. Так и техника музыкального письма, взятая как целое, представляет собой символ, поскольку во всех преобразованиях, в соответствии с различными стилевыми периодами, она как в своей общей характеристике, так и в многочисленных особенностях является внешним проявлением более глубокого — художественной воли к формованию. Поэтому охватить художественный творческий процесс, полная сила которого рассеивается в форме его выражения, можно лишь возвращаясь к бессознательному. Здесь надо обладать способностью резонанса по отношению к тем живым силам, которые как бы затерялись при появлении на свет художественного произведения***.

Однако кинетическая энергия представляет собой только одну из форм, в которых находят свое выражение подсознательные силы музыки. Они воплощаются не только в энергии текучего движения, проявляющейся в мелодической линии или в ее расширенном потоке в виде аккордовых комплексов, но и в еще большей степени в психическом состоянии энергии сдерживаемого движения — напряжения, стремящегося к разряжению в последующем развитии. Когда тоны, проникнутые текучей силой линейной связи, вбираются в один аккорд, состояние их напряжения переносится на его

* Sinnbild—символ, аллегория (нем.). Отделяя составляющие слова дефисом, Курт подчеркивает их значение: Sinn—чувство, Bild—картина, образ. (Примеч. переводчика.)

** Ср.: Häberlin P. Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Bern, 1916.

*** Аналогично положение в любом виде искусства. Однако в музыке «материя», в которой проявляются психические энергии, выражена не в осязаемой вещественности, но лишь в чувственной ощутимости (в противоположность бессознательному основному содержанию). Этим обусловлена и нематериальность музыки, присущая формам ее выражения, и, одновременно, бесконечно развиваемая способность музыки отвечать всем порывам, идущим из подсознательных глубин формования. По этой причине именно музыка и представлялась романтикам олицетворением искусства.

звучность в целом как на продолжающую свое действие волю, которая стремится к разряжению в движении. Если совершающееся движение есть явление мелодическое, то сдерживаемое напряжение является содержанием аккордовых образований. Я обозначаю его в своих теоретических работах как потенциальную энергию, заимствуя это выражение по аналогии из системы обозначений физики. Аккорды представляют собой накопление силы движения. При этом превращение кинетической энергии в потенциальную энергию аккордов в своей существенной части (но не исключительно) основывается на повышенном содержании энергии так называемых вводных тонов.

Наличие этого своеобразного силового состояния в аккорде самом по себе коренится в чудесном свойстве музыкального ощущения переходить от проявления воли, которое осуществляется в текущем движении линий, к самой силе ее напряжения (интенсивному выражению направления воли) и символизировать динамику этих психических энергий в слуховых впечатлениях, до сих пор односторонне переоцениваемых с точки зрения одной лишь звуковой стороны. Это и представляет собой основной феномен гармонии вообще.

Подобно тому как каждому тону мелодического отрезка присуща направляющая его сила движения, так и каждый аккорд имеет определенную форму напряжения, тяготеющую к дальнейшему развитию гармонического действия. В ней же заложена и характеристика гармонии с ее бесконечно богатыми и тонкими эффектами. Эти эффекты представляют собой перемены и превращения энергий напряжения в звуковые краски*. И поскольку мелодика основывается лишь на прорыве движущих энергий к намечающемуся в ней звучанию и единственный тон имеет в музыке лишь значение носителя неких напряже-

* Поэтому внутри простой мелодической линии к кинетической энергии ее движения присоединяется множество дальнейших моментов напряжения, если принять во внимание участие ее отдельных тонов в гармонии. Это участие может быть и в скрытом виде, то есть без соответствующей реализации в аккордовом сопровождении. Как только мы относим какой-либо единственный тон к определенной гармонии, в нем проявляются известные потенциальные энергии, вытекающие из его положения в данном аккорде, а также из взаимоотношений между аккордами. Концентрируя в себе энергетические моменты, каждый тон направляет силовые пучки к новой разрядке напряжений. В мелодической линии без сопровождения эти ощущения напряжения имеют еще большее значение, поскольку реальное звучание аккордов отсутствует и в отдельные звуки проникает лишь стремление, воля к созвучию — как только они выступают в музыкальном представлении в качестве носителей определенной гармонии. И если отдельные звуки еще не включились в определенное гармоническое образование, то бесконечные скрытые возможности сил напряжения повсюду стремятся проявить себя и прорваться к действию. Более всего и в первую очередь это касается выделяющихся, особо существенных звуков мелодического последования. — Феномен мелодической линии подобен стихийной силе. Ее вспышка всегда сопровождается потоками менее мощных сил, разветвляющихся во все стороны.

ний, то можно взять в качестве отправного следующее положение гармонии:

Каждый аккорд представляет собой лишь воспринимаемый слухом образ определенных энергетических стремлений.

Обычное учение о гармонии (в особенности начиная с Гуго Римана) определяет аккорд просто-напросто как звучность. Но в первую очередь он является стремлением. Как это всесторонне доказывается всем последующим изложением, аккорд обусловлен нашей волей. Мы можем воспринимать одно и то же образование по-разному в бесчисленных вариантах. Возможности различных трактовок заложены уже и в единичном тоне. Более того: единичный тон может одновременно быть носителем, точкой скрещивания или исходной точкой разнообразных, даже различно направленных энергий (например, в одно и то же время быть основным тоном и задержанием, сочетать восходящую и нисходящую направленность потенциального напряжения и т. д.). Далее, несмотря на то что сама звуковая материя связана определенными законами, сила всегда может внести в нее новые формы, поскольку звучность имеет смысл и музыкальное значение только как носитель силы. В этом заложена возможность, более того, необходимость постоянного преобразования всей гармонии в связи с изменением стиля эпохи, индивидуальным почерком великих мастеров, а также способность постоянного и решительного обновления сравнительно ограниченной звуковой материи.

Выражением определенных напряжений представляются не только все аккордовые формы гармонии, но и все аккордовые последования. Уже в простейшей каденции и в самих консонирующих трезвучиях — если говорить об исходных формах гармонических явлений — музыкальное содержание порождается лишь динамикой напряжений, так как содержание каждой последовательности заключается в живом внутреннем эффекте, в силовом процессе, который и определяет соответственно звуковой оборот. Уже основные явления гармонии, автентические и плагальные обороты имеют чисто энергетическую подоснову, равно как и простейшие консонирующие аккордовые образования — мажорные и минорные трезвучия. Последние в качестве противоположных форм потенциальной энергии представляют собой две основные формы гармонического развития с полярно противоположным направлением, то есть два основных контрастных наклонения. Каждый аккорд несет на себе следы беззвучной глубины, из которой он исходит.

Если теория музыки могла упустить уже то, что мелодическая линия по происхождению и содержанию основывается на динамическом процессе, то вполне понятно, что тем более ин-

тенсивное чувственно-звуковое действие гармонии могло заглушить и заслонить энергетическую основу. С того мгновения как теория пошла по ложному пути, начиная исследование с внешней звуковой картины, она была осуждена на иссыхание и оскудение. Теория должна опираться на изучение бесконечно богатых процессов внутренней динамики. Физически-звуковые структурные ограничения лишь видоизменяют излучение энергетических напряжений, устремленных к правильной организованности. Взаимодействие звуков направлено на уравнивание сил, которое символизируется консонирующим созвучием.

Впрочем, эти основные положения не столько подвергаются нами теоретическому и абстрактному толкованию, сколько освещаются с практической стороны: их обзор в самых общих чертах должен служить лишь в качестве введения в определенный художественный стиль. Только по ходу изложения станет ясным, насколько совокупность гармонических явлений соответствует данной точке зрения*.

Положения подлинной теории опираются на обе формы явления движения: совершающееся и сдерживаемое, то есть выражающееся непосредственно в мелодическом течении и проявляющееся в силе напряжения, стремящейся к движению. Нет ни одного гармонического образования, которое не было бы пронизано этими напряжениями, если даже они глубоко скрыты и проявляются в виде отдаленного излучения. Вся гармония наполнена мощной вибрацией сил, которые из глубин устремляются ввысь, достигая необыкновенно мягко текучей, нескончаемо трепетной поверхности аккордовой ткани. Душой гармонии являются колебания совершенно иного типа, чем многообразно комбинированные колебания звука.

* Одновременно будет показано, как давно знакомые понятия косвенно указывают на эти основные черты и даже отражают их в некоторых положениях и определенных способах обозначения. В то же время, исходя в своих установках из внешней картины звуков, теория не способна подойти к корню вопроса. Выясняется также и то, что принятая мною точка зрения не так уж лишена связи с существовавшей до сих пор музыкальной теорией, как ее в этом упрекают. Однако я должен признаться, что при моем мнении о теперешнем состоянии и методах теории (в особенности до сих пор официально бытующих в педагогике) я принял бы на себя этот укор с некоторым удовлетворением.

Следует указать на то, что стремление к познанию процессов напряжения как сущности и происхождения музыки часто пытается насильственно пробить себе дорогу из самой гущи окостеневших формул и правил. Оно только ждет формулировки, и прежде всего — именно в этом заложена тормозящая отсталость — психологического обоснования. — В качестве наиболее приближающегося к пониманию напряжений я всегда упоминаю небольшой курс гармонии Аугуста Хальма (1900) и некоторые из его статей, собранные под названием «Von Grenzen und Ländern der Musik» (München, 1916). На понятии напряжений основана также очень ценная работа: G r u n s k y K. Musikästhetik (1907).

Однако при рассмотрении сущности гармонии как перелива бессознательных энергий в созвучие или же силы в явление этот процесс не будет охвачен во всей законченности, если не принять во внимание чувственно-звуковые моменты. Гармонические эффекты приобретают полноту лишь при воплощении во все богатство красочно сливающихся образов. Игнорировать чувственно-звуковой выразительный характер музыки означало бы впасть в ошибку, противоположную существующим положениям теории, которая исходит только из последнего и не видит подсознательных формующих сил. Каждое отдельное явление музыки начиная с простейшей мелодической линии показывает переход от неслышимого к слышимому, от психических напряжений к чувственному звучанию. Таким образом, не игнорирование или недооценка моментов звуковой «материи», но их познание с иных, противоположных позиций предлагается теории в предпосылаемых здесь положениях о сущности музыки. Следует постигать явления музыки изнутри, а не с внешней стороны. Их полное чувственное выражение может быть всесторонне охвачено только при таком подходе.

Разным историческим эпохам свойственны огромные различия в значении и своеобразии эффекта чувственно-звуковых моментов по сравнению с внутренними, динамическими. Есть, например, стилевые периоды, в течение которых чувственно-звуковые моменты резко оттесняются интенсивным поворотом к чисто линейным энергиям выражения, что сказывается в довольно аскетическом, бледном однообразии гармонии (например, в голландской полифонии XIV и XV веков). В отличие от этого, для эпохи романтической музыки, о которой здесь идет речь, одним из главных характерных признаков является чувственно-звуковое искусство красок, усиленное до высшего предела. Изменения в стилях определяются, однако, не только той мерой, в какой чувственно-конкретный момент выделяется по сравнению с психическими силами напряжения, но и способом их взаимного переплетения, что тоже может быть показано на примере романтизма. Все исторические преобразования техники музыкального письма представляют собой разнообразные в своем богатстве формы, в которых обнаруживаются эти многочисленные колебания.

Однако, помимо того, было бы ошибкой недооценивать значение чувственно-звукового начала для музыки и ее стилей в связи с тем, что между этим началом и энергетическими процессами существует глубокая связь. В дальнейшем по ходу изложения будет видно, как повышенная внутренняя динамика гармонии вызывает усиленную игру красок и как именно беспокойное брожение энергий приводит к богатству чарующих чувственно-звуковых эффектов у романтиков.

Даже самые роскошные гармонии основываются не на своих звучащих формах выражения, и последние ни в коей

мере не составляют их существенного содержания. Пути развития, исторически обусловившие их появление внутри определенного музыкального стиля, только в том случае могут быть исследованы успешно, если теоретический разбор направлен не на видимые звуковые формы, а на процесс их возникновения. Пожалуй, ни один музыкальный стиль не может столь ясно, как вагнеровский в «Тристане», выявить ту истину, что всякую гармонию мы воспринимаем прежде всего волей, и лишь в последнюю очередь слухом.

Глава II

Психологические основы романтической гармонии

Поскольку сущность аккордов заключается в превращении напряжения в звучание, то есть явлений психических в реально существующие, гармония вообще составляет переходный слой от бессознательного к сознательному. Такие неразделимые, сочетающиеся в ней жизненные сферы повсюду взаимно переплетаются тысячами невидимых переходов, определяя в процессе исторического развития постоянно меняющиеся стилевые особенности разнообразнейшей целостной картины. Отсюда — формообразующие предпосылки, которые в конце концов касаются далеко не только музыки, их можно распознать в культурно-психологических явлениях и течениях всей истории духовной культуры в целом: под давлением душевных напряжений бессознательное ищет новые формы выражения. Эти душевные силы, туманные и осмысленные, беспредельные и ограниченные, во всех особенностях их взаимных переходов теснейшим образом обуславливаются всем мироощущением века. Как бы мы ни стремились проникнуть в какое-либо мировоззрение, постичь за всеми историческими преобразованиями художественных направлений сущность его воли к выражению, перед нами всегда встает важнейшая и наиболее общая конечная проблема оценки стиля на основе соотношения сознательных и бессознательных формующих сил.

Внутреннее единство духовных и музыкальных явлений в особенности характерно для художественной эпохи романтизма со всеми ее историческими преобразованиями и коренится в ее всеобъемлющих психологических основах. Поэтому вопрос о том, что вообще понимать под романтической волей к выражению, следует и по отношению к сущности гармонического стиля, и ко всем его приемам рассматривать в первую очередь со стороны психологии искусства. Надо исходить из наиболее общих установок, рассматривая все явления как бы

с дальнего расстояния, так что музыка на первых порах может быть почти что и не затронута. Однако именно таким путем будут раскрыты подлинные, внутренние предпосылки ее развития. При этом нельзя говорить о воздействии извне, о влиянии только лишь поэтических источников, с которыми перекликается музыка. Творческий дух скорее исходит из глубин общего источника мироощущения, что находит свое выражение в музыке и ее средствах также и непосредственно, а не только через отношение к образно-фантастическому миру. Изменяется ощущение в целом. Силы, приводящие гармонию к ее выявлению, не внешне-музыкальны, но психически-музыкальны. Так и великий философ романтической эпохи определил музыку как непосредственное отображение воли³.

Противоречие между сознательным и бессознательным никогда не могло достичь большей крайности, чем в пору тех художественных установок, которые были представлены в классической музыке и литературе на исходе XVIII столетия. Классицизм обрел умиротворяющее равновесие в мировоззрении, которое преодолело власть темных жизненных сил и освободилось от устремленности в потусторонний мир и от страха перед бесконечностью. Это мировоззрение поставило человека с его сознанием собственной силы в центр всех явлений, а в своем жизнеощущении и в художественном выражении повернулось к свету и чувственной красоте. Классическое мировосприятие возникло из ощущения полной победы сознательного начала над бессознательным⁴.

Романтизм добивается освобождения от жизнестойкого мироощущения классиков, которое со свойственной ему волевой направленностью пыталось подавить в себе бессознательные силы. Первые признаки романтизма, возникшие еще во времена высшего расцвета классической музыки, были предвестниками революции в сознании, которая постепенно подрывала фундамент классических художественных принципов и мировоззрения. В классицизме человек возвысился над страхом перед вселенной и, как Прометей, пошел навстречу свету; в романтизме его вновь охватывает страх, и просветленное мировоззрение классицизма вскоре представляется ему обманчивым миражем. Душа художника опять погружается в хаос; появляется новое ощущение жизни, которое от привязанности к привычному, видимому чувственному миру вновь обращается к неизведанным глубинам. Духи бездны были закляты человеком классицизма, дабы в упоении жизнью он мог наслаждаться светом дня. Теперь же они вновь выходят из глубин, и мир застилается туманом фантастических видений. Романтизм — это новое нарушение равновесия между духовно организованным мировосприятием и психическими силами, которые не были включены в него.

Тем самым в романтическом искусстве изменяется характер воли к выражению. Она пробуждает демонические силы и переплетает их с трезвым сознанием. Таинственное волшебство этих сил магически притягивает к себе романтика, который стремится продлить их действие, не рассеивая чар ослепительным светом.

Если в давние времена человек трепетал при мысли о потустороннем мире и пел о себе в песне как о «госте на земле», то по мере созревания классического мироощущения он почувствовал себя хозяином и господином земли, покорителем духов, властвующих по ту сторону света. («Ода к радости» фактически является итогом всех классических финалов.) В противоположность этому, фантастические видения романтика уносят его за пределы всего земного. В итоге классицизм повсюду, где бы в искусстве ни прорывалось его мировоззрение, представляет собой кризис.

Так развитие истории духа всех времен и во всех областях проходит в беспокойных и неравномерных колебаниях, проявляясь в различных видах. В этом сущность великого художественного поиска.

То, что романтизм по времени непосредственно следует за классицизмом, связано с процессом реакции на последний и на всю рационалистическую заостренность его миропонимания*. Этим объясняется также и то явление (которое особенно отчетливо можно проследить в музыке), что характерные черты романтического искусства возникают внутри классических форм и лишь очень постепенно высвобождаются из них, пробиваются, разлагая их, раздвигая их изнутри. Можно также легко понять, что высшая точка развития классицизма неизбежно приводит к романтическому характеру творчества. Величайший классик Бетховен осуществляет этот поворот, объединяя в своем творчестве оба художественных направления, как это и заложено в существе наступающего романтизма. Но такое объединение — не просто сосуществование, а брожение, вызванное борьбой, которая охватывает все душевные силы.

Однако случается и так, что гораздо раньше, задолго до собственно последовательного развития романтизма, еще

* Ср.: «Такого рода культуры, основывающиеся на вытеснении мысли о потустороннем мире и проблематичности человеческого существования, называются классическими, или классицистическими (равно и рационалистическими). Составить цельную картину такой культуры — сравнительно легкая задача; но они недолговечны... Периоды, когда вновь господствуют комплексы вытесненной ранее проблемы смерти и нет больше доверия к бодрствованию, а откровения почерпнуты из сновидений, называются романтическими. Они неизбежно следуют за классицистическими и доказывают, что невозможно искоренить из души космическую постановку вопроса». (Wynken G. Luther.—«Die freie Schulgemeinde», Jahrg 8, N. 2. Jena, 1918, S. 50.)

внутри классического искусства встречаются единичные романтические черты, поражая неожиданностью и предвосхищая будущее подобно вспышкам зарницы над горизонтом (у Моцарта, а также у Гайдна, Глюка и других).

Художник-романтик прячется от дневного света. Он углубляется в себя, и стремление к более темным, подсознательным, первозданным процессам творчества представляется ему в виде тоски по бесконечному и нереальному. Ему кажется, что он ищет бескрайние дали, когда на деле он стремится к собственным глубинам. Здесь кроется причина того, что романтическое искусство, выбирая внешние события как форму своего проявления, любит отклоняться в глубь времен и пространства и прибегать к чарам необычайного. Однако в этом можно видеть лишь внешнее отражение особенностей, вытекающих из основной черты его психологии. Рассматривая романтизм с точки зрения его психологических предпосылок, мы видим, что и в выборе сюжетов он предстает как неизбежное дальнейшее развитие классицизма, несмотря на характерное различие круга художественных образов. Все мировоззрение классицизма направлено на человека как на центр вселенной, что обуславливает, особенно в музыке, возникновение явно субъективистского направления. Естественно, что дальнейшее усиление воли к выражению, характерной для классицизма, приводит к глубокому погружению в себя, вплоть до сферы бессознательного, в связи с чем появляется страстная тоска, стремление к неисполнимому, что выступает как основная, характерная черта романтического ощущения.

Романтизм не допускает свершения в том виде, как оно отражается в классическом, ясно осознанном миропонимании. Предчувствия из сферы бессознательного, смутные желания и неясные порывы вытесняют классическую просветленность. Невозможность избавления, бесконечная и неутолимая тоска становятся мироощущением, так как достижение уничтожило бы стремление. Поэтому непрестанно отодвигаются недостижимые цели, пока наконец не появляется желание раствориться во вселенной, что обуславливает также и религиозный характер романтизма. Отсюда и страстность, переходящая в восторженность. Далее — беспокойное переплетение многих ощущений в одновременности. В то время как классицизм выдвигает в искусстве творчество, откристаллизованное до полной ясности, романтизм отрицает такую трезвую рассудительность и пытается подойти к художественному произведению с точки зрения его становления, охватывая его неясные, туманные истоки.

Отсюда также и своеобразно мечтательное восприятие внешнего чувственного мира, совершающихся событий и их

природы, почти болезненное, усугубленное неутолимой тоской стремление впитать в себя эти настроения. Классическое искусство созрело в жизнеутверждающем опьянении красотой, романтик же страдает от красоты, и красивое у него часто наделяется ярко выраженным меланхолическим оттенком. В восприятии романтика мир обволакивается туманными сумерками, в то время как классик видел его в сиянии дня. Природа и жизнь погружаются в таинственный полумрак.

Поэтому ход развития в символике романтического изображения ведет от ясности к расплывчатости, к намекам. Чувства превращаются в мечты*. И, наконец, к концу XIX века в отдельных художественных направлениях творческая мысль обращается уже не к явлениям самим по себе, но к их мистическому толкованию в символизме, либо же стремится передать одно лишь впечатление, производимое вещами, — в импрессионизме.

Искусство романтизма представляет жизнь скорее в отзвуках смутных глубинных процессов, чем в ясном изображении вещей. Четкие формы вновь становятся расплывчатыми. И подобно тому, как романтик взирает на мир сквозь дымку сумеречных видений, так и ясная классическая гармония все более и более отодвигается для него в туманные дали. В звуковой фантазии его внутреннего слуха господствует расплывчатость, очертания становятся неясными. И в звуковых красках непрестанно, зачастую резко сменяя друг друга, вздымаются волны света и мрака. В действие приводятся невидимые силы, что выражается в бурлящем брожении, в насыщении аккордов интенсивными энергетическими напряжениями.

Все, что доставляет беспокойство человеческому духу, романтик стремится запечатлеть прежде всего посредством игры. Как для роскошного праздника, расстилает романтическая фантазия сказочным ковром то, что явилось созданием ее вновь возникшего страха перед вселенной. Демоническое влечение приводит романтика к игре, и в этом можно усмотреть тайное стремление подавить страх привлекательно успокаивающей формой. Поэтому тяготение романтизма к театру не является случайностью, а заложено в его психологии как одна из главнейших особенностей развития. Там же, где искусство не предназначено непосредственно для сцены, романтик стремится к ней хотя бы в общей направленности и характере творчества. Ведь даже в такой предельно спокойный, интимный жанр, как песня, романтизм вносит элемент подлинного драматизма. Романтизм любит изображать, показывать

* В немецком языке игра слов: Sinn — чувство, Sinnen — мечты. (Примеч. переводчика.)

в виде фантастической игры то, что является его внутренним переживанием, но что он, в то же время, боится переживать.

В доклассическую эпоху страх перед вселенной также побуждал человека к углублению в себя. Оттуда шло и его преимущественно религиозное, направленное вовнутрь восприятие сверхъестественного. Он страшился утверждения жизни, которое победоносно шествовало в античном мире и в эпоху Ренессанса. Однако духу романтической эпохи свойственно противоположное направление ощущений. Классицизм остался позади. Романтик пытается отогнать от себя огромное и неразрешимое ощущение страха, которое вновь завладевает его сознанием. С этим связан и проецируемый наружу мир фантазии, разветвляющийся в формах игры и зрелищности.

Во всем, включая и музыку, усиливается великолепие красок, в отличие от доклассической отрешенности от жизни, предпочитавшей матовые тона. То, что здесь предстает как ярко сверкающая гладь, возникает в результате глубинных волнений и порывов, которые в виде внешних отблесков отражают рассеянный свет, преломившийся сквозь богатство красок. Здесь не избегаются, как в более ранние эпохи, чувственная сторона явлений, но сквозь нее как бы проходит стремление к потустороннему. Это явление, в частности, совершенно точно отражается в существе романтической гармонии. В дальнейшем будет видно, как развитие гармонии ведет от ясного стиля классиков к богатству красок у романтиков, причем это происходит благодаря глубинным процессам действия музыкально-силовых энергий, которые в подпочвенном бурлении и нарастающем волнении взрывают музыку изнутри, под поверхностью чувственно воспринимаемого звучания.

Во всех областях, от жутких фантастических образов до спокойно-созерцательных, выявляется одна и та же характерная черта романтизма — глубокая обеспокоенность. Даже к привычному и обыденному романтик обращается с трепетом и боязнью. Своеобразие стиля выражается отнюдь не только в сюжетах, но скорее во взгляде на жизнь, в том, как сюжет представляется художнику, как он его переживает. Сами же по себе сюжеты не всегда новы, что обнаруживается, в частности, в поэтизации природы. Так, например, лес, шелестом которого наполнено романтическое искусство, воспевался с той поры, с какой существует поэзия. Но романтики любят его на свой лад и по-своему умеют видеть его тайны. Даже когда они и не населяют его всей братией духов и гномов, они воспринимают очарование лесной природы со скрытым чувством тревоги.

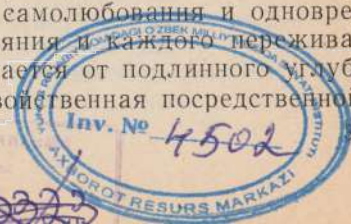
К радостному восприятию любого явления примешивается страх и ужас перед неизведанным с одновременным погружением в бесконечность, которую человек-романтик ощущает во всех проявлениях жизни и природы. В этом отражается романтическое восприятие жизни. Оно хотя и связано со светлыми и

жизнерадостными классическими основами, однако все больше и больше вовлекается в сферы темных и дальних глубин, что вызывает ощущение смутной взволнованности и тревоги. В своеобразно чарующей манере романтики передают волшебство скромных, родных пейзажей, всех этих рощ и лугов, знакомого шума мельницы и журчания ручейка. Именно тяготение романтиков к образам, столь резко контрастирующим с миром жуткой фантастики, говорит об их смутной тоске по глубокому покою.

Но над этим восхитительным великолепием природы простираются вдаль омрачающие тени. Вместо светлых картин природы искусство предпочитает образы, овеванные романтической дымкой. Таковы, например, пейзажи, древние руины и вековые деревья которых указывают на далекие и темные события прошлого. Вся атмосфера насыщена страхами, незаметно сливающимися с привычными и приветливыми картинами и угрожающими вплести их в свой хаос. Однако в дальнейшем эмоциональный мир романтика расширяется и от нежных первоначальных образов фантастических игр переходит к более значительным и всеобъемлющим сферам. И тогда страх перед вселенной принимает такие формы, рядом с которыми сказочная игра и бесхитростная фантастика природы раннего романтизма представляются наивными. Так и в музыке: легкие взлеты в мир грез у Шумана и Мендельсона не находят аналогии даже в ранних сценических произведениях Вагнера.

Однако уход от действительности и сам по себе вызывает свойственную романтическому характеру внутреннюю взволнованность. Он как бы обуславливает своеобразное спасительное бегство романтического человека от самого себя и одновременно приводит его к игре, к представлению. Душевное переживание ищет возможности выйти наружу. Отсюда особенностью романтического характера — и здесь не обязательно иметь в виду только художника — является бессознательная склонность к зрелищу. Романтик пытается вывести бессознательные силы на поверхность, заставляет свои волевые инстинкты подняться до интеллекта и выйти за его пределы. Затем же, анализируя собственное отражение рассудком, он снова и снова пытается проникнуть в свою внутреннюю природу и обусловленные ею действия. Так романтическому характеру становится свойственным весьма своеобразное рассеивание лучей в том полусвете, который возникает от сочетания ясности и демонизма.

Преднамеренность, с которой романтик вмешивается во внутренние жизненные импульсы, приводит к повышенному самомнению вплоть до наигранного самолюбования и одновременно к гипертрофии каждого состояния и каждого переживания, что часто, однако, весьма отличается от подлинного углубления. Отсюда и поверхностность, свойственная посредственной



личности, поскольку массы незрелых людей не в силах справиться с такого рода нарушением равновесия. Стремление играть роль, стало, таким образом, болезнью культуры столетия. В мельчайших эпизодах, включая и самые будничные, жизнь романтика разворачивается перед невидимой публикой, будь это вымышленный, как бы всегда присутствующий зрительный зал или читатели романа-жизнеописания, тайно и всюду сопровождающие художника. Даже свое стремление к одиночеству романтик любит выставлять перед светом. Романтический характер даже правду представляет играя перед самим собой. Он теряется в своих собственных фантастических помыслах так, что уже больше не может отличить действительность от наигранного. Фактически это не что иное, как боязнь остаться наедине с самим собой, с демоническими силами бессознательного, игра, призываемая на помощь для обретения какой-то внутренней опоры.

Человек-романтик рискует утратить чувство грани между собой и своим наигранным отражением, и именно это придает его ощущению жизни головокружительное очарование. Нельзя, однако, полагать, что у великих представителей романтизма отмеченные здесь явления односторонни, что они означают стремление к поверхностной зрелищности, измелчание, трусость в столкновении с жизнью. Это раздвоение на подлинную и фантастическую природу своего я, на истинную и наигранныю сущность, на прообраз и его наружное отражение отнюдь не ведет к разорванности, рыхлости и упадочническому позерству. Скорее наоборот, оно вызывает напряжение огромной силы, возникающее во взаимном стремлении друг к другу двух противоположных начал, которые, содрогаясь в этом усилии, преодолевают зияющую между ними бездну.

В такой раздвоенности восприятия жизни заложена и проблема романтической индивидуальности. Своеобразие личности зависит от того, как распределяется равновесие между сознательным и бессознательным началом. У художников меньшего масштаба возникает склонность к колебаниям вплоть до потери индивидуальности, у значительных же личностей — иногда почти необъяснимое богатство индивидуальности, охватывающей до странности многообразные элементы. В необычном единстве у многих романтиков может сочетаться в характере уединенность с общительностью, самоуглубленность с представительностью, глубокая религиозность с оживленной игрой.

В оценке великих романтиков можно жестоко ошибиться, если видеть в фантастических взлетах, в порыве личности к бегству от своего внутреннего я только одну сторону — измелчание в стремлении к зрелищности. Напротив, в этом заложен стимул к действительности, активности романтической души. С другой стороны, различие романтических индивидуальностей

между собой необычайно велико именно в силу разнообразия форм отношения к такому противоречию внутри себя. Это касается также и богатейших натур, страстно стремящихся к тому жизненному полюсу, который противостоит поверхностной игре, и черпающих в подобном стремлении свою глубочайшую силу. Никогда не было более тихих и одиноких натур, чем романтики Шуберт, Роберт Франц или Брукнер. Но, что поразительно, к ним относятся и великие люди, выступившие с блеском на мировой арене, такие как Вагнер и Лист, — в те времена, когда они возвращались к самоуглублению и одиночеству.

В то же время внутренней раздвоенностью объясняется не только интенсивность фантазии, но и свойственный романтическому характеру страх, понижывающий все жизненные ощущения, тот самый страх, о котором говорилось при описании восприятия романтиком внешнего мира. Это — трепетный отголосок стремлений бежать от своего собственного я, стремлений, сдерживаемых интенсивнейшей противодействующей силой.

То, что романтики с точки зрения содержания своего творчества обращались к сфере бессознательного, было их отличительной чертой, и они осознавали это сами. Уже первые провозвестники романтического духа говорят об этом в своих сочинениях. Их великая истолковательница Рикарда Хух* называет их поэтами «открывателями бессознательного». Здесь не имеется в виду, что существует какое-либо искусство, которое не черпало бы из сферы бессознательного. Но отличительная черта романтиков, обуславливающая своеобразие их подхода к искусству, состоит в том, что они имели вполне ясное представление об этом, что они намеренно и подчеркнуто вносили элементы бессознательного в сферу сознательной жизни и осязаемых вещей и вплетали таинственное в мир чувственно воспринимаемых явлений. Особенность их переживания заключается не только в интенсивности, с которой они отдаются бессознательному, но и в характере их подхода к нему. Поэтому по отношению к романтикам можно было бы говорить о самосозерцательном фантазировании. Отсюда же вытекает и своеобразная смесь рассудочного с эмоциональным, что иногда ведет к шутивому анализу своей собственной психики, к прихотливым чудачествам фантазии в иронизировании над самим собой. Правда, все эти тенденции обнаруживаются скорее в литературе и в эстетике романтизма**. Впрочем, такие

* Huch R. *Blütezit der Romantik*. 2. Aufl. Leipzig, 1901; *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. 1902.

** Ср.: «На этой основе базируется романтическая теория иронии как учение о раздвоении и наблюдении своего собственного я, как способность немедленно и с полным сознанием вознестись над собой при любом состоянии чувства, фантазии, иллюзии — вплоть до самого глубокого и сложного» (Kießling A. *Richard Wagner und die Romantik*. Leipzig, 1916. S. 24).

явления не покажутся необычными, если вдуматься в то, что романтизм отталкивается от классических принципов искусства и лишь постепенно обращается к бессознательному.

Романтики исходят из установок той эпохи развития духа, которая создала свое представление о мире на основе чувственно ощутимых и воспринимаемых рассудком явлений. Более того, поскольку художественные воззрения романтиков пустили корни еще в пределах этого представления о мире, они не освобождаются от сознательного мышления и тогда, когда темные силы невидимого прорываются на поверхность. Они взируют на эти силы сверху, исходя из сферы светлого и ясного сознания*. Отсюда и примеры самонаблюдения. В соответствии с этим находится и характер фантастики романтиков, которая представляет собой перенесение темных душевных сил в плоскость игрового. Тем самым они вносят во внешний чувственный мир отражение волнующих их моментов из дальних сфер и таинственных глубин, стремясь охватить все это сознанием.

Во многих давно прошедших эпохах и художественных направлениях романтики безошибочным чутьем угадывают родственные им по духу черты, в особенности такие, которые уводят в сферу сверхъестественного. Эти по своему существу интуитивные психические связи часто приводят к сознательным и рассчитанным архаизмам, к использованию внешних признаков прошедших эпох. Немецкий романтизм, лелея задушевный мир старины и прелесть наполненной ласковым шепотом родной природы, любит и углубляет народный и национальный колорит. Но мятежные искания тянут человека в необозримые дали. В страстном томлении он мечтает о великолепии Востока и южных стран. Немецкого же романтика привлекают сумеречные, северные тона, столь близкие его характеру. Если у классиков значительную роль играла античная мифология, то здесь отдается предпочтение миру северогерманских сказаний.

Если классицизм раскрывает величие человека, прославляет его героизм и благородство и в этом возвеличении типизирует его, то романтическое жизнеощущение ищет иные пути, стремясь к обрисовке таких образов, которые дают пищу фантазии и всесторонне наделяются ею тайнами. С одной стороны, отсюда возникают волшебные существа разнообразнейших видов, наделяемые горбами, длинными носами, фантастически вытянутыми конечностями, превращаемые в зверей и гномов, приветливых и устрашающих духов. С другой стороны, магические силы фантастики возвеличивают их, они обретают дар

* Умозрительную манеру, которую в значительной степени можно наблюдать в современном искусстве, попытки направлять развитие по пути интеллектуального конструирования следует с исторической точки зрения понимать как обостренное, упадочническое продолжение этой линии, иссушающее живое творчество.

исновидения. Так, художественное воображение манят боги северных сказаний, образы людей, перевоплощенных в силы природы. Однако в тех случаях, когда романтик хочет описать самого человека в порывах его душевных сил, он его изображает совершенно иначе. Здесь дается не четкая типизация, подчеркнутое возвеличение человека, но индивидуализация вплоть до обрисовки мельчайших страстей, и именно это служит часто активизации мощных движущих сил. Как во всем, так и в этом фантазия романтика стремится к демоническому началу.

Стремление вдаль и к расплывчато-сумеречным впечатлениям, а также возбуждающая страстность приводят во всех видах романтического искусства к расплывчатости формы и средств выражения, к длиннотам и раздробленности, в отличие от строгой классической уравновешенности. Однако это проявляется лишь со временем и, в сущности, противоречит первоначальному намерению. Эта черта присуща развитию романтизма, но не заложена в его истоках. Изначально романтики даже проявляют ярко выраженное стремление к четкости формы в отличие от периода «Бури и натиска»; если они категорически высказываются против бесформенности, против «неприкрытого, дикого излияния природы» (А. В. Шлегель), то это вполне объяснимо, так как фантастические видения их искусства возникают на классической основе и лишь постепенно ясные контуры классических форм окутываются туманом*. При этом нельзя не признать, что отдельные черты классического восприятия искусства проявляются в романтизме даже более ярко. Это, однако, ничего не изменяет в общей картине, причем глубокое различие определяется не только появлением новых характерных черт, но также и превышающим определенную меру усилением тех общих черт, которые объединяют оба направления. Таким образом, последующее развитие весьма значительно противоречит упомянутым ранним тенденциям.

Вообще, при всей меткости и иной раз правильности самонаблюдения первых теоретиков романтизма, они в такой же степени не имели представления о его истинной историко-психологической подоснове, как в свое время это имело место в художественном направлении Ренессанса. Первые художественные учения романтизма стремятся как бы насильственно удерживать его бурные порывы в определенных границах, в полной мере осознавая его преемственность по отношению к классическому искусству. В сущности же, внутренняя жизнь романтиз-

* Э. Истель (Istel E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig, 1909, S. 2) справедливо замечает, что «получившее впоследствии всеобщее признание противопоставление «классического» и «романтического»... первоначально было совершенно чуждо определению романтического и выявилось только тогда, когда романтическое стали понимать в том смысле, в котором это понятие преимущественно применяется и сегодня».

ма не укладывается в определенные рамки. Аффекты «Бури и натиска», которые после первых своих «взрывчатых» проявлений в литературном творчестве были преодолены ясностью классического духа и поглощены ею, вновь пробивают себе дорогу и, в очищенном и опозитизированном виде, возникают во всех областях романтического искусства. Определенный момент, присущий направлению «Бури и натиска», без сомнения был задожен в основах романтизма, поскольку рассудочно-строгие формальные тенденции повсеместно стали вновь нарушаться свободным прорывом эмоционального начала. В музыке мы встречаем совершенно аналогичные явления постепенного высвобождения из оков классических форм.

Таким образом, на рубеже двух столетий из недр классицизма вышло движение, провозглашенное сначала группой преимущественно-литературной и эстетической ориентации (Иена, 1799), но в дальнейшем проявившееся во всей культуре Центральной Европы в качестве новой художественной воли к выражению. Оно нашло отклик в разнообразнейших формах искусства и пышно расцвело также в музыке. Это движение прошло несколько этапов; можно считать, что еще и сегодня, больше чем через сто лет, оно далеко не исчерпало себя и, может быть, еще и не достигло своего апогея, даже если оно и многократно перекрещивалось с другими художественными и идейными направлениями.

В своей истории романтизм всегда обнаруживает две линии развития. Одна из них смело направляет свое течение по руслу бесконечного, предается фантастике. Другая же, более безмятежная, скорее ищет успокоения в мире интимного; большей частью она обращается к малым формам, проявляя особое пристрастие к афористической прелести небольших картин настроения и обнаруживая всегда ретроспективные классицистические тенденции. Последнее направление в общем и целом завладевает чисто инструментальной музыкой, в то время как в области музыкальной драмы, песни и той инструментальной музыки, которая связана с определенным образным и поэтическим содержанием, развитие романтизма совершается более смело по форме, более масштабно, с устремлением в бесконечность. Это разделение вытекает из духа романтизма, который во всем проникнут страстным желанием к развитию вширь и уже в своих истоках стремится к синтезу всех искусств, к их глубочайшему взаимопроникновению. Поэтому его воля к выражению находила свое наибольшее развитие именно там, где музыка обновлялась и оплодотворялась в соединении и взаимодействии с поэзией. Таковы причины того, что романтический характер с наибольшей полнотой выявил себя именно в музыкальной драме.

Одновременное существование этих противоположно направленных линий развития в пределах одного и того же художественного течения можно понять, если представить себе основные психологические черты романтизма. Процесс освобождения от оков классицизма проходит в напряженной внутренней борьбе с противодействующими силами. С одной стороны, мы видим страстное и смелое стремление к беспредельности, с другой же стороны, каждая такая попытка вызывает судорожное сопротивление, как бы желание покрепче удержаться за землю. Так называемый неоромантизм в музыке к середине века был представлен широким кругом художников, группировавшихся вокруг Вагнера и Листа, и нашел свое мощное продолжение позднее в творчестве Брукнера и Гуго Вольфа. Ему с явной враждебностью должно было противостоять направление, которое, несмотря на свою неоспоримую романтическую сущность, придерживалось классицистических тенденций и в наиболее значительных формах творчества проявило себя с академической стороны. В качестве самого крупного представителя этого направления прославился Брамс.

Романтизм двойствен по своему существу, и это обусловило возникновение в нем таких контрастов, которые вряд ли можно было бы встретить в пределах еще какого-либо музыкально-стилистического периода. Насколько законченным и единым представляется, в противоположность этому, например, классицизм, который лишь изредка и главным образом в церковной музыке возвращался к старинной технике, в основном же был лишен свойственного романтикам тяготения к прежним эпохам, приводящего к раздвоению в сфере творчества. Классицизм ощущал себя на вершине достигнутого*.

* Несмотря на то, что у романтиков появились новые идеалы, этот взгляд не оспаривался даже ими. Он был верен в том смысле, что определенная линия художественно-психологического развития в творчестве классиков достигла своей крайней точки, апогея в широком обращении к сознательным душевным силам. Ошибочным в этом ощущении достигнутой вершины было то, что оно априори признавалось критерием оценки по отношению ко всем остальным эпохам. Это представляет собой принципиально несостоятельную, хотя и ныне существующую, точку зрения, поскольку историческое развитие искусства определяется не какой-либо шкалой, но стилистическими преобразованиями, и, абсолютная оценка недопустима. В такого рода вопросах, впрочем, дело касается не мастерства, а воли к выражению. Осознание этой истины в других областях искусствования давно превратилось в аксиому, в музыке же она лишь с трудом пробивает себе дорогу.

Странным образом учение романтиков об искусстве не внесло ясности в отношении музыки. Несмотря на их указания о значении Баха и на интерес к стилям прошлых периодов, они закалились в этом наивном воззрении, что в особенностях сказались в сфере педагогики. Здесь они приобрели большое, но не всегда положительное влияние и в основном повинны в том, что в этой области по сегодняшний день невозмутимо господствует беззастенчиво односторонняя ориентация на классицизм, а также и на некоторых его эпигонов-романтиков.

Однако оба направления, и консервативное, и открывающее новые горизонты, так же как и творения создавших их великих личностей — художников, обладают общими типичными особенностями, которые отчетливо указывают на их обреченность. Зачатки их роковой «болезни» заложены в двух главнейших характерных чертах романтизма. Это, с одной стороны, обостренный субъективизм и с другой — самосознание, которое в стремлении к отражению вызывает на поверхность темные, бессознательные душевные силы. Если погружение романтика в самого себя вырождается в субъективизм, искаженный до сентиментальности и гипертрофированной выразительности, то навязчивая манера пестро разукрашенного искусства вскоре находит отклик в дешевых восторгах просветленной романтики, низводящей волшебство романтической полетности до уровня мещанского уюта. Более того, любовь романтиков к странствиям, к бродяжничеству выносит их на улицу вплоть до городских предместий. Отблеск романтизма обнаруживается в низших формах культуры и быта. Порой ни в чем не гнушаясь пошлостью, романтизм изливается в виде такой безвкусицы, какую вряд ли можно было когда-либо встретить в другом художественном направлении.

Но, как бы это ни было заманчиво, ни история романтизма, ни отдельные явления его духовного мира не должны изучаться с таких позиций. За всем этим следует усмотреть большой, всеохватывающий и единый основной психологический процесс. Как с волшебным аккордом, прозвучавшим издали, с этим процессом сливаются, резонируя, все явления и особенности романтического искусства в богатстве своих красок и во всей своей многогранной полноте. Только в нем одном в конце концов надо искать корни воздействия на музыкальное формирование, и здесь необходимо обратить особое внимание на гармонию. Правда, как уже упоминалось, романтическое направление музыкального искусства связано прежде всего и наиболее очевидно с воздействием на музыку фантастического мира поэзии. Это заметно в опере, песне и других вокальных сочинениях, а также и вне текстовых композиций, в произведениях, приближающихся к ним по своему опозитизированному замыслу и общему настроению. В них в большой степени представлены те элементы, которые проникают в музыку извне, оказывая свое оплодотворяющее влияние вплоть до собственно гармонии. Так, национальные сюжеты либо экзотический колорит требуют определенной музыкальной характеристики, вызывающей сознательное использование определенных приемов. То же касается обращения к стилю прошедших эпох, поэтизации природы, воплощения сновидений, характеристики первобытного страха в суровых северных сказаниях, приветливого волшебства сказок, плетения прозрачной паутины мира эльфов и т. д.

Однако брожения, свойственные романтическому ощущению искусства, пронизывают саму гармонию также и непосредственно. Из внутренних глубин музыки как бы исходит некий трепет. Это и есть те процессы, которые образуют дополняющее противопоставление описанным влияниям, проникающим в музыку извне, и на которые будет сделан основной упор в данном исследовании. Они заложены — если попытаться кратко обобщить это в духе принятых нами установок — в мощном усилении всех энергетических напряжений в музыке, которое, в свою очередь, обуславливает преломление в самих созвучиях бесконечной игры света и красок. Внутренняя динамика этих напряжений непосредственно вытекает из своеобразного романтического мироощущения. Содержание и задача данной книги состоит в том, чтобы проследить этот процесс во всей его широте, показать, что различные изменения и направления развития возникают как следствие единого процесса, исходя из которого формируются конкретные взгляды на музыку и выявляются отдельные особенности техники письма. И если в этом отношении гармонический стиль «Тристана» представляет собой критическую кульминацию и поворотный момент романтической музыки, то уже в ее истоках основной процесс оказывается подготовленным и в своих зачатках проникает повсюду задолго до того, как наступает его окончательное развитие в творчестве Вагнера.

Само собой разумеется, что и с этой стороны, то есть изнутри, исходя из собственно гармонического начала, нарастает тенденция к расширению и разрыхлению всех форм музыкального искусства. Выше об этом говорилось по отношению к форме в крупном плане как о внешнем факторе, связанном со стремлением к роскошеству фантастики.

За всеми явлениями романтизм пытается найти и ощутить первозданные процессы. Погружение в бессознательность представляет собой важнейшую психологическую черту, из которой и вытекают характерные признаки романтической музыки. Подсознательные напряжения заложены в сущности музыки самой по себе, однако тонкое чутье по отношению к ним свойственно романтикам в особой степени, и это должно было привести к тому, чтобы все более и более выделять эти напряжения и воплощать их в новых явлениях.

Чем глубже мы исследуем структуры и внутренние процессы романтической гармонии вплоть до своеобразных новых звучностей «Тристана», тем отчетливее понимаем, что отход от классической гармонии полностью обусловлен изменением всего восприятия жизни и искусства в целом. Музыка классиков стремилась выявить красоту звука. В отличие от более ранних аскетических эпох, она подчеркивала звук во всем блеске его примитивно чувственной природы. Ее стиль осно-

ывался на ярко выраженной гармонической гомофонии. В соответствии с классическим искусством формы вообще, гармонический стиль характеризовался наиболее обостренным принципом формообразования — простейшей тональной замкнутостью. На этой основе возникла и ритмически предельно полнокровная и ясная музыка, нашедшая свое выражение в стройных пропорциях симметричной мелодической структуры двух-, четырех- и восьмитактных построений. В романтическом же восприятии музыки вновь вздымающиеся глубинные волнения, стремясь к бесконечности, разрыхляют звуковую оболочку, разрываю́т ее гладь в беспокойном мерцании. Классические формы гармонии взрываются изнутри вплоть до полного растворения, так что основные черты всей структуры в целом разрушаются и возникают новые предпосылки и условия образования созвучий. В качестве фактора, сплачивающего воедино гармонию, ее мерцающий колорит, выступает новый, более всеобъемлющий тип формообразования. Это связано с общей тенденцией романтизма, заключающейся в том, что многоликая и пестрая картина распада мироздания, в конечном итоге, сменяется более высоким восприятием единства и формы, основанным на слиянии в новую органическую целостность. Именно напор глубинных волнений, встречающий сопротивление со стороны классической тональности, которую они стремятся взорвать и разложить, способствует тому, что потенциальные формы энергии в своем разнообразном проявлении приобретают гораздо большее значение, чем кинетические. Это приводит к возникновению совершенно иного музыкального стиля, не похожего, в частности, на доклассическую полифонию с присущей ей ролью линейного движения.

Одновременно и мелодикой овладевает стремление к безбрежности. В поздних произведениях Вагнера она упорно начинает высвобождаться из закругленных, ясно и осмысленно очерченных структурных форм классической мелодии, вращающейся в равномерно повторяющихся циклах ритмических движений. Классики ищут успокоения в жизненной силе пульсирующих акцентов и в красотах благородной соразмерности, что находит выражение в симметричной структуре мелодической линии. В отличие от этого, воображение романтиков вновь пленяется бесконечной мелодией, и очертания мелодических линий растворяются в фантастике туманных далей.

То, что относится к закономерностям формы вообще, отчетливо проявляется также и во всех внутренних процессах развития музыки: классик во всем стремится к сдерживающим элементам, направляющим композицию к централизации и единству, в то время как романтик основывается на разлагающих, расширяющих силах брожения, вздымающихся в своем взволнованном движении. Направление воли оказывается противоположным: там —

ярко выраженное центростремительное, ведущее к основному ядру, здесь — центробежное, растекающееся от него во все стороны, идущее непрерывно растущими, затопляющими все волнами, которые никогда не приводят к затиханию и окончательно завершению. Если понять это, охватив единым взором развитие гармонии в целом, то можно проследить те же контрасты и во всех частных ее проявлениях.

Характерно, что отмеченное явление можно увидеть даже тогда, когда мы касаемся самой глубинной точки, а именно феномена отдельного звука. Сам по себе он представляет предельно малый по значению музыкальный элемент. Однако не лишено интереса то, что в различных его действиях и различном подходе к нему с необыкновенной ясностью вырисовываются и выступают на первый план противоположности проявления воли обоих стилей, что позволяет распознать в нем, как в зародыше, внутренние движущие силы музыки. Классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закрепленное в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ. Там — ощущение чувственного звучания, как бы направленного к звуку, здесь — напряжения подсознательных волнений, стремящихся из звука наружу. Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм — стремление, поэтому там — склонность рассматривать звук как основной тон, центральную отправную точку, здесь же — как вводный тон, устремленный вперед, к дальнейшему переходу. Это не более чем симптом, но, выявляясь в крупном плане, он накладывает отпечаток на всю технику и внутренние тенденции формы.

Все начинается с романтического стремления к накалу внутренних напряжений. Содрогаются хрустальные своды звучания классической музыки, тени омрачают ее, разрушается ее спокойная уравновешенность. Мощное стремление к расширению охватывает аккорд, последовательности созвучий, тональность. Более того, им проникнуты и романтическая эмоциональная взволнованность и все столь ярко бросающиеся в глаза отличительные черты художественного стиля. Под напором сталкивающихся друг с другом и насыщенных напряжений невидимых силовых волн вся атмосфера приводится в движение. Все вибрирует.

Так и здесь подтверждается то, что сущность музыки основывается не на звуке или аккорде, взятом самом по себе, то есть на том, что мы улавливаем слухом, но на психических энергиях. Именно в способах их проявления и заложены различные основополагающие особенности стиля. Причем, как мы это видели в приведенных выше противопоставлениях, уже в самом зародыше отражена воля к выражению. Любой художественный стиль подобен мирозданию, в котором

каждая часть и отдельный элемент, вплоть до звука, в качестве микрокосма включают черты целого.

Правда, в ярко выраженном виде описанная контрастность характерна для вполне созревших проявлений стиля, и одна из наиболее увлекательных задач искусствоведения состоит в том, чтобы проследить пути перехода, найти движущие, преобразующие силы в мощном процессе высвобождения романтизма из недр классицизма.

Важнейшим моментом является также то, что упомянутая склонность отдельного звука к вводнотоновости обуславливает и возрастание интенсивности чувственной стороны звучания, его насыщенности, красочности. Об этом, в частности в отношении внутренних связей, в дальнейшем неоднократно будет говориться более подробно, так же как и о роли подобной двойственности в различных направлениях развития. Таким образом, начиная с отдельного звука во всей гармонии, и более того — во всей музыке романтизма, наблюдаются две расходящиеся линии, которые с возрастающей интенсивностью устремляются одновременно к двум противоположным полюсам: к энергетическому и чувственно-звуковому началу. Именно из мощно вздымающихся беспокойных колебаний между этими двумя крайностями, бесконечно удаленными друг от друга, возникает свойственная романтической музыке особая накаленность звуковой атмосферы и ее своеобразное напряжение: на безгранично расширенном пространстве между ними разворачивается все богатство гармонических красок и тончайших оттенков настроения.

Во всем этом можно видеть полное соответствие процессу, характеризующему романтическое ощущение вообще. Возможность своеобразнейшего сочетания и взаимодействия самых различных настроений, возбужденной пестроты, величия, и, одновременно, слияние всех контрастов — все это пронизывает в равной степени духовный мир и его внешний облик как в частных моментах, так и в целом. Романтическая воля к выражению соединяет свет и тьму, правду и вымысел, приветливое и щемящее, боль и смех, насмешку и благоговение, эротику и аскетизм. Она охватывает как отдельные детали, так и целое (отсюда в вопросах формы — постоянная борьба между распылением до мельчайших частиц и по-новому трактованным объединением).

Что же касается психологии романтического характера, то мы уже наблюдали ту же черту в типичном раздвоении: с одной стороны, погружение в глубь своего я, и с другой — как бы излучение этого в наигранном переживании. Отсутствие духовного начала может сочетаться с высшим осознанием духа, доводимым порой до нарочитого умничания. Характер может быть возвышенным и при этом не лишенным подлости, замкнутым и эгоцентричным и, с другой стороны, открытым и

радушным. Он может сочетать грубость и жестокость с преувеличенной чувствительностью. Не существует противоречий, которые он не мог бы объединить. Повсюду возникает парадокс, так как пронизывающие романтизм внутренние напряжения ведут от явления к его противоположности*, вся картина мира предстает в развитии противоположных полюсов.

Однако при всем этом своеобразным отличительным признаком романтизма являются не скачкообразная смена переживаний, не колебания между ярко выраженными противоположными крайностями, но создаваемая благодаря им внутренняя напряженность, до предела накаленная атмосфера во всем круге жизненных явлений и всей гамме настроений. Важно подчеркнуть, что этот момент характеризует не только музыку, но и весь романтический мир. Стремясь углубить напряженность, противоположные начала в своем нарастании доходят до крайнего предела. Но чем сильнее развиваются эти противоположности, тем явственней ощущается их обратное стремление к объединению. Поэтому все насыщено страстным томлением, проникнуто тяжестью предгрозовой атмосферы, предчувствием разрядки, стирающего все противоречия.

В искусстве других эпох наблюдается превалирование либо светлой, либо темной стороны в качестве основной окраски жизненного восприятия и кривая развития художественных стилей ведет сквозь многообразные переходные стадии, поразному воплощаясь в различные времена и в творчестве различных индивидуальностей. Но в романтизме в целом, так же как и у его отдельных представителей, нет склонности к одной или к другой из этих сторон как к постоянному или хотя бы сравнительно частому определяющему началу. Романтик мечется между двумя противоположными полюсами, в которых он ищет лишь стимулы возбуждения жизненных импульсов окружающего его мира. Но не следует думать, что в романтическом художественном произведении очерчиваются все промежуточные стадии между двумя полярно противоположными крайностями и что оно, таким образом, по своей сущности должно было бы стать всеобъемлющим. Это можно, правда, встретить в творениях большого масштаба, к каким в музыкальном искусстве относится, например, опера. Однако существенное заложено в другом, — в накаленности, с которой переживается каждое явление мира, каждое настроение. В этом можно видеть внутреннее напряжение, возникшее как следствие мощных раздвигающих сил. Оно характерным образом проявляется и в небольших произведениях, что связано с проблемой малых форм, ставших излюбленными у романтиков.

* В этом можно видеть и объяснение романтической иронии: положительное созидательное находится в контрастном переплетении с духом отрицания, со стремлением к анализу собственного я.

Там, где легкое движение беспокойного чувства передается в рамках единого настроения, особенно убедительно ощущается внутренняя напряженность, вызванная непрерывным тяготением к иным переживаниям. Это томление так и остается неудовлетворенным и сохраняется в присутствии ему внутреннем трепете. Здесь вновь обнаруживаются силы, возросшие в результате действия противоположных сил. Так в романтизме пробуждается сверхчувственная, метафизическая возможность переживания, способная откликнуться на любое настроение. С точки зрения уравновешенного, классического ощущения такое свойство воспринимается как несколько патологическое.

Все эти основные признаки колебаний между антагонистическими полюсами можно проследить не только в общем, в настроении музыки, но также и в форме, и в самих деталях гармонической техники, где они, как уже упоминалось, проникают даже в пределы отдельного тона и, подобно мощному лейтмотиву, пронизывают пути развития, принимая все новые и новые черты.

Центральное положение «Тристана» в развитии романтической гармонии выявляется еще более ярко, если принять во внимание, что идея синтетического художественного произведения (Gesamtkunstwerk), в пределах которого и осуществлялись наиболее радикальные изменения музыкального стиля, в конце концов вытекает из самых общих психологических предпосылок и основных линий развития романтического направления. Никогда до этого в истории музыки самые значительные, действенные перевороты в композиторской технике, а в сущности и подлинный прогресс в музыке какой-либо эпохи вообще, не были в такой степени связаны с оперой (даже в момент ее возникновения, к началу XVII столетия). Наоборот, до конца XVIII века опера развивалась скорее по пути упрощения, в ней можно было видеть лишь отблеск той техники, которая совершенствовалась в церковной и инструментальной музыке. Если же теперь в самой музыке обнаружился столь значительный источник ее оплодотворения, то причина этого заключалась в том, что романтическая идея синтетического художественного произведения влияла не только на отношение музыки к другим искусствам, но и на музыку саму по себе. Аналогично тому как в своем тяготении к безграничному расширению каждый отдельный вид романтического искусства стремится одновременно и к растворению во всеобщем единстве, точно так же и музыка преодолевает свои собственные, сравнительно ограниченные, пределы.

Идея синтетического художественного произведения, которая волновала умы еще задолго до Вагнера, основывается не на

простом сочетании поэзии, музыки, живописи и пластического изображения сценического жеста в рамках музыкальной драмы, но на понятии первичной целостности всех искусств. Их слияние в целостном художественном произведении представляет собой не множественность, не соединение, но первозданное единство. Потому что самое глубокое, сокрытое тайной происхождение художественного творчества заложено в действии воли к выражению, которая проявляется не в музыке или поэзии, не в картине, не в мимическом искусстве или образном представлении, но в смутном всеохватывающем единстве ощущения, проникнутого определенным настроением. И такое единство расчленяется лишь тогда, когда, претворяясь в выразительном языке отдельных искусств, оно из глубин своего зарождения восходит на светлую поверхность сознания. Это — чарующее, целостное переживание, в котором отдельные искусства еще связаны первозданной спаянностью и которое стремится нарушить эту целостность и вырваться наружу. Оно выступает как далекое и всеобъемлющее звучание, создающее единство ощущения. Это одновременно и видение, и слушание, и воля к беспредельно развивающемуся выражению.

В этой сфере бессознательного воля к художественному созиданию обладает подлинно творческой и одновременно наиболее интуитивной силой. Характерно, что в повседневной речи применяется слово «настроение»*, заимствованное из комплекса понятий определенного, а именно музыкального, искусства для того, чтобы положить его в основу всех других видов искусства как обозначение этого наиболее глубокого и неопределенного ощущения.

Здесь важно подчеркнуть, что музыка исходит из самых чистых и глубоких первозданных источников, так как она как ни одно другое искусство освобождена от конкретных представлений и тем самым наиболее непосредственно передает бессознательное содержание. Поэтому она и определялась романтиками как самое подлинное искусство. Их художественное чувствование стремится к тому, чтобы растворить все в музыке**. Они видели тормозящее начало поэзии в ее слишком тесной связи с конкретными понятиями и потому стремились завуалировать ее элементами бессознательного, включая в

* В немецком языке «Stimmung» означает одновременно «настроение» и музыкальную «настройку». (Примеч. переводчика.)

** Э. Т. А. Гофман писал в «Крейслериане»: «Не для красного словца, не в виде аллегории утверждают музыканты, что цвета, запахи, лучи представляются им в виде звуков, а сочетание их воспринимается ими как чудесный концерт. Подобно тому как, по остроумному выражению одного физика, слух есть внутреннее зрение, так и у музыканта зрение становится внутренним слухом, способствующим проникновению осознанию музыки. Она созвучна его духу и исходит от всего, что человек может охватить взглядом». (Приводится по книге: Гофман Э. Т. А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. Пер. П. Морозова. М., 1972. с. 95.)

язык музыкальное начало. И если живопись и все изобразительные искусства были обращены к зрению, то есть к самому ясному из чувств, то в музыке романтики видели более смутное, нематериальное изливание ощущений. Она была тем искусством, которое в своих средствах выразительности стремилось уйти как можно дальше от мира явлений, более того, даже противопоставляло себя ему.

Так из первоначальных глубин бессознательного, в которые погружаются творчество и размышления, различные искусства появляются в обновленных формах выражения. Отдельные виды искусств характеризуются стремлением к новому воссоединению, тяготением к бесконечности, влекущим за собой выход за свои пределы. Более того, возникает своеобразное проникновение в них элементов других искусств, которые кажутся чужеродными, в сущности же связаны друг с другом глубоким первоначальным родством. Это не аналогии, но смутное и в то же время сильное ощущение идентичности, которая заложена в первооснове, и именно это ощущение, проникая во все виды искусства романтизма, создает скрытую, но тем не менее интенсивную характерную окраску. Мы говорим о «настроении» по отношению к музыке, когда она овеяна дымкой поэзии, по отношению к стихам — когда они пронизаны музыкой и насыщены картинной образностью. Мы ощущаем настроение в полотнах живописи, когда они как бы растворяются в звуках или уносят нас вдаль в поэтических мечтаниях, в искусстве танца и прелестях мимики, когда они сплетаются с поэзией, музыкой и картинностью. Рамки и границы искусств столь же туманны, как и их происхождение. Дух романтизма умел проникнуть в богатую сущность их неопределенного содержания*.

Тем более вовсе не имеет значения, существовало ли синтетическое художественное произведение когда-либо в историческом прошлом, хотя такое утверждение можно, например, отнести к греческой трагедии, как это делал Вагнер, прославляя ее со всей свойственной ему силой восхищения. Ведь единство искусств не только было когда-то заложено в их истоках, но существует постоянно, непрестанно, наполняя душу своим живым присутствием. Оно коренится в самых недрах ее глубин, далеко от той грани, где художественное творчество выходит на поверхность разумной осознанности. Лишь

* Это растворение искусств одного в другом существенно отличается от перерождения их взаимосвязи в так называемой программной музыке, в которой родство искусств основывается не на первоначальном внутреннем единстве, но на будировании внешних связей. Слишком откровенный показ последних, как это и свойственно деградирующей оборотной стороне романтизма, приводит к тому, что смутное ощущение первоначальной целостности искусств теряет свой символический характер и превращается в безвкусицу образно-программных отношений как бы двуликого искусства.

при этом оно расчленяется на отдельные искусства, направляя присущие им формы выражения в русла определенной области чувств. В истоках искусств предопределено их воссоединение.

Сам Вагнер, как художник, является поборником синтеза не в конечной сфере искусства, но уже у его истоков. Чудо его разносторонней одаренности представляется в качестве феномена не только экстенсивности, но, и притом в первую очередь, интенсивности. С подлинной силой гения он проникал в такую глубину психического переживания, что высвобождение отдельных искусств из этой первоначальной полноты могло бы показаться поверхностным.

В сущности, искусство само по себе, в своих истоках и наиболее глубоких корнях, вообще представляет собой синтез искусств, что находит свое выражение в произведениях всех столетий и всех жанров. Но не всякое художественное направление проникается сознанием этого синтеза. Что же касается романтизма, то в самой его сущности заложено стремление к усилению этой черты, к тому, чтобы выявлять ее в особо подчеркнутой манере. И этот характерный момент связан со всеобщим тяготением романтизма к бессознательным глубинам. Отсюда следует, что соединение отдельных искусств в музыкальной драме представляет собой лишь периферийное проявление и отражение их единства, заложенного в глубинах первоначальной воли. Широко разработанные Вагнером теории синтетического художественного произведения следует понимать именно в этом психологическом смысле.

Романтизм любит безграничность и как бы окутывает каждое отдельное искусство дымкой невидимого тумана. В особенности же романтическая музыка, в которой повсюду мелькают следы взаимопереплетения искусств, способствует растворению их во всеобщем единстве. Поэтому вся музыка, вплоть до гармонии с присущим ей характером и волей к выражению, находится под влиянием идеи синтеза искусств. И здесь мы видим большее и нечто иное, чем влияние сюжетов и идей. В чувственное восприятие тонов и созвучий закрадываются неясные ощущения цвета и световых эффектов. Они свойственны уже определенной высоте тона, но в звуковых слияниях аккорда создают впечатление полноты света в переливах всех цветов радуги. До определенной степени эти явления присущи музыке вообще*, но нигде они не достигают

* В обычной речи употребляется множество выражений, указывающих на то, что музыка неотделима от влетающих в нее цветовых впечатлений. Это явление выходит за пределы психологии художественного восприятия и простирается до психологических явлений собственно слушания (синестезии): звуки не только звучат, нам кажется, что они то сверкают, то тускнеют. Переливаясь в красках, они воспринимаются нами то как светлые, то как замутненные. Поэтому чувственное выражение музыки означает целостность участвующих в нем чувств.

такой силы и нигде так сознательно и преднамеренно не выдвигаются на первый план, как у романтиков.

Вся гармония романтиков светится и сверкает в преломлении воображаемых красочных представлений, взятых из области других искусств. Вздвигаясь из глубин художественной целостности и высвобождаясь из нее, музыка как бы захватывает с собой многочисленные впечатления этой первозданной общности. Однако слияние с чужеродными элементами выразительности идет еще дальше и становится определяющим для всей звуковой символики, которая у романтиков повсюду выявляет скрытые связи с цветом, картинностью и поэтичностью. Отсюда также вытекает взаимное влияние форм, что с точки зрения каждого отдельного искусства воспринимается как растворение формы. В стремлении к такому подчеркиванию красочности особенности гармонии сочетаются с необыкновенно быстро развивающимся искусством инструментовки, которое, создавая новые возможности, претворяет все эти впечатления в особенно чарующем звучании.

Романтическая опера еще до Вагнера, естественно, представляла собой ту область, в пределах которой остальные искусства — и более всего поэзия — оказывали влияние на музыку, вступая в непосредственное соприкосновение с ней. Здесь музыка включалась в рамки произведения, которое по своей целостности являлось выражением романтического характера вообще. Так, оперы Вебера, Маршнера, Шпора и родственных им композиторов касались определенных сюжетных сфер и настроений, так же как и музыкально-драматические опыты Шумана и увертюры Мендельсона, а вне сценического искусства — симфонические произведения Берлиоза и их предвестники. Но пути к гармонии Вагнера ведут не только через творчество этих композиторов, поскольку эмоциональное направление эпохи само по себе мощно захватывало всю музыку, приводя ее к новым формам выражения. Начиная с вагнеровского «Летучего голландца» (первое исполнение — в 1843 году) ведущая роль в интенсивном развитии всех музыкальных жанров быстро и определенно переходит к музыкальной драме. Со временем же и гармонический стиль Вагнера, который вскоре приобретает ярко выраженные индивидуальные черты, стал оказывать необычайно сильное влияние, особенно в дальнейшем, на неоромантическую школу. В его творчестве после окончания «Лоэнгринга» (1847) наблюдается значительный поворот. В течение шестилетнего перерыва в композиторской деятельности Вагнер решительно подготавливает обоснование своих эстетических взглядов, причем и область гармонии не остается незатронутой. Изменения всего музыкального стиля в «Нибелунгах» начиная с «Золота Рейна» (1853) уже

после беглого знакомства указывают на перелом чрезвычайно большого значения.

Что касается самой гармонии, то лишь музыка оперы «Тристан и Изольда» (1857), прервавшей сочинение «Нибелунгов», стала тем событием, которое приобрело значение кризиса в полном смысле этого слова. Это означает, что в данной опере можно видеть не только апогей всей романтической эпохи, но также и гениально сжатое обобщение ее развития и одновременно сконцентрированную силу, породившую последующие, новые направления. Правда, ни одна из ее основных черт не является неподготовленной и многие из своеобразных и смелых явлений неожиданно соприкасаются с творчеством прошлого, коренятся в музыке, звучавшей задолго до самого Вагнера. Однако то, что происходит в «Тристане», представляет собой настолько мощный, решительный сдвиг в развитии, что приметы позднего романтизма, собранные воедино, с первого взгляда кажутся совершенно новым явлением. Только в результате наблюдения, вскрывающего отдельные черты, восстанавливается картина тесной связи с предшествующим развитием и все явственнее обнажается множество нитей, уходящих в прошлое. Тем более чудесной представляется та сила, с которой они сливаются в законченный, своеобразный художественный стиль, знаменующий собой эпохальное явление. С тех пор как появилось это произведение, по праву говорят о «тристановском» стиле в гармонии. Известно также, какое значение этот стиль приобрел в качестве определяющего образца для ряда направлений музыкального искусства более поздних эпох.

Современники — собраты по профессии — восприняли это произведение как стихийное событие, которое привело в содрогание небо и землю. Действительно, стихийность свойственна всей своеобразной силе порыва, характеризующей гармонический стиль, как и, впрочем, всю музыку «Тристана». История гармонии насчитывает лишь единичные явления, которые можно было бы сравнить по силе с этим гигантским переворотом, осуществленным гениальной личностью. Такое значение имели, например, произведения Генриха Шютца или «Хорошо темперированный клавир» и месса h-moll Баха.

То, что именно «Тристан» представляет рубежное явление, вытекает не только из предпосылок, определяющих эволюцию одного лишь музыкального искусства романтиков. (Было бы ошибкой рассматривать такую по своей разносторонности феноменально одаренную натуру, как Вагнер, исключительно в свете направлений романтизма.) Не следует забывать также, что «Тристан» имеет значение кризиса и с точки зрения поэзии. Это проявляется в полном отказе от нагромождений фантастики раннего романтизма, что было уже преодолено в смелом полете «Нибелунгов», затрагивающем основы

мироздания. Стойко и последовательно в «Тристане» выдерживается взгляд в разверзнувшуюся бездну, из глубин которой исходит волнение, наполняющее трепетом весь романтизм. Как ни одно другое, это произведение полностью основывается на демонических силах бессознательного. В нем мы уже не сталкиваемся с тем, что молодой романтический дух в своем страхе перед величием ужасного уносится в мир фантастических видений, к далям которого, сквозь высоты и бездны, он стремится как к надежному убежищу. В отличие от богов, гномов, великанов, животных и образов первобытного мира, переплетающихся друг с другом сказок и легенд, перед нами простирается в равномерном освещении мрачная ширь душевных глубин, и созерцание вселенной проходит под гнетом могущества судьбы и тени смерти.

Из этой тьмы возникает и сплетается нить действия героев «Тристана и Изольды», которые обречены на смерть уже до того, как впервые подымается занавес, и которые неудержимо стремятся к мраку ночи. Всю драму, как и весь романтизм вообще, пронизывает в качестве постоянного фона щемящее и напряженное ощущение томления. Рожденная в томлении и возносящаяся к высотам трагедийного, драма разворачивается в беспокойном волнении и непрерывных колебаниях между буйной волей жизни и безутешной тоской, скрывающей в себе смерть. В облачении поэтического одеяния здесь выступает то, что, собственно, и составляет высвобождение романтического мировоззрения из оков классицизма, доведенное до последнего предела: день и действительность — только обман, великое отрицание, которое посылает свои острые и разрушающие лучи в царство обреченных на смерть. Из-за значительной углубленности в бессознательное драматизм сам по себе приобретает новый характер. В нем начисто отсутствуют черты театральности, и сущность его составляют настроения и переживания героев. Проблемы здесь отчетливей, они носят более абсолютный характер и поставлены более абстрактно; поэтому почти все внешнее действие лежит в предыстории; повсюду преобладает очищающее углубление в психологическое начало.

Стремясь постичь всю силу порыва гармонии «Тристана», мы не должны забывать, что могучая музыкальная концепция этого произведения явилась следствием также и личных переживаний Вагнера в период величайшего кризиса в его жизни, обнажившего бездны его души. И для Вагнера «Тристан» означал сильнейшее отрешение от жизни. Жизнь казалась ему в тягость, почва уходила из-под ног с тех пор, как Матильда Везендонк оказалась потерянной для него. Он был как бы сбит с пути и тогда попытался найти освобождение в трагедии, где огромное душевное напряжение порождает глубокий мир звуков — музыкальное искусство нового рода. Частично этим объясняется вулканичность всей музыки и ее гар-

монии. В ее надрывности повсюду звучит собственная драма. «Все кричит», — говорил композитор впоследствии сам о музыке, которая в то время рвалась из его души*. Роскошь ярко живописующей фантазии, которая еще в «Нибелунгах» показала мир в сверкании света и красок, здесь уступает место великому мраку, идущему изнутри и пронизывающему все произведение. Как раз перед созданием третьего действия «Зигфрида» с его гимнами к солнцу этот мрак более всего покрывает воображение Вагнера. Он внезапно бросает работу над «Нибелунгами» и берется за «Тристана», в быстром завершении которого уже само по себе есть нечто от страстного и бурного порыва.

Тесная и неразрывная связь музыки «Тристана» со всеми другими компонентами произведения обуславливает необходимость частого вникания в детали поэтического текста, что вызывается и стремлением к более глубокому познанию гармонии. В остальном же обращение к поэтическому началу выходит за рамки поставленной задачи. Исследование направлено здесь не на изучение отдельных технических деталей, а на раскрытие внутренних связей. И поэтому сначала необходимо коснуться важнейших основ и предельно обобщенных положений, с тем чтобы впоследствии, рассматривая «Тристана» как исторически определенную отправную точку, развернуть исследование гармонии и характерных черт ее развития.

* «Все кричит!» Это повторяется и в «Гроте Венеры», и в «Тристане». Там это изливается в красоте, здесь — в смерти: повсюду вопль, плач! Но, разумеется, все это имеет чуть-чуть иное происхождение, чем берлиозовский шабаш!» (высказывание Вагнера, см: Glasenapp K. F. Das Leben Richard Wagners. Bd. 6, S. 374).

Раздел второй

Первый аккорд

Глава I

Альтерационное напряжение

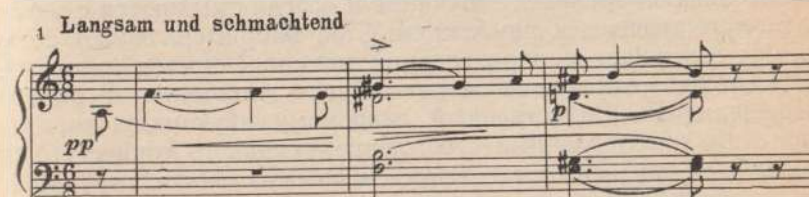
Теперь начнем с того, что рассмотрим гармонический стиль «Тристана» как бы осветив его из одной центральной точки, для того чтобы определить общие, основные черты. Такую отправную точку как нельзя лучше представляет самое первое созвучие — аккорд, который мы слышим, как только раскроем партитуру. Это как раз то созвучие, в котором, словно в фокусе, сконцентрированы все лучи.

Волшебно щемящая звучность первого аккорда представляет собой не только гениальное обобщение гнетущей атмосферы «Тристана», но и, наряду с этим, средоточие существенных черт техники письма — прежде всего интенсивной альтерации, а также, как покажет более близкое рассмотрение, и других особенностей. Выше упоминалось, что, по сравнению с классицизмом, в позднем романтизме изменяется характер отдельного звука: восприятие его в качестве основного тона уступает место ощущению его вводнотоновости, и это естественно вытекает из специфики изменившихся музыкально-психологических представлений. В «Тристане» соответствующие характерные сдвиги обнаруживаются еще более ярко и выпукло в отдельном аккорде, его роль становится более понятной и наглядной. Уже в одном первом созвучии отражается весь стиль «Тристана», который в дальнейшем мы сможем наблюдать на примере каждой каденции, каждого гармонического явления вплоть до тональных планов, организующих крупные разделы формы. Нет более цельного стиля, чем гармонический стиль «Тристана», потому что естественное внутреннее логическое развитие достигло здесь своей наибольшей концентрации.

Возможность проникновения в технику композиторского письма именно в связи с одним характерным моментом дает нам, кроме того, ряд практических преимуществ для последующего систематического изложения. Это позволит, в отличие

от более абстрактных рассуждений, коснуться прежде всего конкретного явления, затем — установить необходимый предварительный круг понятий, характеризующих стиль и технику в самых широких и разнообразных взаимоотношениях, и, наконец, уточнить способы обозначения этих понятий. Для последнего потребуется предельно возможное упрощение, так как следует как можно быстрее освободиться от условных обозначений и вообще от всяких схем и формул. Ведь наша цель — изучить главнейшие стилистические черты, которые в формулах находят лишь свое бледное отображение*. Именно эти черты повсюду приводят нас к всеобщей первооснове гармонии, от которой ведет свое начало развитие собственно теории; одновременно устанавливается соотношение данной первоосновы с более общими принципами музыкального искусства, заключающимися во взаимодействии психических энергий и чувственно-звуковых явлений.

Мы можем показать это на самых простых понятиях, которые как технические явления знакомы и близки каждому искусственному в теории. В первую очередь обращают на себя внимание альтерационные тяготения, и для того чтобы установить подлинные основы аккордовых форм и соединений в первых тактах вступления к «Тристану», лучше всего рассмотреть сначала отдельные фрагменты вне их целостной связи. При этом, с точки зрения теории, сразу обнаруживается несколько важных, характерных явлений. Прежде всего, каждая из последовательностей в своих истоках оказывается очень простым кадансированием, отдельные аккорды которого лишь усложнены хроматикой. Вот первая из них**:



Суть данной каденции такова: $H^7 - E^7$. Стало быть здесь доминантовая каденция, второй аккорд которой представляет

* Впрочем, я повсюду старался по возможности сохранять употребительные термины и цифровку, хотя в современных методиках и учебниках существуют по данному поводу большие разногласия. Но тому, кто привык к другим обозначениям, нетрудно будет переключиться на те, которые применяются здесь. В частности, хочу еще заметить, что я нигде специально не указываю на обращение аккордов и не фиксирую их в обозначениях; это не имеет существенного значения⁵.

** Примеры из «Тристана» даны везде по клавираусцугу Ганса фон Бюлова, который делал фортепианное переложение во время сочинения оперы Вагнером. С этой целью композитор направлял Бюлову фрагменты партитуры.

собой доминантаккорд главной тональности вступления — *a-moll*⁶. Последование этих созвучий пронизывается хроматическими вспомогательными побочными тонами⁷: квинтовый тон *fis* аккорда *h — dis — fis — a* (нижний голос) появляется сразу же с понижением, и тем самым обостряется его мелодическое тяготение в сторону последующего *e*. Звук *gis* вступает в верхнем голосе без приготовления в качестве вспомогательного побочного тона к аккордовому тону *a* и обладает обостренным тяготением; в момент разрешения первого аккорда переход *a* в звук *h* образует в новом аккорде еще один хроматизм типа задержания. (То, что здесь хроматическое голосоведение вообще выступает на первый план, доказывает, например, последование *dis — d*).

Черты альтерации, вырисовывающиеся уже в первом аккорде «Тристана», указывают, таким образом, на то, что альтерация основана на повышении интенсивности, то есть на явлениях внутренней динамики; внешнее же ее выражение — усиление звуковой прелести — вторично. С технической стороны альтерация проявляется в том, что в чистые аккордовые формы внедряются смежные хроматические звуки, вступающие свободно, то есть непосредственно с самим аккордом; они не нуждаются в связи с предшествующим, при наличии которой альтерация явилась бы проходящим хроматическим образованием. Эти звуки, благодаря их тяготениям, требуют строго определенного дальнейшего ведения⁸.

С другой стороны, существенный отличительный признак альтерационной техники заключается в том, что хроматические изменения первоначальной формы аккорда не представляют собой произвольную перекраску звучания и всегда смыкаются с мелодико-хроматическим движением. Так, например, звук *f* созвучия *H*⁷ выступает с определенной направленностью в сторону последующего *e* как выражение общего тяготения к аккорду разрешения *E*⁷. Свойственный основному звукоряду характер движения, обусловленный стремлением вводного тона с его интенсивным, кризисным тяготением к цели — тонике, переносится на тон аккорда, и, таким образом, создается новый вводный тон, в данном случае — нисходящего порядка. Тем самым значенные хроматических изменений состоит в том, что созвучия пронизываются напряжением движения в полном соответствии с исконным, исторически сложившимся смыслом альтерации. Созвучие как бы вбирает в себя энергию альтерации, и весь аккорд в целом проникается силовым напряжением, что воспринимается как выражение определенных устремлений. Кинетическая энергия превращается в потенциальную, которая снова устремляется к высвобождению из аккорда и к дальнейшему движению. Тот сплав, то слияние звуков, которое вызывает ощущение целостности созвучия, вбирает в себя также и их напряжения, как бы изливающиеся на весь аккорд.

Отдельный звук передает созвучию, в которое он входит, не только свои акустико-физические колебания, но — что является гораздо более существенным для музыки — и пронизывающие его энергетические состояния. На этом впоследствии основывается и любое переосмысление созвучия, а именно то, что состояние напряжения, которое переходит на созвучие в целом от отдельных звуков, находит свое производное толкование, зависящее теперь от других звуков; отсюда возникает иное разрешение, соответствующее переосмыслению. Строго определенного голосоведения требуют только альтерированные звуки, возможности же разрешения всего аккорда различны. Впрочем, еще до Вагнера в инструментальной музыке вырабатывается техника письма, которая не придерживается разрешения альтерированных звуков обязательно в том же голосе, но, как бы осуществляя этот процесс мысленно, распределяет звуки тяготения и разрешения по разным голосам, а иногда помещает их даже в разные октавы.

В данном случае, в соответствии со стилевыми особенностями, альтерация не только затрагивает несколько звуков аккорда в одно и то же время, но направлена одновременно и вверх и вниз. Именно поэтому первый аккорд оказывается в таком достаточно часто встречающемся положении, при котором энергии тяготений стремятся наружу, к своего рода развертыванию. Характер созвучия определяется стремлением к расширению его контуров в направлении аккорда разрешения. После давящей силы альтерации разрешающее созвучие воспринимается как освобождение, облегчение. Но встречается часто и обратное — такие тяготения, которые стремятся к сужению.

З а этим также кроется одно из удивительных музыкальных явлений. Описанное интенсивное ощущение расширения не зависит от больших расстояний между звуками, от широкого расположения. Можно было бы расположить какой-нибудь простой аккорд в нескольких октавах, и он все равно никогда не смог бы подобным образом создать такое мощное впечатление. Это происходит потому, что в действительности, но существенны не звуки, не то, что звучит в действительности, но психические энергии, которые лишь выражаются в звуках и пронизывают все звучащее. Так, например, и ощущение расширения в первом аккорде «Тристана» возникает не в результате отдаленности звуков, то есть абсолютного расстояния между ними, но как следствие устремления к дальнейшему расширению. Музыкальное воздействие повсюду определяется не чем-то материально существующим, но волей. Именно такое положение характеризует гармонию вплоть до ее наиболее далеких связей, составляет ее основу. Это по-разному обнаруживается также и в мелодике, искусстве формы, в музыкальной эстетике вообще. Ибо основа музыки — в напряжениях.

Уже предварительное ознакомление с раннеклассической техникой письма Гайдна и Моцарта убеждает в том, что первое проникновение альтерации в четкие гармонии трезвучий и септаккордов также началось главным образом с крайних голосов. Имеется в виду обострение тяготений к последующему аккорду наподобие вводных тонов. В таком вводнотоновом обострении почти всегда оба крайних голоса тяготеют к основному тону последующего аккорда, то есть стремятся разрешиться в октаву. Таким образом, между крайними голосами возникают преимущественно увеличенные сексты*, как, например:

$$\left[\begin{array}{l} f\text{is}-g \\ d-d \\ c-h \\ a\text{s}-g \end{array} \right.$$

* В связи с этим возникли так называемые увеличенные секстакорды и терцквартаккорды и т. п. Они встречаются чрезвычайно часто и безосновательно получили свои застарелые наименования в теории⁹. Это во многом способствовало тому, что внешние формы все больше и больше заслоняли сущностное, а именно живое возникновение этого явления.

Насколько беспомощно теория толковала альтерации даже тридцать лет спустя после возникновения вагнеровского «Тристана», доказывает, например, первая сравнительно серьезная попытка объяснить созвучия «Тристана», а именно в работе: Maugberger K. Die Harmonik Richard Wagners (1883). Майрбергер придерживается еще понятия «двойственных аккордов» Зехтера и объясняет каждое альтерированное созвучие как слияние элементов двух созвучий. Это помешательство на собственно звуковой материи интересно постольку, поскольку оно характеризует долгий исторический путь развития теории. Мы видим, с какой боязливостью она насильно хочет сдержать то, чему свойственно развитие, как слепая она в своем упорстве, в своем нежелании понять полные жизни и решительно осуществляющиеся процессы, которые проявляются здесь не в комбинировании созвучий, а наоборот — в распаде звучаний. Майрбергер (с. 9) так поясняет первый аккорд вступления: «Начальный аккорд является двойственным аккордом, один из звуков которого — *f* — относится к *a-moll*, а другой — *dis* — к *e-moll*». Далее он отмечает: «То, что раньше (!) называли альтерированными аккордами, а сейчас считают аккордами расширенной минорной системы, автор называет двойственным аккордом. Это обозначение является более подходящим, поскольку такой аккорд в чистом виде не принадлежит ни одной, ни другой тональности и поэтому в нем действительно (!) есть нечто двойственное».

Насколько долго вообще подлинное понимание сущности альтерационных процессов не могло пробить себе дорогу, видно из объяснения начального аккорда «Тристана» в работе: Jadasson S. Melodik und Harmonik bei Rich. Wagner (Berlin, 1899) — одном из единичных исследований, которые до сих пор были посвящены гармонии Вагнера. Автор предлагает для первого аккорда и его разрешения сложную конструкцию четырехкратной смены тональностей, причем каждому звуку мелодии приписывается соответствующий аккорд, к тому же еще и с альтерациями. — О первом аккорде «Тристана» было с тех пор написано много, но правильное объяснение встречается редко, особенно ввиду того, что часто его рассматривают как альтерацию а II (то есть как II ступень в *a-moll*); это не соответствует ни его значению как аккорда тяготения, ни его функции в аналогичных гармонизациях, как, например, в последующих; сущность этого аккорда — в доминантовом характере по отношению к аккорду разрешения.

Подобное предпочтение крайних голосов наблюдается и позднее, включая проявления интенсивно-альтерационного стиля.

Другая техническая особенность, привлекающая наше внимание уже здесь, заложена в разрешении септима первого аккорда вступления к «Тристану», то есть звука *a* в конце такта: привычное нисходящее тяготение доминантовой септима полностью преодолевается мелодическим напряжением восходящего хроматического хода, которым как бы поглощается стремление вниз. Одновременно показательно то, что септима, в отличие от предыдущих гармонических стилей, здесь не занимает того положения на сильной доле такта, которое соответствовало бы значению аккордовых диссонансов и задержаний¹⁰. Ее мимолетное появление на последней слабой доле такта, напротив, характеризует полное преодоление тяготеющего вниз «давления» диссонанса при помощи мелодического хода, целеустремленно направленного вверх.

Что касается септим, то еще одна техническая особенность обнаруживается в той же первой аккордовой последовательности «Тристана». Здесь имеется в виду своеобразное явление, когда второе созвучие — септаккорд — после предшествующего альтерационного диссонанса вступает в качестве разрешения; причем оно воспринимается так и по своему непосредственному воздействию, поскольку возникает впечатление его консонантности. Эта отличительная черта стиля «Тристана» — то, что септаккорды (да и нонаккорды) применяются так, как в классическом стиле гармонии применялись только трезвучия, связана прежде всего с внедрением альтерационной техники. После интенсивных альтерационных образований обычные диссонансы — септ- и нонаккорды — звучат гораздо более мягко и умеренно и поэтому воспринимаются в качестве разрешения напряжений. Таким образом, септаккорды и нонаккорды и по технике своего применения, и по своей функции становятся на то место, которое раньше занимали консонирующие трезвучия. Это обстоятельство представляет собой перспективную особенность, о которой в дальнейшем будет говориться подробнее.

Но и первое созвучие очень поучительно. Дело в том, что при рассмотрении его (то есть созвучия Н⁷) выявляется и другая особенность: септима *a*, верхний звук аккорда, трактуется как его составная часть, аккордовый тон, который полностью вливается в созвучие и может быть предварен свободным вступающим хроматическим побочным тоном. Противоположность тяготения звука *gis* тяготению септима аккорда *a* доказывает, что последняя принадлежит основной структуре аккорда, его коренной форме.

Таким образом, мы убедились, что структура начальных аккордов «Тристана» в любом случае выходит за пределы трезвучия.

Аналогично этому можно объяснить и две последующие гармонизации того же четырехзвучного хроматического мотива любви. В шестом и седьмом тактах аккордовая последовательность также представляет собой доминантовое кадансирование — $D^7 - G^7$:



В созвучии D^7 звук a понижен в направлении к g по типу вводнотонного обострения (as), а доминантовая септима c предваряется неприготовленным хроматическим побочным тоном h . В момент вступления разрешающего созвучия хроматическое cis — проходящий звук лейтмотива — образует задержание к квинтовому тону аккорда. Все остальное также в точности соответствует предыдущему.

Третья гармонизация мотива (такты 10 и 11), рассматриваемая сама по себе, основывается уже не на доминантовом, а на субдоминантовом кадансировании $E^7 - H^7$:



В созвучии $e - gis - h - d$ звук e предваряется свободным, типа задержания, вступлением хроматического вспомогательного побочного тона f , вовлеченного в ход нисходящего линейного движения¹¹. Далее на месте звука h мы видим хроматический вспомогательный тон c ; звук h возникает лишь в аккорде разрешения.

При первом прослушивании, а также при предварительном аналитическом рассмотрении три начальные аккордовые последовательности кажутся своеобразными и необычными, несмотря на всю присущую им непосредственность. Однако, как мы видели выше, в своих истоках они представляют собой очень простые каденции, сквозь которые пробиваются напряженные хроматические линии мотива любви. Преображение аккордовых форм,

которые лежат в их основе, повсюду вызвано пронизывающими тяготениями, напряжением движения. В этом можно вновь видеть отличительный признак интенсивной альтерационной гармонии, который, однако, является более широким и общим. Он проявляется еще отчетливее там, где нет таких изолированных, как бы оторванных от всей музыкальной ткани, построений, характерных для этих первых тактов. Тогда два, а часто и большее количество следующих друг за другом аккордов, объединяясь, поднимаются из общего потока музыки подобно волнам и образуют сочетание аккорда напряжения и аккорда разрешения; при этом понятие аккорда разрешения следует рассматривать относительно: он не обязательно консонирует акустически как трезвучие. Такие волны, вздымаясь, часто беспокойно и неравномерно набегают одна на другую.

С другой стороны и функция аккорда напряжения не должна рассматриваться с точки зрения степени чисто акустического диссонирования. Дело в том, что действие тяготеющих альтераций не исходит от самого аккорда, а заложено в энергии устремленных движений. Функция аккорда напряжения — энергетическая. Правда, в фоническом смысле может образоваться резкое диссонантное сгущение. Однако это совсем необязательно — очень многие из наиболее острых, самых мощных по силе своего воздействия альтерированных созвучий внешне совпадают с относительно простыми аккордами. Они либо слабо диссонируют, либо вовсе не диссонантны. Последнее встречается особенно часто в гармонии Вагнера и озадачивает исследователя до тех пор, пока он стремится найти сущность и принципы воздействия альтерации во внешнем облике аккордов вместо того, чтобы обратиться к явлению совершенно иного порядка — внутренней энергии, разлагающей, преобразующей звучания.

Из этого вытекает нечто существенное для понятия диссонанса: не только поздний романтизм по-новому относится к септ- и нонаккордам, но уже в ранний период различаются чисто звуковые, аккордовые диссонансы и диссонантность энергий, истоки которых следует искать в мелодических напряжениях движения и которые представляют собой явления совсем иного рода. Путь от классической тональности к гармоническому стилю «Тристана» в значительной мере таков: энергетическое начало мощно проникает в восприятие диссонанса и усиливается по сравнению с аккордовым. То, что септ- и нонаккорды становятся аккордами разрешения и трактуются как консонансы типа трезвучия, также является выражением этого. С точки зрения происшедшей эволюции было бы даже правильнее говорить не о проникновении энергетического начала, но скорее наоборот — как бы о вытеснении им акустического начала, в результате чего диссонантность септимы

и ноты в значительной степени утрачивает свою интенсивность. Это также лишь признаки внутреннего преобразования, которое в романтической музыке повсюду пробивается сквозь поверхность звучания из глубин созидających психических энергий.

При анализе сложной альтерированной гармонии всегда следует прежде всего обратить внимание на волны, которые образуются сочетанием аккордов напряжения и аккордов разрешения, а затем выяснить исходные формы созвучий. Лишь поняв такие простые основные последовательности, можно изучить сложные тональные связи, охватывающие их на большем протяжении. Здесь я пока оставляю в стороне исследование тональных взаимоотношений рассмотренных пар аккордов; это будет выполнено в дальнейших разделах книги. Вернемся же, однако, к первому аккорду; его изучение проливает свет и на совсем другие явления.

Сущность подобного альтерированного созвучия станет еще более ясной, если мы противопоставим ему другие гармонизации того же хроматического мотива любви в иных местах произведения и в иной связи. Значительное преобразование этого мотива встречается в начале вступления к третьему действию:



И здесь мы видим такое же соотношение аккордов напряжения и разрешения. Но сам мотив уже лишен своего хроматического характера и, за исключением первого интервала, движется по целым тонам. Это изменение мотива само по себе связано с драматическим действием; черты элегического мотива любви здесь словно доносятся из туманных далей, что нашло отражение также и в инструментовке: яркой звучности духовых во вступлении к первому действию здесь противопоставляются более приглушенные краски низкого регистра струнных. Лишь один властный заклинаящий зов, который раньше звучал в самом начале произведения, еще вдыхает силы в уми-

рающего Тристана, пронизывает его бред перед угасанием как последнее слово жизни. Напряженно тянущаяся последовательность полутонов исходного лейтмотива как бы обволакивается туманом, интенсивность хроматизмов ослабляется какой-то безжизненностью движения по целым тонам.

Одновременно исчезает альтерационная хроматика в гармонизации, и мотив сочетается с последовательностью $IV^7 - I$ (*f-moll*)¹², причем и в этом случае лишь последний звук мотива оказывается аккордовым тоном. В соответствии с преобразованием мотива, гармонизация также пронизывается целотонными задержаниями. *G* появляется как неаккордовый звук, который и здесь, свободно вступая, включается в начальный аккорд $b - des - f - as$ и разрешается в септиму *as*. Таким образом, сохраняется все тот же принцип: неприготовленный вспомогательный побочный тон мелодически устремляется к разрядке. Было бы поэтому неверно рассматривать первый аккорд как $g - b - des - f$ (*f II^7*), а нужно исходить из того, что правильное истолкование первоначального мотива определяет его дальнейшее восприятие. Из-за своего тяготения звук *g* по аналогии с гармонизацией начала воспринимается не как аккордовый, но как звук неаккордовый — вспомогательный побочный тон.

Как и в хроматической формуле начала, мотив любви сочетается здесь с аккордами таким образом, что более акцентированные тоны, первый и третий, оказываются неаккордовыми, из-за чего мелодическое напряжение в целом значительно возрастает; этим более тяжелым тонам мотива свойственно усиленное тяготение, которое получает свое разрешение лишь на последнем звуке. Растворение мотива в гармонии полностью определяется динамикой содержания. В дальнейшем развитии произведения при гармонизации хроматического мотива любви почти всегда резкий диссонанс вступает с первым звуком, а затем нагнетание диссонантности возобновляется с третьим звуком. Этим достигается сохранение повышенной интенсивности на протяжении всего мотива вплоть до его последнего отголоска. Одновременно мы видим в таком единичном явлении типичный случай взаимной обусловленности гармонии и голосовых линий. Консонанс означает высвобождение, исчерпание движения. Поэтому септаккорды, служащие разрешением, и производят впечатление консонансов. Таким образом, в тех тактах, о которых здесь идет речь, то есть в начале вступления к третьему действию, мелодика определяет значение первого созвучия как септаккорда на основном тоне *b*, а не *g*.

Подобное преобразование того же мотива, расплывающегося в последовательности целых тонов, мы встречаем в приводимом ниже отрывке (альты *tremolando*, гармония у низких деревянных духовых). И в этом случае, в соответствии с развитием основного драматургического замысла, также символизируют-

ся помутненное сознание (действие напитка!) и неясные предчувствия (действие первое, сцена V, вскоре после осушения кубка):

Здесь можно осветить и дальнейшее проявление сущности альтерации, раскрытой уже в первом аккорде вступления. Гармонии напряжения распространены на четыре такта. Кроме мотива любви они охватывают и его продолжение начиная с третьего такта (бас-кларнет). Если выделить аккорды первых тактов из общего контекста (a-moll) и рассмотреть их по отношению к аккорду разрешения E⁷, то они вновь окажутся доминантовыми. Первая гармония изначально представляет собой *h-dis-fis* с альтерационным обострением квинтового тона — *f* (стремящегося к *e*); в фортепианном переложении Бюлова звуки мелодии *dis* и *eis* записаны иначе, чем в партитуре: Вагнер пишет *es* и *f*, что является веским доказательством того, что он и здесь понимает первый звук мотива как диссонирующий вспомогательный побочный тон, то есть как *es*, стремящийся к аккордовому тону *f* в виде неприготовленного целотонного задержания*. Во втором такте *b* представляет собой лишь хроматический проходящий звук к *a* третьего такта. Гармония третьего такта первоначально, то есть в своей основной форме, та же, что и четвертого такта, а именно *dis-fis-a-c*, уменьшенный септаккорд на вводном тоне к аккорду разрешения E⁷. И здесь звук *fis* изменен на *f* с целью альтерационного обострения тяготения в сторону *e*. Третий такт дает этот аккорд (*dis-f-a-c*) с двойной вводноновой заменой: *cis* (= *des*) — *c* и *e-dis*. В четвертом такте звук мелодии *gis*, в пятом такте звук *c* — вспомогательные тоны. Таким образом, первые четыре такта включают лишь альтерированные V и VII (уменьшенную) ступени по отношению к аккорду разрешения.

* Правописание Бюлова проще для исполнения на фортепиано, зато лишает соотношения музыкальных тяготений их истинного облика. Впрочем, в дальнейшем неоднократно увидим, что и сам Вагнер также не всегда придерживается точной орфографии. Как это встречается у классиков, в особенности у Бетховена, а затем прежде всего у Шуберта, он изменяет правописание в целях облегчения чтения и игры на оркестровых инструментах.

Однако и в первоначальном хроматическом виде мотив появляется на протяжении произведения неоднократно. Самым различным образом он и по тому же принципу вспомогательных побочных тонов он включается в другие простые гармонические последовательности, которые при этом в большей или меньшей степени подвергаются альтерации, но в своей основе остаются сходными. И только это и представляется существенным в данном явлении. Если принцип понят и усвоен, то бесконечные возможности звуковых сочетаний, которые он может вызвать, сами по себе представляются лишь чем-то производным, вторичным. Они должны оцениваться не со стороны структуры, а с учетом их возникновения и конкретных тяготений. Любые из бесчисленных примеров, рассматриваемые подобным образом, сводятся прежде всего к исходным каденционным формам. И осознание этих форм представляет собой первый шаг к овладению альтерационным стилем. Так, например (из I сцены первого действия):

Каденция здесь такова: As⁷—Des⁷. Аккорд разрешения представлен доминантсептаккордом *des-f-as-ces*. Основной вид аккорда напряжения следующий: *as-c-es-ges*. При этом квинта *es* альтерирована на *eses* (записана как *d*), стремящаяся к *des* (записана *cis*); септима *ges* (записана *fis*) вновь предваряется хроматическим вспомогательным побочным тоном в первом звуке мотива — *f*.

Далее (11 тактов перед концом первого действия):

Исходный четырехтактовый хроматический мотив (*a-b-h-c*) находит здесь свое продолжение в дальнейшем развитии (до разрешения в аккорде G-dur третьего такта). В высшей степени простая каденционная подоснова пронизана различны-

ми альтерационными тяготениями вплоть до конца построения. Все обобщается тональностью C-dur. Единственный аккорд всего первого такта — F⁷ (f—a—c—e), *fis* и *as* второй половины такта — обычные хроматические проходящие, с двух сторон стремящиеся в *g*. Весь второй такт содержит аккорды напряжения к G-dur третьего такта, то есть к аккорду разрешения. Основной гармонии в первой половине такта служит, в сущности, аккорд C-dur — IV ступень G-dur, причем его минорная форма возникает в целях усиленного действия хроматического тяготения *es* к последующему *d*. (Впрочем, можно рассматривать *es* как обычный проходящий звук от *e* предшествующего аккорда к *d* последующего аккорда, тем более что в оркестровом изложении этот ход дается в тех же голосах). Вторая половина второго такта заполнена доминантой G-dur, то есть *d—fis—a—c* с аналогичным вводнотоновым обострением квинты *a—as* (в сторону *g*). Таким образом, здесь снова хроматика лейтмотива пронизывает насыщенные напряжениями звучания, которые устремляются к аккорду разрешения. Но такое соотношение созвучий может образоваться и тогда, когда в основе альтерационных волн лежит одно-единственное созвучие. Хроматический мотив начала вступления часто проявляется именно таким образом. В последующих тактах он сочетается с одним и тем же выдержанным аккордом (из вступления к первому действию, такт 66):



Все созвучие сплошь представляет собой E⁷ с вспомогательным побочным тоном *f* вместо *e*¹³. Первый аккорд поэтому не следует рассматривать как уменьшенный септаккорд *gis—h—d—f*, да и внутренняя динамика здесь совершенно иная; E⁷, доминанта основной тональности, заполняет уже и предшествующую половину такта.

Такой же принцип господствует и в следующем отрывке из вступления к третьему действию, где мотив любви снова утрачивает свой сугубо хроматический вид:



Звуковой подосновой обоих тактов оказывается нонаккорд *h—h—d—f—as* (о тональном смысле этого созвучия см. в разделе пятом). Рассмотрение аккорда первого такта в качестве самостоятельного образования *e—g—b—des*, то есть по его действительному внешнему облику, было бы поверхностным. Это созвучие нужно трактовать, по аналогии с обычной гармонизацией мотива и характерным для нее соотношением напряжений, в качестве альтерационно преобразованного аккорда разрешения; последний, как видно из примера 8, совпадает с звуковым образованием, которое само по себе представляет самостоятельную аккордовую структуру и поэтому в другой связи могло бы быть истолковано значительно проще. Такое явление, часто встречающееся в условиях альтерационной техники, естественно, вводит в заблуждение исследователя; это случается тем чаще, чем сильнее теоретическая мысль привязана к внешней стороне аккордовых образований. Здесь можно убедиться в том, как аккорд, кажущийся уменьшенным септаккордом, производит совсем иное впечатление. Это, опять-таки, один из бесчисленных доводов в пользу того, что звуковые формы музыки представляют собой вторичное явление; на деле мы слышим динамически, а не акустически.

В начале приведенного примера три свободно вступающие вводнотоновые замены преобразуют форму аккорда напряжения: первая из них — звук *e* перед *f*, далее хроматические тоны тяготения — *des* (= *cis*) к *d* и *b* (= *ais*) к *h*; восприятие общей картины затрудняется тем, что разрешение тяготеющих звуков не всегда дается в том же голосе. В начале второго такта аналогичным образом в рисунке мотива, вступающего у первых скрипок и валторн, появляется еще *es* перед *d*:



Это тот же мелодический оборот, который первоначально предвзвывает хроматический мотив любви во вступлении (см. пример 1). Здесь обнаруживается, что не только септаккорд, но также и нонаккорд, если ему предшествуют диссонантные энергии многих альтерированных звуков, получает значение разрешения. В высшей степени примечательно, что во втором такте даже звук *g* ведущего голоса оказывается, по ходу мотива, задержанием к ноне *as*, несмотря на то, что звук *g* — основной тон аккорда. К тому же здесь — резко диссонирующая малая нона, и именно она-то выступает как разрешение по отношению к основному тону — столь сильным оказывается перевес тяготений над звучанием как таковым. (Одновременно налицо один из

бесчисленных случаев, когда в одном и том же звуке перекрещиваются различные динамические напряжения.)

Хроматическую форму мотива, гармонизованного по тому же принципу, мы видим в следующих тактах (действие первое, сцена III):



Аккорд напряжения имеет доминантовое значение: C^7-F^9 . В первом аккорде квинтовый тон альтерирован — *ges* (причем разрешение в *f* появляется в другом голосе), а *es* (фактически *dis*) представляет собой вводнотоновую замену *e*. Несмотря на то что *f* второго такта — основной тон созвучия (подобно предыдущему примеру), он обладает ярко выраженным характером задержания к малой ноне *ges*¹⁴, а последняя воспринимается как разрешение. Интересно, что первое созвучие по структуре полностью совпадает с первым аккордом вступления, но разрешается иначе. Если бы оно соответствовало своему первоначальному смыслу, то его следовало бы понимать как Ges^7 : *ges—b—des* (альтерированное на *deses* и записанное как *c*) — *fes* (предваренное вспомогательным побочным тоном *es*). Такой трактовке, по аналогии с началом вступления, соответствовало бы разрешение в Ces^7 (*ces—es—ges—heses*):



Однако Вагнер разрешает этот аккорд в F^9 (см. такты, приведенные в примере 11), причем чисто внешне изменяется лишь ход баса, который вместо полутонового шага делает скачок на квинту. Но тем самым выявляется, что композитор наделил аккорд напряжения полностью измененной доминантовой функцией; не *ges*, а *c* предстает как основной тон аккорда. (Интересно, что частично сохраняется трактовка, свойственная первым тактам вступления; Вагнер ведет второй голос снизу, то есть *ges*, так же как и ранее, во вступлении, на

малую терцию вниз; однако, в соответствии с толкованием альтерации в данном отрывке, следовало бы вести *ges* в *f*; несомненно, Вагнеру слышалась внешняя тождественность с первым аккордом вступления.) Сама по себе возможность рассматривать совпадающие образования с точки зрения различных основных тонов служит доказательством зыбкости, подвижности границ аккордов в условиях альтерации.

Наконец, и более свободным трансформациям хроматического мотива любви, как и вообще хроматическим линиям самим по себе, повсюду в гармонизации свойственны одинаковые характерные черты. Достаточно привести хотя бы один, очень простой, пример (действие третье, сцена I):



Аккорд напряжения образуется путем вводнотоновой замены *cis* (к *d*) и в этом случае вновь оказывается идентичным аккорду разрешения (*g—h—d—f*).

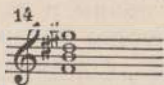
Несмотря на большие внешние различия, рассмотренные выше аккорды обнаруживают общность с первым аккордом вступления. Фактически они являются лишь некоторыми его вариантами и образованы по одному и тому же динамическому принципу. Они связаны с одним и тем же мотивом и допускают, как мы увидим, множество различнейших разрешений. Аккорды напряжения имеют доминантовый, субдоминантовый, либо равнозначный, то есть тонический, смысл по отношению к аккордам разрешения. Для острых, то есть многократно и значительно преобразующих звучания, альтераций Вагнер чаще всего пользуется доминантовыми аккордами напряжения. В этом сказывается историческая эволюция: как уже упоминалось выше, альтерация впервые стала применяться преимущественно в сфере доминантовых тяготений. Внутренние причины этого выяснятся со всей определенностью в следующем (третьем) разделе работы. Диссонансы, которые понижают такого рода созвучия, не только требуют разрешения, но и сами способны стать разрешением. В таких диссонансах скрыта воля к разложению аккорда, которому они принадлежат. Повсюду чувствуется натиск сил движения, в еще большей степени осязаемый в созвучиях, чем в мелодической линии. С первого же аккорда становится понятным, что созвучие есть лишь запечатленный в звуках образ напряжений.

Преобразования внутренней динамики созвучия

Своеобразие первого аккорда не исчерпывается альтерационными напряжениями. Этот аккорд оказывается способным как бы отбрасывать лучи в сторону других созвучий; кроме того, углубляясь в его сферу, мы увидим и совсем иного рода излучение, вызываемое основными свойствами гармонического стиля позднего романтизма.

Известно, что для альтерационной гармонии большое значение имеет ее связь с так называемым энгармоническим переосмыслением*. Это явление технически представляется простым, теоретически же можно понять его только, учитывая взаимодействия энергетических и собственно звуковых моментов, что и обуславливает возможности любых гармонических последований. Ведь само энгармоническое превращение аккорда, как уже упоминалось, означает лишь выражение преобразования внутренних соотношений сил. Это видно уже в первом аккорде «Тристана», в его интуитивно постигаемых глубоких связях с символикой поэтического текста и музыкально-драматическим развитием вообще.

Первые три такта вступления (см. пример 1) содержат уже комплекс лейтмотивов. Из них мотив томления (малая секста) и восходящий хроматический мотив любви сразу же отчетливо выделяются как мелодические образования. В то же время первый аккорд сам заслуживает наименования лейтмотива, причем в ряде отношений с еще большим основанием:



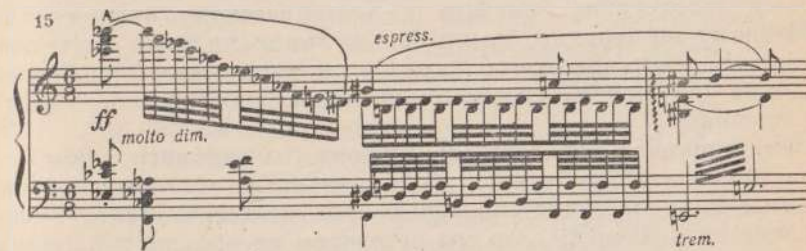
В широкой по диапазону символике он пронизывает музыку произведения в качестве самодовлеющего звучания. Созвучие отделяется от хроматического мотива любви, гармонизацией которого оно служило с самого начала, и выступает в дальнейшем в роли лейтмотива¹⁵.

Данное соображение указывает на то, что звуковой комплекс, возникший из альтераций, приобретает также значимость сформировавшегося аккорда. Стремясь к самостоятельному существованию, он как бы отбрасывает зависимость от линейных тяготений и связей и придает своей звуковой структуре значение независимого ак-

* При этом следует иметь в виду не простое приравнение аккордов ко всем входящими в них звуками (например, трезвучия *Cis-dur* и *Des-dur*), но, преимущественно, переосмысление лишь отдельных аккордовых звуков, приводящее к изменению значения всего аккорда.

кордового образования. Технически это проявляется в возможности энгармонического переосмысления созвучия. Смысл, вкладываемый Вагнером в подсобные изменения, станет более ясным, если проследить за своеобразным развитием первого аккорда в пределах вступления.

Его господствующее положение обусловлено не только частыми появлениями, вследствие которых весь симфонизм вступления пронизан свойственным этому аккорду характером. Более того, данный аккорд — центр всей архитектоники вступления. Оно построено в виде весьма широко развернутого непрерывного нарастания вплоть до вершины, наделенной огромной симфонической мощью (такт 83). За кульминацией, достигнутой в результате длительного и напряженного развития, следует быстрый спад, ведущий к спокойно затухающему завершению. Согласно комментариям, в которых Вагнер сам объясняет содержание этого места, последний этап нарастания имеет особенное значение; именно здесь гармония оказывается основным средством воплощения символического смысла кульминации. Попробуем проследить процесс нарастания вплоть до этого последнего этапа (то есть приблизительно до такта 74). В начале вступления изолированно проходят небольшие построения, образованные из сплетающихся друг с другом упомянутых трех мотивов. Они отделены один от другого долгими паузами и ферматами. Лишь с шестнадцатого такта начинается непрерывное течение музыки, связанный поток музыкальной ткани. Медленно протекающее движение начала впервые оживляется со вступлением раздела *A-dur*, а затем значительное нарастание взволнованности усиливается при появлении характерного мотива (в такте 63) с его стремительно захлестывающими затактами у струнных. С этого раздела (вскоре после возвращения в *a-moll*) начинается упомянутое выше предельное нарастание, в своих последних тактах подобное бушующему урагану. Оно приводит к кульминации (такты 83 и 84 вступления):



Вслед за порывистой вспышкой напряжение огромной силы и интенсивности внезапно обрывается. Спад начинается уже внутри приведенного такта (83), и в следующем за ним коротком заключении вновь возвращаются исходные мотивы вступ-

ления. Небольшие однообразные элегические мотивы короткого дыхания, как и вначале, проходят изолированно и быстро захватывают.

Если в напряженном, захватывающем дыхании подъеме все средства композиционной техники, динамики и оркестровки действуют совместно, то в последнем разделе нарастания проявляется своеобразный сугубо гармонический замысел. Аккорд кульминационного такта, взятый fortissimo (пример 15), уже несколько раз дается в предшествующих тактах в необычайно мощном звучании. Подобно бурным волнам прибоя, разбивающимся о неприступную скалу, каждый из подъемов этого предельного нарастания приводит к одному и тому же созвучию. Волны нарастания как бы стремятся сломить твердыню, прорваться наружу, чтобы, расширяясь, обрести новые формы. Но они не могут проникнуть сквозь рамки аккорда, пока, в конце концов, он не обрушивается, как бы замыкаясь в себе. Однако во второй половине кульминационного такта падает лишь внешняя сила звучности, сам же аккорд не выходит за рамки своей первоначальной структуры. Созвучия обеих половин такта совпадают; они отличаются только энгармонической заменой звуков. Кульминационный аккорд $f-as-ces-es$ тождествен по структуре аккорду второй половины такта $f-h-dis-gis$. Тем самым возвращается первый аккорд вступления, и, таким образом, все развитие оказывается безнадежно вращающимся по замкнутому кругу.

Архитектоника вступления вскрывает некое в высшей степени своеобразное явление. Общее нарастание, проходящее продолжительный путь богатейшего гармонического развития, со всей своей мощью стремится к одному настойчиво повторяющемуся созвучию как к своей кульминации. Но это созвучие оказывается именно тем аккордом, который прозвучал в самом начале произведения и который своей неповторимой, эмоционально насыщенной элегической звучностью задает тон целому. Нарастание приводит к диатоническому аккорду, построенному по терциям, который в кульминационном такте возвращается к исходному облику. Он снижается, сжимается, вновь создавая ощущение неизъяснимой тоски, свойственное началу вступления.

Фортепианное переложение Бюлова, из которого заимствована нотная запись номера 15, выявляет энгармоническое переосмысление созвучия, поскольку обе половины такта орфографически разделены, что мы встречаем не во всех редакциях. У самого Вагнера переосмысление этого такта дано в еще более интересном виде; в партитуре оба энгармонически равных аккорда показаны не в двух отдельных половинах такта, а вклинивающимися друг в друга с самого начала такта. В оркестре одновременно звучат *es* и *dis*, *as* и

gis, *h* и *ces*, причем разделение происходит даже не по оркестровым группам. Энгармонически равные аккорды настолько проникают друг друга, что в пределах одной оркестровой группы, например, струнной или духовой, содержатся оба способа записи одновременно. Так, в аккорд, выступающий в самой глубине темных бемольных тональностей, неожиданно проникают энгармонически замененные звуки. Это словно пробуждает яркие альтерационные эффекты внутри самого аккорда, причем особое очарование достигается еще тем, что в практическом исполнении струнники, как и духовики, невольно интонируют звуки, обозначенные диезом, несколько выше, чем соответствующие, записанные со знаком понижения^{*16}. Путем разделения обоих способов записи, вероятно по совету самого Вагнера, и во всяком случае с его одобрения, Бюлов достигает более осмысленного выявления энгармонического равенства:

$$\left[\begin{array}{l} as \\ es \\ ces \\ f \end{array} \right] = \left[\begin{array}{l} gis \\ dis \\ h \\ f \end{array} \right]$$

Таким образом, поразительная структура вступления раскрывает всю символику начального созвучия. Сам Вагнер неоднократно формулировал содержание вступления к «Тристану» со всем его страстным нарастанием^{**}: безнадежное, горестное любовное томление, которое от нежнейшего чувства подымается до бурной мощи и, обреченно, вновь снижается, замыкается в бесконечном томлении. В этом и следует усматривать символику музыкального строения (о чем, как ни странно, Вагнер прямо нигде не говорит): в своей высшей динамической кульминации развитие приводит к тому же самому меланхолически разорванному аккорду, с которого оно началось, не достигая освобождения, прорыва, выхода из сферы напряжений и вновь вливаясь в тот же исходный аккорд. В программном пояснении к концертному исполнению в Париже (1859) Вагнер следующим образом характеризует могучее нарастание вступления с его постепенным, тянущимся из раздела в раздел нагнетанием: «Напрасно! Бессильно никнет сердце, изнывая в любовной тоске...». Кажется, что в одном этом слове «напрасно» полностью сконцентрировано содержание кульминационного такта, где все предшествующее развитие вновь влива-

^{*}Эти невольные изменения высоты звука музыкантами-исполнителями также представляют собой выражение напряжений, то есть психического стремления к повышению или понижению, а не уточненность слуха, как это часто утверждается.

^{**} См.: Wagner R. Gesammelte Schriften, Bd. 12, S. 344.

ется в начальный аккорд — тот аккорд, от которого исходит мир образов вступления и всей драмы. Одновременно в этом слове ярко выражен лейтмотивный смысл первого созвучия. Здесь символизируется безысходность томления, трагизм всего произведения. Поэтому аккорд *f—h—dis—gis* является «мотивом», притом первым и наиболее обобщающе значительным лейтмотивом всей музыкальной драмы, в определенном смысле более важным, нежели какое-либо мелодическое построение. Блики его сияния проникают повсюду, причем альтерационный характер всей музыки определяется в тот момент, когда в самый первый раз звучит начальный аккорд. В нем, как в зародыше, в сконцентрированной форме дано все произведение. И в смысловом, и в композиционном, и в стилистическом отношениях здесь можно видеть исходную точку и центральное звено развития со всем его бесконечным многообразием. (Если же, с другой стороны, принять во внимание, что в хроматическом мотиве любви с предельной яркостью запечатлен весь мелодический стиль вагнеровского «Тристана», станет ясно, что и мелодический, и гармонический стиль произведения сжато предвосхищаются в начале вступления.)

Теперь представляется необходимым уделить некоторое внимание явлениям энгармонизма и их технической стороне, тем более что на этом в большой степени основывается лейтмотивное применение созвучия столь ярко выраженное в «Тристане». В упомянутом кульминационном такте мы видим следующее: созвучие, которое первоначально возникло из альтерационных тяготений и в силу звуковой энергии хроматики устремлено к дальнейшему мелодическому движению, — это созвучие предстает в гармоническом отношении в виде самостоятельного аккорда терцовой структуры. Но слух воспринимает отнюдь не ту терцовую структуру, которая лежит в основе альтерированной формы аккорда. На деле ощущается акустически реальный аккорд *f—as—ces—es*, а не созвучие с воображаемым основанием, то есть аккорд *h—dis—fis—a*, усложненный альтерацией и вспомогательным побочным тоном. Аккорды, построенные на тонах *f* и *h*, являются настолько далекими друг от друга, что уже это одно дает нам представление о силе, с которой расшатываются тональные соотношения.

Сказанное об одном этом созвучии относится и ко всей технике альтерационного стиля: если какой-либо комплекс возникает благодаря линейным устремлениям и вспомогательным побочным тонам, он при этом сохраняет способность внутренней переориентации живых тяготений, приводящей к образованию самостоятельного аккорда. Его звуки приобретают тяготения, соответствующие тональному положе-

нию аккорда, действуют в соответствии с обычной структурой и так далее. Это и находит свое выражение в изменении орфографии; ведь энгармоническое переосмысливание, как и вообще всякий гармонический прием, означает не существо, а только форму проявления музыкального содержания, иными словами — психических энергий. То, что мы вообще имеем энгармонизмом, сфера, в которую романтизм внес так много чарующего, на самом деле указывает на внутреннюю звуковую динамику. В конечном счете, внешние звуковые образы вообще воплощают те или иные внутренние процессы.

Потенциальное состояние аккордового комплекса может полностью измениться — это коренится в существе всей гармонии, превращении напряжения в звучание. К этому факту, но с совсем другой стороны, нас вновь приводит первый аккорд «Тристана». Музыкальный слух способен всегда к восприятию сочетания альтерированных звуков в качестве обычной, диатонической аккордовой структуры (в данном случае первого аккорда — как структуры *f—as—ces—es*). Сначала восприятие охватывает форму звукового образования, возникшего в результате силовых напряжений, то есть следует за слуховым эффектом, чтобы затем выявить его тонально-аккордовые возможности, обусловленные совершенно иными тяготениями.

В момент своего появления аккорд прежде всего отражает некоторые устремления и дает им чувственно-звуковое выражение. Эти устремления сплавляются в целостное звуковое впечатление, само по себе скрывающее черты совершенно иной внутренней динамики. Энгармонизм поэтому основывается на абстрагировании звукового феномена из целостного процесса становления музыки, на снятии внешнего покрова, в который наплывают напряжения. Звуки, которые в результате альтерации сформировались в определенные созвучия, застывают в этой звуковой форме; но эти же звуки приобретают возможность проявления и в ином потенциальном аккордовом состоянии. Поэтому лучше всего было бы определить энгармонизм как «внутренние звуковые переливы». Следовательно, в этом техническом приеме, как и повсюду, переплетаются психические и чувственно-звуковые моменты. Отсюда необычайная гибкость и пластичность энгармонизма, так же как и его волшебные эффекты, молниеносно изменяющие внутреннюю динамику.

Не менее часто энгармонизм претворяется в противоположном процессе, что обнаруживается в изолированно взятом кульминационном такте вступления. Какой-либо аккорд, появившийся сперва в простой тональной связи, трактуется затем как альтерационное образование. Входящие в него отдельные (а иногда и все) звуки переосмысливаются в хроматические вводные тона, стремящиеся к дальнейшему движению как целотоновые или полутоновые вспомогательные побочные тоны

и т. п. Аккорд и даже отдельный звук имеют в музыке значение только носителей определенных напряжений. Поэтому явление энгармонизма исходит из своеобразной способности музыкального слышания, а именно его психической активности, создающей возможность привести в одно и то же звуковое образование различные энергетические состояния. Энгармонизм — одно из многочисленных и повсюду встречающихся доказательств того, что мы слышим аккорды не такими, как они звучат, но такими, как они задуманы.

Если остановиться на этом основном внутреннем психологическом процессе энгармонизма, минуя технику в узком смысле слова, то станет понятным, почему энгармонизм близок именно романтической музыке, в рамках которой впервые в истории музыкального искусства обнаруживается стремление к его полному претворению. Впрочем, применение энгармонизма не представляло собой новшества, а истоки этого приема восходят еще к добаховскому периоду (его технической предпосылкой было введение равномерной темпации к концу XVII столетия). Романтиков прельщало свойственное энгармонизму колеблющееся и переменчивое совпадение, с одной стороны, внешне-звуковых явлений, с другой — более глубоких подспудных энергетических течений музыки. Романтический дух характеризуется своеобразным пристрастием к молниеносным взлетам и стремительным падениям; он погружен в бессознательное, силы которого ежеминутно вызываются на поверхность и влетают в конкретно-чувственные образы. Все это находит свое яркое отражение в гармонии. В этом обнаруживается исключительно тонкое чутье к динамическим процессам, которые и сами по себе играют красками чарующих звуковых эффектов. Щедрое применение энгармонизма служит конкретным выражением коренных устремлений романтического мироощущения.

В этом отношении «Тристан» представляет богатейшую картину, что касается в особенности того вида энгармонизма, который связан с альтерацией. Однако было бы неверным предполагать, что Вагнер, создавая различнейшие формы альтерационных напряжений и вспомогательных побочных тонов, проходил мимо чувственно-звуковой стороны аккордов. Напротив, он уделял ей самое пристальное внимание. Музыка означает превращение напряжения в звучание. Романтизм извлекает самые упоительные эффекты из звучания как такового; недаром романтикам свойственно особое чутье к скрытым в звучании красочным свойствам. Со времени Вагнера во многих течениях музыкального искусства, вплоть до современности, оттесняется чувственно-звуковое начало гармонии и отдается предпочтение другой ее стороне — напряженности звучаний. Подобные стилистические направления исходят преимущественно из смелых приемов альтерации в «Тристане». Часть

из них пошла по ложному пути, часть же продолжала серьезное, плодотворное развитие лишь одной стороны вагнеровского стиля. Вообще же альтерация с ее безграничными возможностями представляет собой ту сферу гармонии Вагнера, которая была особенно глубоко разработана его преемниками и вызвала их исключительно жадный интерес. Однако Вагнер никогда не альтерирует вслепую, то есть он не абстрагирует альтерацию от чисто звукового эффекта. В «Тристане» значение чувственной красоты ощутимо в высшей степени и распространяется на альтерационные звучания. Даже наиболее резкие диссонансы растворяются в благозвучии, без чего огромное нарастание альтераций взорвало бы целостность аккордовых комплексов и породило их хаотическое нагромождение. Из тысяч случайных форм, которые можно было бы получить от альтерационных ухищрений, Вагнер не случайно предпочитает лишь некоторые. В музыке, соответственно создаваемому ею настроению, композитор выдвигает эти формы, с их острохарактерным своеобразием, на первый план. Одна из основных особенностей позднеромантического стиля с его огромным внутренним накалом заключается именно в том, что в сфере гармонии объединились напряжения и чувственно-звуковые воздействия. Оба эти качества присутствуют в ней одновременно в сильно возросшей степени; при этом между ними сохраняется равновесие.

Единство силы напряжения и чувственно-звукового начала, разорванность и в то же время своеобразное слияние характеризует, в частности, уже первый аккорд «Тристана» — его удивительные, переменчивые колебания, способность к разнообразнейшим воздействиям. Это проливает свет на различные теоретические толкования аккорда, трактовку его функции и способов разрешения. В конечном счете проясняется символическое значение созвучия, его основной смысл.

Пониманию этого смысла поможет обзор наиболее распространенных трактовок первого аккорда, его преобразований. По своей структуре, при соответствующем энгармоническом переосмыслении, вступительный аккорд не принадлежит к сложным созвучиям. Это септаккорд с малой терцией, уменьшенной квинтой и малой септимой, который легко можно себе представить как уменьшенное трезвучие с добавленной к нему большой терцией. Созвучие такого склада весьма обычно в тональностях мажора и минора. Оно встречается часто, издавна и само по себе вообще не представляет ничего особенного. В данном написании — *f-as-ces-es* этот аккорд можно трактовать в *es-moll* (как II ступень) или в *Ges-dur* (как VII), в *ges-moll* (VII) или *as-moll* (VI). Наряду с этими значениями он часто появляется у Вагнера в таком смысловом контексте,

где его можно рассматривать как минорный аккорд (*as—ces—es*) с добавленной снизу, по типу прерванной каденции, малой терцией (*f*), которая иногда вступает дополнительно под основным тоном. Это созвучие рассматривается и как задержание доминантсептаккорда (*es—задержание к основному тону des* в аккорде *des—f—as—ces*), затем как задержание уменьшенного септаккорда (*es—задержание к d* в аккорде *d—f—as—ces*). В «Тристане» (преимущественно во втором действии) часто встречается трактовка этого созвучия как нонаккорда, что родственно предыдущему типу задержания: к созвучию *f—as—ces—es*, безотносительно к тому, в каком энгармоническом смысле оно дается, добавляется (большей частью не одновременно с аккордом, а вслед за ним) еще одна нижняя терция *des*. Так возникает нонаккорд Des⁹, фрагментом которого следует рассматривать предшествующий аккорд. Все эти теоретические трактовки, естественно, объясняют соответствующую гармонию и в других тональностях, но очевидно, что Вагнер склонен придерживаться абсолютной высоты первоначального звучания¹⁷.

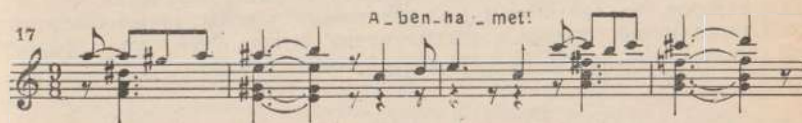
Таким образом, указанный аккорд, его звуковая форма сама по себе не представляет собой ничего нового. Мы встречаем многочисленные случаи обычного его применения в виде простых, диатонических созвучий, мелькающих в ряду аккордовых последовательностей с тех пор, как существует тональная гармония. Можно заметить, что Вагнер уже и до «Тристана» обращался к этому аккорду, оказывая известное предпочтение особым характерным звуковым эффектам. Ярким примером может служить «Золото Рейна». Это звучание положено в основу мотива дочерей Рейна («Rheingold, Rheingold, leuchtende Lust»), где созвучие *h—d—f—a* разрешается в тонику C-dur (здесь оно также часто появляется с добавлением более низкого *g*, и тогда его следует рассматривать как доминантовый нонаккорд). Постепенно данный аккорд, однако, приобретает определенный выразительный смысл. Так, например, в первой сцене его звуковая окраска очевидно символизирует ясную глубину вод Рейна:



То же относится и к пению Флосхильды: «...frügst du die Dritte, süßen Trost schüfe die Traute dir». Это место достойно упоминания еще и потому, что соответствующее созвучие здесь обнаруживается в структуре нонаккорда Des⁹; интересно, что оно дается на той же высоте и в том же виде, как в большом

начном дуэте из второго действия «Тристана», о котором еще будет идти речь в дальнейшем. Возможно, что давнишнее пристрастие Вагнера к доминантовым нонаккордам и привело его к осознанию своеобразного чарующего эффекта этого созвучия; ведь последнее содержится в нонаккорде в качестве его составной части. Вагнер любит выдерживать основной тон нонаккорда по типу органного пункта; тем самым высвобождается остальная терцовый комплекс и рассматриваемое нами созвучие обособливается (как, в частности, видно из примера 16). Начиная отсюда оно по своей звуковой окраске перекликается с мотивом кольца; его терцовая цепь включает, например, звуки *fis—a—c—e*, причем снизу присоединяется еще малая терция *dis* (вторая сцена: «Ein Runenzauber zwingt das Gold zum Reif»). Далее этот аккорд характеризует мотив проклятия Альбериха, что имеет и символическое значение (четвертая сцена). В широком расположении он проходит по тем же звукам *fis—a—c—e* (например, на словах: «Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring»). Как видим, этот аккорд неоднократно появляется в музыке Вагнера еще до сочинения «Тристана», в частности также и в «Валькирии», и в «Зигфриде». (Следует, например, обратить внимание на то, что во вступлении ко второму действию «Валькирии» он господствует наряду с увеличенным трезвучием зова валькирий: прежде всего с самого начала, в первых четырех тактах — *fis—a—c—e*, затем на другой высоте — по звукам *h—d—f—a* и т. д.)

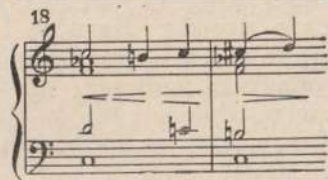
Но даже и в своем альтерационном значении рассматриваемое созвучие не вполне ново. Э. Истель* указывает на то, что в опере Шпора «Алхимик» (1830) можно встретить оба первых аккорда «Тристана» «почти буквально (клавир, с. 114) в той же тональности совместно с их дальнейшим секвентным развитием». Из многих встречающихся здесь ярких ассоциаций, без сомнения, более всего бросается в глаза следующая:



Сходство действительно поразительное. Однако интерес представляет не только однородность, но и различие. В первой паре аккордов альтерируется басовый тон (*f*), но нет разрешения в септаккорд, как у Вагнера. Во второй паре аккордов созвучие разрешения содержит септиму, что представляется весьма примечательным, зато в аккорде напряжения вместо альтерации *as* басовым тоном является *a*. Безразлично, присут-

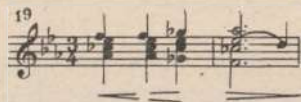
* Istel E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, S. 145.

ствует ли здесь заимствование или случайное сходство; важно то, что Вагнер оба раза прибегает к альтерационной форме и к септаккордам в качестве аккордов разрешения. И это уже характерно для исторического развития гармонии: все сгущается в направлении интенсивно-альтерационного стиля. Примечательно и различие, заложенное в том, что у Шпора в первом аккорде звук *gis* (соответственно в третьем — *h*) появляется еще не как свободно вступающий вспомогательный тон к септине, но как мелодическое опевание последней. То, что сама мелодия выказывает разительное сходство, поражает в меньшей степени, так как восходящие хроматические ходы часто образуются уже в ранний период романтизма, о чем будет идти речь еще и в другом контексте. Весьма ярко, возможно еще сильнее, чем в предыдущем отрывке, со стилем «Тристана» перекликается, впрочем, далекое от внутренней мощи Вагнера следующее место из той же оперы Шпора (финал третьего действия):



Первый аккорд *d-f-as-c* по своему строению совпадает с тристан-аккордом, а во втором такте диссонирующий аккорд производит и здесь впечатление разрешения (*c* выдерживается в качестве органного пункта на протяжении предыдущих и последующих тактов).

Небезынтересно отметить предвосхищение этого аккорда у Бетховена. Мы видим здесь не только ту же абсолютную высоту звучания, что и в тристан-аккорде, но (во втором из приведенных тактов) также совершенно точный характерный порядок в расположении звуков. Речь идет о фортепианной сонате *Es-dur*, op. 31 № 3 (из первой части, такт 35):



Как ни случайно сходство, оно все-таки остается примечательным, тем более что это ярко выделенное созвучие повторяется несколько раз (также и на другой высоте) вместе с данным мотивом. Аккорд трактуется как разновидность задержания, поэтому действие его совершенно иное.

Редкостное предвосхищение этого аккорда на той же высоте, что у Вагнера (хотя и в ином, но похожем расположении звуков) содержит фантазия op. 17 для фортепиано Шумана, весьма своеобразная и в других отношениях:



Аккорд выступает здесь (в такте 2) как смелое задержание ¹⁸ *es* перед *d* в значении с *V*⁹, на что также отчетливо указывает взятое перед ним низкое *g*. Примечательно, что бас отделяется от нонаккорда, как видно из последующих арпеджированных тактов. Уже это говорит о том, что своеобразное звуковое очарование аккордового образования привлекало Шумана само по себе*. Но еще более неожиданно это подтверждается тем, что аккорд повторяется в том же произведении с хроматизмом, отдаленно напоминающим «Тристана», например:



Восходящий хроматизм в конце фразы тем более необычен, что он фактически как бы противоречит разрешению аккорда¹⁹. Речь идет о том, что аккорд представляет собой созвучие, образовавшееся в связи с задержанием к уменьшенному септаккорду тональности *c-moll*: *h-d-f-as*. При этом во второй половине такта тон задержания *es* разрешается в *d*, но, что удивительно в следующем такте вновь звук *d* возвращается в *es* по типу вводнотонного задержания снизу. Здесь можно видеть доказательство того, что Шуман ощущал своеобразное созвучие, предвосхищающее тристан-аккорд, как стабильное, относительно самостоятельное, чувствовал свойственное ему очарование. Правда, с возвращением звука *es* аккорд, казалось бы, снимается, и таким образом *es* приобретает значение намечающегося разрешения в *c I* (разрешение не наступает и в дальнейшем, так как следующее созвучие представляет собой аккорд *C-dur*). Однако эти паузы только внешне маскируют и скрывают ощущаемое, но еще противоречившее тогдашнему стилю восприятие чарующей звучности первоначального аккорда самого по себе; звук *d*,

* О разрешении см. раздел третий, глава V.

объясняемый в качестве разрешения, воспринимается только как обыгрывание задержания.

Этот аккорд, в том же расположении звуков, что и в «Тристане», многократно используется Листом в третьей части симфонии «Фауст» и трактуется как аккорд задержания, причем Лист выделяет его и придает ему особую значительность. — Насколько различно можно слышать одно и то же созвучие, доказывают и прочие случайные совпадения с первым аккордом «Тристана», о чем в дальнейшем будет идти речь в другой связи. Этот аккорд с измененной до неузнаваемости внутренней устремленностью мы встречаем преимущественно у Брукнера, Дворжака и Мусоргского.

Из случаев применения данного аккорда самим Вагнером после «Тристана» как особенно характерный (опять при той же абсолютной высоте звучания!) выделяется начало пения Хагена («Hier sitz' ich zur Wacht») из «Заката богов» (действие первое, сцена II):



Здесь прежде всего воздействует давящая мощь терцовой структуры, то есть совершенно иная динамика, чем в первом такте вступления к «Тристану». Приходится насиловать воображение, представляя себе, что для слуха звучность оба раза является той же. Но музыка и есть нечто совсем иное, чем искусство, воспринимаемое только слухом.

Вагнер с давних пор находился под своеобразной властью этого аккорда (ср. музыку гота Венеры из «Тангейзера»; значение аккорда «беды» это созвучие приобретает уже в «Валькирии», как, например, в I сцене первого действия на словах: «Miswende folgt mir...», «Miswende naht mir...», «Der Erschlag'nen Sippen stürmten daher...» и т. д.). То же созвучие, к которому он обращался бесчисленное количество раз, предстало перед ним во время создания «Тристана» беспокойным и мощным, подобно вздымающейся волне. И если понимание альтерации аккордов уже давно было всесторонне подготовлено, то здесь эта альтерация приобретает особое значение. Мощное развитие, которого она достигает, обнаруживается в том, что созвучие уже при первом своем появлении возникает не как диатонический аккорд. Его действие и значение сразу же характеризуется интенсивным альтерационным тяготением, все его звучание как бы заряжено высшей степенью напряжения.

В нем как в фокусе сконцентрированы отличительные признаки изменения динамического ощущения, характеризую-

щие поздний романтизм, уже в восприятии отдельного звука (см. с. 43). Те изменения, которым подвергается отдельный звук, а именно — переключение ощущения его в качестве основного тона на ощущение вводного тона, отражаются в аккорде как бы в укрупненном виде. Вместо покоящейся в себе звуковой структуры воспринимается стремление выйти за ее пределы. Создается напряжение внутренних взрывчатых сил. Воля к сосредоточению в аккорде — основа классического ощущения — уступает место воле к выходу за пределы аккорда. Это — романтическая воля к выражению, сущность которой — в обратном преобразовании звучания в напряжение. Возникает полное соответствие коренной психологической установке романтизма — возвращение от сознательного и видимого к бессознательным силам. Аккорд, открывая произведение, воплощающее кризис романтической гармонии, вводит нас в музыку «Тристана», сразу и непосредственно определяя ее интенсивно-альтерационный стиль. Все те многие и разнообразные явления и действия альтерационных напряжений, которые издавна привлекали романтиков, не могли бы быть сконцентрированы в более острой форме. Огромные возможности изменения внутренней динамики связаны с прорывом в гармонии романтического чувства, предельно восприимчивого к самым сокровенным внутренним силам, которые обнаруживаются по ходу произведения в игре бесконечно богатых, новых эффектов.

Глава III

Разрешение напряжений

Показанные выше изменения в состоянии внутренних напряжений созвучия технически проявляются прежде всего в различных, соответствующих им разрешениях. Некоторые из типичных и примечательных форм перехода лейтмотивного аккорда вступления в последующие созвучия могут поэтому служить для характеристики альтерационной техники вообще. Вот один из примеров (действие первое, сцена III):



Здесь, в рамках тональности Ges-dur, данное созвучие трактуется как обычный септаккорд VII ступени, разрешающийся в доминантсептаккорд *des—f—as—ces*. Однако его можно также рассматривать в значении аккорда задержания по типу примеров, приведенных выше. В этом случае звук *es* предстает как задержание, а гармония уже с первого такта — как V⁷ Ges-dur. Оба толкования допустимы²⁰.

Другой случай показывает переосмысление альтерационной структуры в диатонический аккорд. В третьем действии, после лихорадочного бреда Тристана, при пробуждении его к новой жизни раздается мягкое звучание синкопированных аккордов у духовых (вслед за словами Курвенала: «Bist du nun tot? Lebst du noch?»):



После того как несколько раз отрывисто прозвучал этот аккорд, вновь вступает единый поток музыкального движения (перед словами: «O Wonne, nein, er regt sich»). На сей раз это же созвучие нотруется как *f—as—ces—es* и разрешается следующим образом:

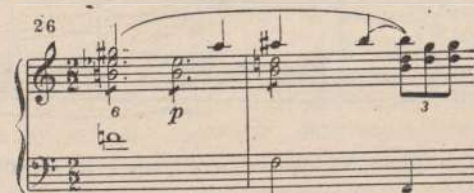


Тем самым аккорд переосмысливается и выступает в качестве II ступени тональности es-moll. Он не приобретает значения альтерационного созвучия и разрешается в пределах той же тональности в V⁹, в нонаккорд *b—d—f—as—c*.

Обратное явление — переключение обычного септаккорда в альтерационную структуру — мы видели уже в разобранном выше кульминационном такте вступления (пример 15). Рассматриваемое созвучие появляется там как II⁷ es-moll и переосмысливается в аккорд напряжения II⁷, который, как и в первоначальном последовании, разрешается в доминанту E⁷ главной тональности a-moll.

В заключительном такте примера 37 показано использование лейтмотивного аккорда (на сей раз в виде *c—es—ges—b*) в уже упомянутом обороте типа прерванной каденции: предшествующий аккорд *b—d—f—as* разрешается не в тонику es-moll, а в созвучие es-moll с добавленной снизу терцией *c*, как это характерно для оборота такого рода. Таким образом, лейтмотивный аккорд возникает здесь диатонически, однако далее он переосмысливается на основании альтерации и энгармонизма. Дело в том, что последующий такт дает его разрешение в уменьшенный септаккорд *fis—a—c—es*. Это вытекает из трактовки лейтмотивного созвучия как вводно-тонового по отношению к последующему аккорду (конкретно звука *b* к *a*) и одновременно из энгармонического переосмысления одного звука (*ges* в *fis*), что издавна встречается весьма часто именно в уменьшенных септаккордах.

Нередко созвучие, возникшее как альтерационная структура, в результате энгармонизма приобретает значение другой альтерационной структуры, что определяет его дальнейшее движение. Это приводит к таким модуляционным оборотам, в которых внутренняя динамика аккорда хотя и изменяется, но характер ее остается, как прежде, обусловленным альтерационным напряжением. Пример этого встречается во II сцене второго действия на словах «Wer des Todes Nacht liebend erschaut»:



Лейтмотивный аккорд возникает здесь в условиях точно такого же образования тяготений, как и в первом такте вступления²¹. Именно в таком виде, но еще со звуком *dis*, показывают его предыдущие такты, причем соответственно и разрешение дается сначала в E⁷. Таким же мы видим его в первом из приведенных тактов, но уже со звуком *es*, что само по себе указывает на переосмысление. Он больше не трактуется как доминанта, но идентичен аккорду разрешения с основным тоном *g* (сдвиг в c-moll), поскольку звук *es* возникает в виде хроматического вспомогательного побочного тона к *d*, а первый звук мотива любви в верхнем голосе, как обычно, имеет значение диссонирующего вспомогательного побочного тона, то есть *gis* перед ноной *a*. Тем самым, благодаря энгармонической замене, хроматически обостренные тяготения переключаются на другие тоны звуковой структуры. Если сначала альтер-

рационное устремление было заложено в звуке *f*, то теперь оно переходит в *dis* (*es*), которое раньше представляло собой аккордовый звук. Одновременно *f* становится аккордовым звуком (в *G⁹*); состояние напряжения звука *gis* не изменяется.

Лейтмотивный аккорд вступления трактуется также как задержание (*es* перед *d*) с последующим разрешением в уменьшенный септаккорд (*d — f — as — ces*), например в мотиве проклятья (действие третье, сцена I):



(ср. пример 19 из сонаты Бетховена).

Примечательное переосмысление того же аккорда мы встречаем в мотиве оплакивания Изольдой Тристана (конец третьего действия):



Он появляется здесь в четвертом такте в аккордовой структуре *d — f — as — c* и трактуется как вводнотоновое образование с тяготениями, расходящимися по направлению к трезвучию *des-moll*: *d* и *f* становятся вводными тонами, стремящимися сверху в *des* и *fes*, *c* предстает как вводный тон, идущий снизу в *des*. Только *as*, в качестве выдержанного звука, остается неизменным, образуя как бы прочную ось в этой динамической трансформации, насыщающей звучность интенсивным напряжением. (О вступлении аккорда в данном месте см. в разделе третьем.)

Этим далеко не исчерпываются виды разрешения лейтмотивного аккорда. Аналогичные возможности переосмысления скрыты во всех его альтерационных преобразованиях, и изменчивое многообразие видов их сочетаний можно сравнить с многогранностью их форм. Стремление альтерации к расширению находит в первом аккорде «Тристана» необыкновенно пластичное выражение в расположении аккордовых звуков. Здесь как бы подчеркивается противоположность терцовой струк-

туре обычных тональных аккордов, поскольку звуки аккорда расположены таким образом, что образуется ярко выраженное квартовое строение. В этом также заложена причина того, что аккорд в полноте и напряженности своего звучания представляется растянутым до предела, несмотря на то что расстояние между его крайними голосами лишь немногим превышает диапазон октавы. Предпочтение такого осуществляемого поразному расположения, при котором две пары тонов образуют кварты (чистые или альтерированные), наблюдается почти повсюду. Примечательно, что это обычно сказывается не тогда, когда лейтмотивный аккорд предстает как диатоническая структура, но при его употреблении в альтерационном значении. Такое явление связано с особой приверженностью композитора к первому аккорду, со стремлением вернуться к нему в различных звуковых образованиях. Оно вообще наблюдается повсюду там, где музыка «Тристана» приобретает интенсивно-альтерационный характер. Последний изменяет внешнюю структуру созвучий одновременно с их внутренней динамикой.

Глава IV

Созвучие как символ

Итак, уже при рассмотрении первого аккорда «Тристана» обнаруживается, что его суть и сила воздействия выявляются не собственно в звучании, но в определяющей его животворной воле. Только благодаря ей он обретает свое лейтмотивное значение, причем всестороннему и глубокому раскрытию последнего служит энгармоническое многообразие, способность к изменению внутренней динамики. Уже само по себе звучание этого аккорда, безотносительно к предшествующему контексту, всегда таит в себе возможность воплощения разновидностей его изменчивого и многогранного содержания, возможность различного соотношения внутренних музыкальных энергий. Даже при таком его появлении, когда он, с точки зрения гармонии, предстает как построенный по терциям диатонический аккорд, уже его обычное звучание побуждает к восприятию данного созвучия в качестве альтерационного, как бы приводит в движение скрытые в нем силы интенсивных хроматических напряжений.

Лейтмотивное применение часто вызывает соответствующую нотацию, перекликающуюся с записью первого аккорда-символа из вступления даже тогда, когда это не обусловлено требованиями общей связи, то есть предшествующее изложение не ведет к пониманию аккорда как альтерационного и дальнейшая последовательность аккордов тоже не требует

такого переосмысления. Естественно, что в таких случаях дается лишь отдаленное напоминание о первоначальном характере напряжения, обусловленном хроматизацией, и восприятие этого аккорда значительно ослаблено, так как мы слышим его в соответствии с конкретным музыкальным контекстом и действием соответствующих музыкальных энергий. Но именно в этом ослабленном восприятии заложена возможность отдаленных ассоциаций, образных связей, подсказанных поэтическим текстом, психологическая тонкость далеких, почти подсознательных намеков. Утонченность их внутренней динамики обусловлена принципом лейтмотивности самим по себе, а также совокупностью гармонических средств.

Уже из кульминации вступления к «Тристану» становится ясным символическое значение этого единственного в своем роде аккорда, а именно его самый общий смысл — безнадежность, безысходность любовного томления. Это значение выявляется также и в отдельных случаях его лейтмотивного применения и может быть определено как основное напряжение всей драмы, как ее рок. Поэтому созвучие представляет собой первый аккорд не только по своему положению во вступлении. Мучительная разорванность, свойственная основному настроению произведения, находит в этом бесподобном звуковом рефлексе свое первоначальное и самое непосредственное выражение. В нем есть нечто от взгляда больного человека. То появляясь в ослепительном сиянии, то промелькнув как легкая тень, этот аккорд в своей таинственной недосказанности пронизывает всю музыкальную драму. Подобно судьбе, он следует через все произведение, текст которого говорит о неразрешимости, безысходности.

Эту смысловую связь можно легко проследить и на приведенных уже примерах. В вопросе пораженной Брангены: «Was meinst du, Arge? Ungemint?» (первое действие сцена III; ср. пример 23) — на последнем слове появляется аккорд, в котором замаскированно дается альтерационное напряжение первого такта вступления. В полном выразительного значения звучании как бы сосредоточена вся та боль, о которой пела Изольда. Здесь, в этой мимолетной вспышке аккорда, перед нами вновь раскрывается трагизм всего действия.

Примеры 24 и 25 взяты из третьего действия. При незаметном пробуждении Тристана после того, как он проклинает напиток, нежные мерцающие ритмы деревянных духовых как бы символизируют возобновившееся дыхание (авторская ремарка Вагнера «Курвенал прислушивается к его дыханию»). Возвращает умирающего к жизни, вызывает его пробуждение и вновь наполняет весь его мир огромное, мучительное напряжение любовного томления. И Вагнер подчеркивает это тонкой ассоциацией: звучание духовых с их характерным ритмом образует аккорд вступления.

Этот аккорд отделяется от хроматического мотива любви, с которым он был связан с самого начала, и приобретает абсолютное значение. При этом он встречается и в качестве гармонии других лейтмотивных образований, например мотива проклятья (пример 27) — как символ неразрешенности. Аналогично Вагнер дает созвучие *g—b—des—f* в начале слов «Verflucht, wer dich gebraut» (действие третье), причем в этот аккорд вливается мотив дня, как бы подчеркивающий здесь безутешность.

Тот же аккорд появляется сходным образом в мотиве, символизирующем муки томления Тристана. Он воплощает все содержание этих мучений, сдержанное томительное напряжение, из оков которого пытается вырваться лейтмотивная мелодия (аналогично первому хроматическому мотиву любви):



Три такта подряд пронизаны звучанием первого аккорда. (Легче всего узнать это, если представить себе данное созвучие как септаккорд с малой терцией, уменьшенной квинтой и малой септмой или же как минорное трезвучие с добавленной снизу малой терцией: *a—c—es—g, dis [es]—fis—a—cis [des]* и *fis—a—c—e*). С точки зрения техники интересно отметить, что в последовательности эти созвучия свободно сменяют друг друга, в то время как классики поступали подобным образом только с уменьшенным септаккордом²². Аккорд трактуется здесь просто как выразительный звуковой комплекс, имеющий лейтмотивное значение*. Это яркое подчеркивание аккорда представляется вновь чрезвычайно характерным. Музыка приведенных тактов звучит в третьем действии вскоре после первого пробуждения Тристана после слов: «Sehnsücht'ge Mahnung, nenn' ich dich, die neu dem Licht des Tag's mich zugetrieben?» Лишь только мысли Тристана возвращаются от

* Для второго такта возможно истолкование, при котором комплекс *fis—a—c—es* рассматривается как аккорд, а *des* как задержание к *c*. Но это ничего не меняет в ощущении лейтмотивного характера аккордовой структуры в чисто звуковом отношении. Впрочем, более поздние проведения этого мотива показывают, что такая трактовка менее правомерна, так как звук *c* (или другой звук, соответствующий ему при транспозиции) в дальнейшем становится еще более кратким и, объединяясь с последующим *des*, воспринимается как короткий затакт. Вряд ли в этих условиях звуку *c* следует придавать значение аккордового тона.

«Urvergessen» к миру дня, вместе с первым охватывающим его жизненным ощущением он проклинает неразрешимое. Тот же мотив с мощным троекратным звучанием аккорда проходит и во II сцене второго действия на словах: «Das Sehnen hin zur heil'gen Nacht...».

Трижды, хотя и несколько более завуалированно, все тот же аккорд звучит в следующих двух тактах, где изломанные линии мотива как бы символизируют страшное, дурманящее действие напитка (из третьего действия — «Der Trank! Der furchtbare Trank! Wie vom Herzen zum Hirn er wütend mir drang!»):



Три знака + обозначают места, где из комплекса звуков возникает облик первого аккорда. Первый раз связь ощущается несколько более отдаленно, так как звук *es* появляется лишь как задержание перед звуком *d*. Тем не менее при этом образуется контур первого аккорда, и даже на его первоначальной высоте *h-f-dis(es)-gis(as)*. Тонкий художественный прием маскирует это созвучие, которое дается здесь как скрытый намек. Промелькнув в конце первого и в начале второго тактов на звуках *h-d-f-a*, он воспринимается как бы отнесенным на задний план. Наконец, возникает исходный звуковой комплекс *h-f-as(gis)-es(dis)*. Связь с содержанием (напиток как первопричина безысходного мученья) напрашивается сама собой. Этот аккорд звучит уже в первом действии в момент осушения кубка («Verräter! Ich trink' sie dir!»). (Ср. также широкое применение его в тактах, следующих за приведенными в примере 30.)

Весьма завуалированным предстает это символическое звуковое образование в том месте, где, в ответ на слова Брангены о быстром приближении корабля к берегу, раздается возмущенный вскрик Изольды (особенности этого места были уже отмечены; см. заключительный такт примера 37). Связь с лейтмотивным аккордом вступления здесь ощущается не сразу, так как указанное созвучие появляется по типу прерванной каденции, что маскирует его первоначальный альтерационный характер. Ввиду совершенно иной музыкальной динамики данный аккорд приобретает смысл отдаленного намека, становится психологическим фоном напряженнейшего момента, когда все муки

Изольды, собранные воедино, находят свое выражение в этом внезапном выкрике. И здесь налицо тончайшее отражение психологических мотивов произведения.

Подобным же образом связано с содержанием появление этого аккорда на обращенных к Брангене прощальных словах Изольды, решившей испить отраву (действие первое, сцена IV): «Nun leb' wohl, Brangäne!» (*f-as-ces-es*, в том такте, на который падают два последних слога). Здесь этим созвучием подчеркивается неотвратимость, трагизм ситуации. В том же значении, хотя и весьма завуалированно, данный аккорд проходит дважды в мотивной разработке перед выходом Тристана в первом действии (см. пример 49).

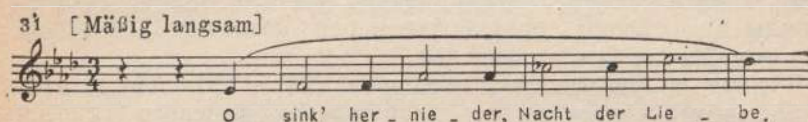
В двух из упомянутых примеров (24 и 29) лейтмотивный аккорд возникает в момент пробуждения раненого Тристана, при возвращении его сознания к жизни и свету дня (действие третье). Заложенный в этом замысел с той же психологической глубиной проводится Вагнером и в самом начале третьего действия. В ответ на вопрос очнувшегося Тристана о том, что он только что услышал, Курвенал говорит, что то была песня пастуха, который сторожит его стадо. И здесь на словах недоумевающего Тристана «Meine Herde?» появляется аккорд *f-as-ces-es*. Его звучание означает, что умирающий больше не понимает смысла слов и находится во власти одного лишь безысходного томления, которое все еще привязывает его к жизни.

Если аккорд вступления с его символическим значением служил исходным моментом для некоторых из приведенных мотивов, то в примере 28 мы видим противоположное явление: мотив оплакивания умершего Тристана (в такте 4) вливается в этот аккорд. Символика этой связи напрашивается сама собой. — Такого же типа завершение лейтмотивного характера мы встречаем и во втором действии. Аккордом вступления заканчивается первое шестнадцатитактовое построение диалога «Любви и Смерти» Тристана и Изольды («So stürben wir, um ungetrennt...»). Это созвучие появляется на словах «in Lieb' und Tange» в последнем такте в виде *f-as-ces-es* (как задержание к *Des*⁷). Так же ясно смысловое значение аккорда на последнем из слов: «O, nun waren wir Nachtgeweihte» (действие второе, сцена II). Аналогичных мест бесконечное множество.

С другой стороны, не следует слепо навязывать скрытую лейтмотивную связь всем аккордам, совпадающим с данной структурой созвучия. Естественно, что само по себе простое аккордовое образование часто берется случайно, то есть вплетается в ткань композиции, не представляя собой лейтмотивной ассоциации. Разумеется, здесь не всегда удается провести четкую дифференциацию. Сама возможность сомнительных слушателей вытекает уже из того, что образные связи могут прости-

ратся до бесконечности. Будучи во власти определенного аккорда, Вагнер мог создавать эти ассоциации произвольно и неосознанно. То, что художественное творчество не всегда признает ясные разграничения, свойственные трезвому рассудку, заложено в его природе.

Нельзя, однако, оставить без внимания тот факт, что один из главнейших и самых красивых лейтмотивов драмы основывается на этом аккорде, развертываясь мелодически по его отдельным звукам (*f-as-ces-es*):



Так аккорд, первоначально возникший в результате альтерационной обостренности голосоведения, стал настолько самостоятельным, что сам послужил источником мелодического движения. Начиная отсюда, это созвучие множество раз проникает затем в звуковые образования широко развернутого вокального диалога. Его восприятие, в сущности, уже здесь определяется мелодической линией. Звук *es* трактуется как задержание к *des*, однако можно думать и о нонаккорде, возникшем от добавления к созвучию *f-as-ces-es* нижней терции *des*.

Упомянутый ночной диалог представляет собой типичный пример связи музыкальной образности с внутренней аккордовой динамикой. Уже говорилось, что воздействие созвучия может быть весьма различным в зависимости от того, в каком значении оно появляется: в качестве ли альтерационного образования или как диатоническая терцовая структура. Состояние музыкальных энергий созвучия в обоих случаях совершенно различное. Здесь, на протяжении всего ночного дуэта, господствует своеобразное ощущение давящей тяжести, чему в сфере аккордики способствует наслаивание терций и образование задержаний. Так возникает определенное настроение, музыка как бы насыщается атмосферой томящей знойной ночи.

С возникновением чувства освобождения, к которому устремляются Тристан и Изольда, погружаясь в сладостное забвение всепокрывающей ночи, изменяется и смысловое значение лейтмотивного созвучия. Если на протяжении всего произведения этот аккорд, вобравший в себя высшее напряжение альтерационных тяготений, звучит как выражение неразрешимости и безысходности, то здесь он олицетворяет мягкое, хотя и не полное и не окончательное, успокоение (что и соответствует замыслу произведения, согласно которому избавление приходит только через смерть). И эту мягкость и большое спо-

койствие лейтмотивный аккорд в музыке ночного дуэта обретает не посредством разрешения в другое созвучие, но путем преобразования своей внутренней динамики. Он сам приходит к успокоению, как бы дышит более ровно. Интенсивное внутреннее волнение смягчается, находит совершенно иную разрядку, чем при стремлении аккорда выйти за свои пределы и перейти в аккорд разрешения.

Здесь важно отметить, что романтической воле к выражению соответствуют не только энергии напряжения и способность к изменению внутренней динамики. Внутренняя динамика сама основывается на особой чуткости к своеобразнейшему музыкальному явлению. Стремясь погрузиться в глубины, романтики обрели необычайно тонкое чутье по отношению к весомости созвучий, своеобразное восприятие их строения, массы, плотности, что повсюду находит отражение в гармонии. Аккорд не только звучит и искрится, не только трепещет в напряжениях или растворяется в слиянии своих отдельных тонов, но также обладает своеобразной тяжестью, его пронизывают силы тяготения. Так как по своей природе созвучие представляет собой не физический, а психический феномен, то оно обладает силовыми состояниями, совершенно не присущими его внешним физическим свойствам.

Музыкально-звуковые впечатления частично воспринимаются нами как бы в виде материи, вбирающей в себя глубинные силы, лежащие под звуковой поверхностью. Она воплощает эти силы, доносит их до нашего сознания и, тем самым, как бы «материализует» их. Ощущение весомости и массы — не единственное выражение этой «материализации». Гораздо более своеобразной в этом отношении является уже отмеченная нами ранее склонность к расширению, свойственная всей звуковой поверхности, — качество, лежащее в основе альтерации. Способность расширяться в сущности противоречит звучанию самому по себе. Она соответствует значению звучания как послушного носителя формулирующих энергий со всей их пластической гибкостью. Без нее представлялась бы немислимой возможность перехода звуков в соседние на полутон или даже на целый тон. (Какое противоречие с чисто физической точки зрения, и к тому же какое противоречие между теорией, базирующейся на акустической основе, и самой музыкой!) В сущности, явление расширения представляет собой музыкально-психологическую предпосылку равномерной температуры, возможность выравнивать акустически неравные друг другу тоны. Более того, оно выражается также в том, что допускается и ритмическое взаимосмещение связанных друг с другом аккордовых тонов. Вообще любая фигурация, исходя из прочного аккордового основания, повсюду вызывает волнение звуковой поверхности. — Все эти имманентные ощущения «матери» — растяжимость, весомость, способность слияния и т. п. —

в самом широком смысле относятся к «символике» музыки, так как они вообще представляют собой лишь приметы явлений, находящихся в ней свое воплощение.

Воздействие таких факторов, как весомость и структура аккорда, особенно ярко проявилось в музыкальном языке Вагнера, Листа, Брукнера, Гуго Вольфа, о чем будет еще идти речь в дальнейшем. Но представление о них дает уже широкий обзор партитуры «Тристана». Начиная с первого созвучия мы видим, как изменчивы в своей игре внутренние силы аккорда, как это явление, расширяясь, захватывает все большие просторы, проникая повсюду и приобретая обобщающее значение. Оно определяет целые образные сферы, целые разделы произведения, проникнутые одним настроением, поскольку музыкальному выражению большой любовной страсти и томления глубоко отвечает альтерационная хроматика с ее острой напряженностью, как бы растягивающей созвучия во всех направлениях. В отличие от этого, музыка, овеянная поэзией пейзажа, с ее успокоенностью и более мягкими, нежными тонами, предпочитает строгую структуру аккордики. Такой контраст характера звучания мы видим в крупных разделах второго действия «Тристана», причем усиление давящего ощущения весомости достигается еще и тем, что в альтерационной технике здесь явно заметна тенденция к понижению звуков, к глубинным оттенкам (в то время как в целом хроматика произведения насыщена противоречивыми стремлениями, раздирающими звучность во все стороны).

Таким образом, начиная с первого аккорда вступления в воздействии строения созвучий мы различаем определенное раздвоение, налагающее свой отпечаток на всю художественную волю к выражению в музыке. Мы видим здесь возможность двоякого толкования аккорда: с одной стороны, выделяется истаяющая чувственная прелесть звучания, с другой — взволнованность энергетических устремлений воли²³. Здесь как в зародыше заложены два художественных направления — импрессивное и экспрессивное, каждое из которых поочередно выдвигается на первый план. Но эти два направления проявляются не только в музыке «Тристана». Исходя из определенных характерных черт, которые в гармонии «Тристана» отчасти приобретают новый облик, они определяют весь ход развития музыки вплоть до настоящего времени, с резким обострением отдельных типичных моментов в течение этого процесса. На широком круге явлений первый аккорд «Тристана» показывает различнейшие виды колебания этих направлений. Сама же возможность внутренних колебаний с точки зрения выражения музыкального содержания обуславливает бесконечную неустойчивость психологического воздействия музыкальной выразительности вообще.

Уже сама идея символики созвучия (символики, которая

даже приблизительно не была исчерпана в приведенных примерах лейтмотивного применения первого аккорда в «Тристане») подсказала безграничные возможности новых путей развития гармонии и всей музыки вообще. В то же время подобное применение одного созвучия имело и своих предвестников. В «Волшебном стрелке» Вебера уменьшенный септаккорд служит средством характеристики сил зла. И даже если это созвучие неполностью освобождается от сочетания с другими моментами лейтмотивного значения (как, например, синкопированные удары литавр и контрабасов), то все же главным образом именно им определяется мрачная окраска и ощущение жути, которое сопровождает появление злого духа в этом произведении, овеянном народным колоритом.

Нужно заметить, что романтическая опера подготавливала вагнеровскую идею лейтгармонии, обратившись к звуковым краскам для своих образных характеристик, а также используя их вообще в процессе драматического развертывания композиции. Однако введение Вагнером нового типа лейтмотивов и последовательное применение этого принципа, то есть постоянное и частое появление лейтмотивов, должно было привести ко все большему усилению их гармонической характеристичности. Из предвестников аккорда, имеющего лейтмотивное значение, следует в первую очередь упомянуть трезвучие A-dur в «Лоэнгрине». Струющаяся просветленность тональности A-dur, и в частности ее тонического трезвучия, приобретает лейтмотивное значение в музыке произведения. Аккорд A-dur постоянно возникает в тех случаях, когда речь идет о Граале или когда Лоэнгрин появляется на сцене в роли его рыцаря и посланца. Правда, в качестве лейтмотивного образования данное созвучие в его обычном виде здесь выступает в меньшей мере. Значение имеет абсолютный характер тональности A-dur, распространяющей сияние, начиная со вступления, на весь мир Грааля.

В отдельных случаях и некоторые другие характерные созвучия, становясь более выпуклыми, рельефными, приближаются к значению лейтмотивных, как, например, большой аккорд задержания в пении сирен из «Тангейзера» и даже пустая квинта d-moll «Летучего голландца» и т. п. Более близким «Тристану» является уже упомянутое вагнеровское созвучие, которое начиная с «Золота Рейна» пронизывает все «Кольцо нибелунга» и по структуре идентично аккорду вступления «Тристана».

Однако только в «Тристане» замысел лейтгармонии проявился по-новому, значительно обогащенным, углубленным, с концентрацией всей силы выражения в едином аккорде. Одновременно выясняется, насколько тесно связаны между собой развернутая образная сфера и техника композиторского письма, как неотделимы они друг от друга и как одно оплодотворяется другим.

Сказанное далеко не исчерпывает всех вопросов техники, которые вытекают из рассмотрения первого аккорда «Тристана». Отталкиваясь от этого одного созвучия, можно охарактеризовать целый гармонический стиль; в нем сходятся линии развития, ведущие со всех сторон. В более широком смысле, богатые преобразования этого аккорда и его лейтмотивное применение представляют собой лишь отражение общего явления романтической гармонии. Здесь симптоматично то, что феномен единичного звучания вообще приобретает новое, гораздо большее значение. В классическом искусстве единичный аккорд имеет свой подлинный смысл как составной элемент целостной гармонической последовательности, которая определяет его роль. Существенным моментом развития в стиле романтизма является индивидуализация аккорда, обостренность эффекта созвучия самого по себе, его самостоятельность. Это касается не только случаев, когда характер созвучия обусловлен драматическим началом и символикой, но и вообще всех особенностей гармонического стиля, претерпевшего глубокие внутренние изменения.

Первый аккорд «Тристана» можно рассматривать далеко не только в узком смысле образной символики и лейтмотивных связей внутри одного произведения, но гораздо более обобщенно, а именно как символ музыкального стиля, как мощную концентрацию его характерных черт, пролагающих новые пути в гармонии. Простое консонирующее трезвучие характерным образом обобщает классический стиль гармонии, предстает как ее первый и сконцентрированный звуковой образ. Тристан-аккорд, возникший на первозданной почве этого простого трезвучия, но насыщенный внутренним напряжением, как бы вводит в новый стиль и одновременно служит его сжатым выражением.

Ничто не может лучше осветить этот стилистический контраст, как и вообще символику аккордов, чем сравнение со вступительным аккордом одного из таких типично классических, кардинальных произведений, как, например, «Героическая симфония», само название которого указывает на чисто классическую проблему. Бетховен не начинает непосредственно с главной темы, но, в свойственной классикам манере, дважды предпосылает ей тонический аккорд:



Если в «Тристане» первое созвучие изложено небольшой группой инструментов, вступает не сразу и в напряженном трепете стремится к своему разрешению, то здесь мощный удар вступления монолитных аккордов как бы знаменует внутреннюю собранность, твердость, присущую явлению самому по себе. Аккорд воздействует своей концентрированностью, а не как в «Тристане», лишь излучением стремления. Поэтому он вбирает в себя всю мощь полного оркестрового звучания и предстает в виде сжатого выражения воли перед тем, как струнные вступают с собственно темой, к которой он никакого отношения не имеет. Всем его звуковым массивом, в особенности же его крайними звуками, подчеркивается основной тон. В звучании этого аккорда перед нами предстает совершенно иной дух, чем в тристан-аккорде.

Оба созвучия, стоящие в начале произведений, символизируют волю к выражению двух разных эпох. Контрастность их определяется, однако, не только степенью консонантности. В связи с этим представляется поучительным рассмотреть диссонансирующие вступительные аккорды в классическом произведении. В этих аккордах также заложено совершенно иное направление воли, чем в аккордике позднеромантического стиля, более того, можно даже назвать его полностью противоположным последнему. Так, например, Бетховен начинает свою Первую симфонию следующим образом ²⁴:



Внутри главной тональности C-dur первое созвучие (C7) представляет собой доминантовое напряжение по отношению ко второму — субдоминанте. После простой последовательности двух диатонических аккордов во втором такте (V⁷ и VI), в третьем (симметрично началу такта 1) мы видим вновь доминант-септаккорд (D⁷), с определенной силой тяготения направленный в сторону доминантового созвучия четвертого такта. Можно легко увидеть, что диссонансирующие аккорды задуманы здесь как широкая опора, прочная оправа, как двустороннее доминантовое укрепление тоники, ее заострение. Так уже первый диссонансирующий аккорд входит в главную тональность, в то время как в «Тристане», например, он уходит из нее.

Еще больший контраст в этом отношении мы наблюдаем во времена Баха в небольших произведениях полифонического склада (в особенности в прелюдиях, инвенциях и частях сюит). Самое первое звучание здесь сконцентрировано в единой начальной точке, что как бы символизирует стиль эпохи. Для того чтобы собраться и настроиться на определенную тональность, было принято ограничиваться простым и кратким прикосновением только лишь к основному тону, как, например, в следующем случае (И. С. Бах, инвенция a-moll):

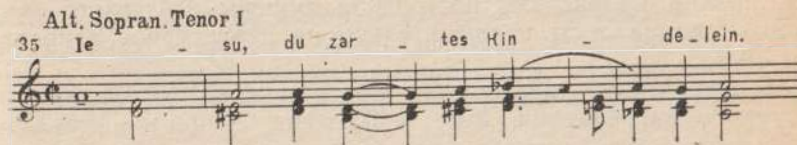


Исходный басовый тон *a* (который отнюдь не следует относить к мелодической линии нижнего голоса!), в сущности, имеет то же значение, что и массивный аккорд вступления в «Героической симфонии». В отличие от мощного разряжения в тоническом трезвучии, для определенности начала в условиях художественного стиля с преимущественно линейным мышлением оказывается достаточным один-единственный звук. С одной стороны, стиль баховской эпохи с точки зрения гармонии достигает апогея в только что закончившемся процессе кристаллизации мажора и минора. Поэтому стремление к тональной определенности выявляется с самого начала и, в сущности, даже до собственно начала произведения. С другой стороны, здесь еще не подчеркивается, как это стало обычным несколько десятилетий спустя у классиков, полнозвучие аккорда в качестве основного источника музыкальных ощущений. Чувство тональности в то время в большей мере играло роль лишь уравновешивающего фактора, и линейная ткань вплеталась в тональную основу. Вся безмятежность жизненных далей эпохи как бы нашла свое выражение в этом единственном звуке, предпосланном произведению.

Каким контрастом всему духу фуги являлись бы массивные вступительные аккорды! Невесомым парением начинается она в одном-единственном голосе, постепенно уплотняясь с нарастанием числа голосов в процессе экспозиционного изложения и обретая свое окончательное завершение в виде заключительного аккорда лишь в самом конце.

Подобно этому же, из-за боязни плотного звучания произведения старинной многоголосной музыки свойственны в начале в качестве исходных созвучий пустые квинты или октавы²⁵.

Все это символы. Обращаясь к музыке различных эпох, можно в качестве примера привести начало мотета Мельхиора Франка (1573—1639) из «Rosetulum musicum» (1627). В его плавной последовательности аккордов как бы отражена невесомость видения. Это находит великолепное выражение также и в начальном обособлении квинтового тона, от которого мягко спускается первый аккорд.



Насколько взволнованность такого трезвучия контрастирует с классическими аккордами вступления, и, с другой стороны, как резко отличается его мистически приглушенный свет от эмоционально-насыщенной накаленности первого аккорда «Тристана»!

Интересно проследить зигзагообразное развитие истории музыки еще глубже и сравнить вступительные аккорды у классиков не с поздним, а ранним романтизмом, например Шуберта или Шумана, Мендельсона и т. д. Несмотря на близость к классицизму, здесь часто встречаются весьма характерные изменения. Правда, эти аккорды, по унаследованному от классиков обычаю, тоже большей частью представляют собой трезвучия. Но в мягкости раннеромантического выражения чувства они даются прозрачней, растворяются в более нежных красках. Им часто присуще своеобразное ровное сияние, что выражается и в способе исполнения, и в оркестровке.

В отличие, например, от мощного взрыва первых аккордов «Героической симфонии», инструментовка вступительных аккордов у романтиков мягче, большей частью характеризуется индивидуализацией красок и далеко не всегда вводит оркестровое tutti. Уже здесь варианты выразительных возможностей одного-единственного аккорда бесчисленны и полны значения. Если же всмотреться в более поздние времена, минуя романтизм, вплоть до своеобразно-чарующего звучания начальных аккордов импрессионистической музыки, как бы растворяющихся в легкой звуковой ткани, то все яснее становится, как в каждый из этих незаметных на вид аккордов вложено что-то особое и каждый из них содержит выражение не только своего времени, но и индивидуальной воли.

Подобно этому, мы можем проследить различное эмоциональное значение отдельного созвучия и на заключительных аккордах, в которых стилистические изменения нашли весьма типичное проявление. Здесь достаточно сделать несколько не-

больших ссылок. Для классического мироощущения необыкновенно характерным является заключительное трезвучие с его многократными повторениями. Бесконечно повторяются аккорды тоники, как будто они никак не могут обрести достаточно твердую почву, так что к концу частей цикла ощущается стремление буквально вдолбить заключительную тонику²⁶. Заключительным аккордам обычно предпосылается широкое кадансирование, обстоятельно подготавливающее эффект окончания, причем кадансовые построения лишены всяческого тематизма и направлены исключительно на структурное закрепление конца.

И здесь легко проследить, как романтизм освобождается от такого закрепления. Уже у Шумана, например, характер заключительного аккорда резко контрастирует с классическим. Так, в следующих тактах, заканчивающих «Ночную пьесу» ор. 23 № 1, путем применения синкоп избегается классическое подчеркивание сильных долей, что соответствует неясным очертаниям исчезающих фантастических образов.



В отличие от монументальности заключительных аккордов у классиков, романтики предпочитают мягкие концовки, как бы в виде затухания. Так, в «Тристане» заключительный аккорд последнего действия хотя и представляет собой трезвучие, но его вступление в качестве полного и окончательного разрешения задерживается целым рядом напряженных аккордовых образований (какое поразительное отличие от классической манеры кадансирования!). Несмотря на исполнение всем составом оркестра, заключительный аккорд звучит не массивно, а легко и воздушно. Последний звук мелодии — терцовый тон, что подчеркивает не успокоение, а устремленность. Этому можно было бы еще противопоставить весьма характерные заключения у импрессионистов с расщеплением аккорда вплоть до нежнейшего распыления на отдельные звуки, или же с другой стороны, судорожные вспышки диссонирующих аккордов в конце произведений современных экспрессионистов. Переключаясь на старинную музыку, вспомним также ее иставание в квинтовом двузвучии, унисоне и т. д. Все эти единичные при-

меры, выхваченные из разных эпох, указывают на то, какая значительная характеристичность может быть заключена в отдельном созвучии и как далеко могут идти внутренние изменения даже в тех случаях, когда внешний облик остается идентичным. Уже в самих способах показа простого трезвучия в условиях какого-либо художественного стиля выявляются его определенные психологические особенности.

Вообще отмеченные различия подтверждают лишь с другой, стилистической стороны то, что в техническом отношении обнаруживалось в рассмотренных выше явлениях и что следует признать наиболее общей основой гармоний: не только в одном конкретном художественном стиле, но и во всей музыкальном созвучии представляет собой лишь символ, отражение воли.

Раздел третий

От каденции до альтерационного стиля «Тристана»

Глава I

Первая каденция

В предыдущем разделе первый аккорд был рассмотрен в качестве составной части группы созвучий, образующих каденцию — особое проявление энергетического вида движения. В конечном итоге это явление связано с напряжением подобно тому, как наделены напряжением и отдельные созвучия вплоть до исходного аккорда музыкального искусства — консонирующего трезвучия в основном виде.

По способу своего применения простейшие элементы определяют гармонический стиль в не меньшей мере, чем явления сложные, привлекающие большее внимание. Их бесчисленные, порой малозаметные особенности носят отпечаток целого. С другой стороны, рассмотрение элементарных явлений дает представление о том, в какой мере позднеромантический стиль в своем стремительном развитии опирается на исторический фундамент. Как это заложено в существе понятия развития, простейшие процессы всегда проходят параллельно с более сложными, составляя их основу. Они не вытесняются последними, и внутренняя сила их жизнеспособности не ослабляется. Так, гармония на более поздних стадиях своего развития обнаруживает характерные особенности предшествующих этапов, которые выступают как ее движущие факторы и предпосылки. Важно отметить, что эти особенности начиная с самых примитивных присутствуют одновременно, так что всегда можно говорить как о сочетании, так и о последовательности различных этапов развития. Каждое более сложное отдельное явление своими корнями уходит вглубь и базируется на более простых основах. Таким образом, в этом явлении самом по себе отражен живой поток развития. Оно представляет собой органическую структуру, объединяющую в себе особенности первоначальных и всех последующих стадий. Процесс обновления всегда идет из глубин.

Это положение следует однако осветить еще и с другой стороны. Естественно, было бы неправильным предположить, что, например, в таком образце гармонического стиля, как «Тристан», более простые явления бледнеют перед своеобразно выделяющимися новаторскими звуковыми эффектами. Аналогично и при оценке любого индивидуального музыкального стиля никогда нельзя упускать из виду тот факт, что созидательные творческие силы проявляются отнюдь не только в новых образованиях и в усложнениях способов письма²⁷. Наибольшую значительность, силу вагнеровской гармонии (в частности, в «Тристане», как, впрочем, и в «Нибелунгах») можно видеть в той первоначальной силе, которая характеризует самые простые явления гармонии. Почти беспримерная гармоническая потенция Вагнера заложена в определенной силе регенерации, восстанавливающей элементарное воздействие наиболее примитивных последовательностей и созвучий и возвращающей их первоначальную свежесть. Достаточно вспомнить хотя бы ту мощь, до которой в «Тристане» вновь возвышается хроматика, а ведь ее возможности, в сущности, давно уже были к тому времени исчерпаны. Напомним также и тот внутренний свет, который у Вагнера излучает простое трезвучие. Или же, приводя еще одну деталь, укажем на то, что такое избитое и буквально всюду применимое созвучие, как уменьшенный септаккорд, приходит в музыке Вагнера к новой жизни, приобретает самобытность, расцветается богатейшими в своем разнообразии красками и насыщается внутренними энергиями. Именно полновесность эффектов, которые гармония черпает из своих первоначальных глубин, из самых истоков своего зарождения, и приводит к возникновению движущих сил дальнейшего развития.

Эту силу регенерации, ярко обнаруживаемую в самых простых явлениях, можно наблюдать у всех великих композиторов, значение которых для истории музыки особенно важно в области гармонии, — от старых мастеров и вплоть до таких выдающихся новаторов нашего времени, как Рихард Штраус, Дебюсси, Рeger и другие. Вспомним, какие эффекты умел извлекать Бетховен из того, что до него уже стало шаблоном. Так, например, он обновил некоторые типы заключений, почерпнув средства для этого из самобытнейших первоначальных источников!

Итак, наряду с новаторскими и сложными, мы видим ярко выделяющиеся простейшие и древнейшие черты гармонии, причем характерно, что это полное значения явление обычно оставляется без внимания эпигонами, которые подражают какому-либо музыкальному стилю. Можно последовательно наблюдать, с какой болезненной боязливостью избегаются простые формы в те времена, когда господствует стремление во что бы то ни стало сохранить модный стиль, когда цепляются

за его характерные признаки, не понимая, что как раз в простых формах заложены возможности новых образований. Именно это явление и характеризует декаданс и снобизм в области каждого стиля.

Трагикомическое положение современной музыки заложено отчасти в том, что подражатели точно так же отнеслись и к стилю «Тристана». Доведенная до предела гипертрофия интенсивно-альтерационного стиля привела к усиленному чисто внешнему подражанию стилистическим особенностям «Тристана», без ощущения живых создающих сил, заложенных в самой его основе. А ведь именно эти силы представляют собой главное содержание вагнеровского творчества.

Кто хочет правильно оценить величие вагнеровской гармонии, должен прежде всего обратить внимание на то, что Вагнер ощущал глубину ее внутреннего развития с такой ясностью, какая может быть присуща лишь простодушию подлинного гения. В этом заложена гигантская созидательная сила его новаторского музыкального чувствования. Так, уже простые каденции представляют собой доказательство того, насколько прочны корни вагнеровской музыки, которая в то же время привела к стремительному взлету и обновлению романтических форм развития.

Возьмем для примера гармонию небольшого фрагмента в начале вступительной сцены «Тристана», где песенная закругленность сочетается с простейшими основными гармоническими последованиями. Показательным для единства стиля является то, что уже здесь, как бы в зародыше, намечены все важнейшие характерные черты гармонии произведения, развитие которых ведет к расширению первоначальных форм и преобразует их в новые формы. Весь путь от простой каденции до интенсивно-альтерационного стиля в целом предвосхищается в этих немногих тактах. Одновременно это короткое построение дает возможность проанализировать все на конкретном образце:

[Mäßig]

Es: IV(VII) V⁷ VI IV I(VII) V⁷ VI IV V⁹

Brangäne

Blau - e Strei - fen stie - gen im We - sten auf;

(VII) V⁷ V⁹ (VII) V⁷ - I (V) V⁹, I

sanft und schnell se - gelt das Schiff; auf ru - hi - ger

V⁷ (VII) V⁷ VI IV V⁷ I IV V⁷ I (VII)

See vor A - bend er - rei - chen wir si - cher das

V⁷

Isolde: Wel - ches Land?

Land, Korn - walls grü - nen Strand.

III⁷ II -es V⁷ VI

Прежде всего следует рассмотреть данный фрагмент сам по себе с точки зрения его структуры. Начиная с третьего такта гармонические последовательности проходят над звуком *b*, взятым в виде органного пункта, который придает музыке столь типичный для Вагнера характер завуалированности. Рассматриваемые вне органного пункта аккорды образуют тональную последовательность, пронизанную побочными доминантами, как это характерно для большинства даже самых коротких построений «Тристана».

Под побочными доминантами подразумеваются такие созвучия, которые не принадлежат главной тональности, а относятся непосредственно к последующему аккорду как его доминанта (V) или же как уменьшенный септаккорд (VII), который носит доминантовый характер и может быть трактован также как доминантовое созвучие с отсутствующим основным тоном. Обозначение, введенное Гуго Риманом, — заключенная в скобки цифра — указывает на то, что функция относится к непосредственно следующему за этим аккорду (и только к нему одному!). Итак побочные доминанты выделяют из контекста аккорд, принадлежащий главной тональности (диатонический [leitend], то есть состоящий только из тонов ее звукоряда) таким образом, что он на мгновение сам приобретает значение тоники, и именно к нему как к основному аккорду тональности относится в качестве доминанты аккорд, указанный в скобках. Этот последний сам по себе не является диатоническим по отношению к главной тональности, но образуется из звуков тональности, тоникой которой являлся бы последующий аккорд. Побочные доминанты основываются поэтому на своего рода обособлении какого-либо одного созвучия, непосредственно следующего за ними. Однако, с другой стороны, предшествующая последнему побочная доминанта оказывается включенной в круг основной тональности, благодаря принадлежности к ней эманировавшегося аккорда. Через этот аккорд, как через посредствующее звено, побочная доминанта ставится в связь с тоникой главной тональности.

В анализируемом фрагменте можно также увидеть, что уменьшенные септаккорды в виде побочных доминант выступают, как это издавна повелось, не только перед минорными, но также и перед мажорными ступенями, с которыми, строго говоря, они не соотносятся²⁸. Например, мажорному созвучию на басу *b* предшествует в качестве (VII) *a—c—es—ges*, несмотря на то, что более естественным по отношению к нисходящей тонике на звуке *b* был бы не *ges*, а *g*. Здесь же обнаруживается, что подобного рода побочные доминанты появляются не только перед трезвучиями, но и перед септ-и-нон-аккордами.

Схема приведенного построения в том виде, как она сформулирована в нашей цифровке²⁹, содержит отдельные отклонения от нормы, которые, однако, весьма характерны и заслуживают более детального рассмотрения, если даже они в этом конкретном случае и не имеют особого значения. Запись (VII) в конце второго такта (аккорд *a—c—es—ges*) включает *fis* вместо *ges*. Однако эта запись, неточная с точки зрения гармонии, вызвана мелодической последовательностью средних голосов *fis—f—es* и т. д., чем подчеркивается нисходящая направленность движения. Уже здесь сказывается характерная

особенность позднеромантического стиля, проявляющаяся в том, что мелодическое начало повсюду приобретает перевес над аккордовым началом. В этом же видна отдаленная связь с альтерацией, поскольку строго гармоническое правописание нарушается ради большего соответствия мелодическим связям голосов, и тем самым находит свое отчетливое выражение определенная направленность тяготений. В аналогичном месте на последней четверти четвертого такта, при полном мотивном и гармоническом совпадении, тот же уменьшенный септаккорд, данный в виде побочной доминанты, появляется в правильном написании *a—c—es—ges* (в такте 3, так же как и в такте 5 и 13, на вторую четверть приходится уже аккорд VI ступени, причем звуки *f* и *as* представляют собой задержания).

В десятом такте на третьей четверти находится аккорд *f—a—c*, то есть побочная доминанта к последующему V^9 , только основной тон этого аккорда (*f*) завуалирован неаккордовым звуком задержания *g* в верхнем голосе. В первом аккорде одиннадцатого такта, V^9 , звук *c*, соответствующий главной тональности, понижается на *ces*, что вытекает из линейной связи средних голосов при нисходящей направленности движения. Точно так же и последующее созвучие на третьей четверти такта, в сущности аккорд *Es—dur*, предстает с пониженной терцией *ges*, причем и это понижение также связано с нисходящим скольжением средних голосов. Если в каких-либо местах Вагнер стремится к обострению восходящей или нисходящей линии движения (как, например в данном случае, при матово-оттеняющем скольжении терций в средних голосах), то это постоянно находит свое пластичное выражение в альтерационном усложнении мелодической линии. Именно напор нисходящих линий вызывает в рассматриваемом такте понижение *c* на *ces* и *g* на *ges* (последнее — из-за нисходящего тяготения к *f*). Тенденция движения проявляется тем более очевидно, что терции средних голосов вплетаются в мотивную ткань. Непрестанное скольжение вверх и вниз этой сумеречно-туманной мотивной ячейки естественно вызывает обострение мелодического движения, которое в нисходящем стремлении увлекает за собой аккордовые тоны и вызывает их хроматическое понижение. При чисто внешнем подходе можно было бы в этом такте усмотреть поворот в *es-moll*. Однако правильная трактовка, вытекающая из живого развития гармонических явлений и их генетической связи, не допускает такого толкования. Необходимо исходить из того, что созвучие *es—ges—b* не представляет собой аккорда *es-moll*, но является альтерацией лежащего в основе аккорда *Es—dur* — отличие, существенное для всей музыкальной концепции в целом. Модуляцию в минор можно было бы усматривать лишь с гармонической точки зрения, соответственно как производящую чисто гармоническое воздействие, однако здесь и

возникновение явления и его характер указывают на мелодическое начало, пронизывающее первичный гармонический остов кадансирующих аккордовых сочетаний. Мы слышим созвучие не как *es-moll*, но как затененный мажор. И непосредственно следующие за этим такты указывают на то, что в основе законченных музыкальных связей остается *Es-dur*.

Достоинством внимания является также правописание шестнадцатого и семнадцатого тактов, опять-таки с гармонией *a-c-es-ges*. В семнадцатом такте *ges* появляется в виде *fis*, опять в качестве мелодического проходящего звука к *g*, причем уменьшенный септаккорд (в такте 18) переходит в малый септаккорд *a-c-es-g* (что здесь приближается по трактовке к *F⁹* с отсутствующим основным тоном). Еще более очевидным представляется изменение написания, вызванное процессом движения (в такте 21). Основная форма здесь *g-b-d-f*, то есть *Es III⁷*, причем *h* возникает как хроматический проходящий звук между *b* и *c*. Повсюду прежде всего обнаруживается легко вводящее в заблуждение внешнее совпадение альтерированных созвучий с очень простыми, диатоническими аккордами (здесь — с доминантсептаккордом на басу *g*). Заключительный оборот образует (в такте 24) вместо ожидаемой тоники *Es-dur* поворот в минор с одновременным кадансированием типа прерванного оборота в VI ступень *es-moll*, из-за чего возникает уже упомянутая связь с лейтгармонией первого аккорда вступления. Всюду выявляется также предпочтение септ- и нонаккордов чистой форме трезвучия — явление, в техническом отношении аналогичное разобранному в предыдущем разделе (о значении аккордовых форм), но которое, однако, здесь создает к тому же определенный эффект характерного матового колорита всего фрагмента.

Уже основываясь на гармонических особенностях этого простого фрагмента, который относится к самому началу «Тристана», можно вывести целый ряд существеннейших представлений. Это, во-первых, явления расширения каденции*, прежде всего при помощи побочных доминант, которые, однако, указывают на широкие и многочисленные возможности

* «Каденция» представляет собой одно из многих музыкальных понятий, которые лишены четкой определенности и смысл которых меняется. Первоначально каденция означала заключительное испадание, то есть только последовательность последних аккордов, заключающих построения. Часто, однако, это понятие применяется и в более широком смысле, а именно в тех случаях, когда таким образом обозначается и более развернутая последовательность аккордов главной тональности, обладающая определенной замкнутостью. В таких случаях оно приближается к понятию гармонического построения, и это возникло само собой, так как заключительные построения издавна значительно расширялись. В этом смысле можно было бы рассмотреть весь пример 37 как каденционную последовательность, расширенную побочными доминантами.

дальнейших образований. Затем — создание своеобразной вуалировки, с одной стороны, посредством перерастания аккордом рамок трезвучия и, с другой, путем того, что созвучие тоники в определенном смысле отодвигается; избегаются начало и окончание построения на тонике, тонический аккорд вводится вообще не часто и не выдвигается на первый план. Однако здесь это обстоятельство еще далеко не так бросается в глаза, как в дальнейшем: оно чрезвычайно характерно для всей гармонии «Тристана», и начиная с этого произведения приобретает большое значение для развития тонального музыкального мышления вообще. С этой же особенностью связана склонность к значительному усложнению звуковой основы путем использования различных неаккордовых образований всех видов — проходящих, задержаний, вспомогательных, но прежде всего — выдержанных звуков. Последние представляют собой, правда, более простой прием, но, вплетаясь в музыкальную ткань, способствуют приданию музыке определенных красочных оттенков. В данном примере и этот прием не проявляется столь ярко. В дальнейшем линейные устремления выдвигаются на первый план, оттесняя аккордовое начало, и хроматические изменения звучности, обоснованные, однако, линейными штрихами движения, создают своеобразные звуковые оттенки, теснейшим образом связанные с общим настроением и колоритом. Эти характерные черты, которые берут свое начало от проникновения в созвучие моментов движения, безусловно являются уже предвестниками, ведущими непосредственно к интенсивно-альтерационному стилю, отправными точками, определяющими направление гармонического мышления в целом, что выявится, когда мы проследим дальнейшее развитие каждой из этих черт в отдельности.

При исследовании романтической гармонии с точки зрения составляющих ее аккордов первое и наиболее часто встречающееся отклонение от принципа простого гармонического последования, основанного на одних лишь диатонических созвучиях, мы обнаружим в явлении побочных доминант. Здесь представляется примечательным то, что самые первые нарушения простого кадансирования проявляются в типичных формах. И в гармонии Вагнера эти явления встречаются в том виде, как они унаследованы от классического стиля, только используются всегда в значительно большем количестве, и притом внутри совсем небольших и сжатых построений. Там, где классический стиль удовлетворялся бы простыми каденционными созвучиями, романтическая гармония с самого начала тяготеет к выходу из сдерживающих рамок диатоники. Присущее этому стилю отсутствие спокойствия

и пристрастие к переменчивости преломляющихся красок обусловило то, что даже в замкнутых построениях песенного типа, обладающих большой мелодической простотой, гармонизация искала побочные пути, выходы за пределы кадансирующих созвучий главной тональности. В качестве взятого наудачу примера рассмотрим гармонизацию начала второй миниатюры из «Ночных пьес» Шумана (ор. 23):



Легко понять, что эта последовательность состоит исключительно из пар аккордов, каждая из которых представляет собой побочную доминанту и ее разрешение в диатоническое трезвучие тональности F-dur. Первое созвучие в большинстве случаев является уменьшенным септаккордом (VII), в двух случаях доминантой (V). Ощущение напряжения находит свое выражение также и во внешней динамике акцентов, представленных Шуманом.

С другой стороны нельзя, однако, упускать из виду, что эти казались бы чисто звуковые процессы в действительности также связаны с явлениями движения и в своей основе коренятся в линейных воздействиях тяготений, что вытекает как из их внутреннего логического, так и исторического развития. Поскольку это существенно именно с точки зрения воли к выражению романтиков, следует рассмотреть данное явление более подробно с учетом того, что и здесь также энергетические процессы и их переход в звуковые формы выражения со всей их красочностью представляют собой основу музыкального развития.

Речь идет о том, что сама идея включения в гармоническую ткань доминантового созвучия, относящегося к какому-либо аккорду тональности, основана на усилении интенсивности тяготения к его основному тону, что создает прежде всего вводнотоновое образование по отношению к последнему. Именно в этом заключена первопричина хроматического изменения, обуславливающего выделение побочной доминанты из звукового комплекса главной тональности. Наиболее существенное и первоначальное содержание всех созвучий, появляющихся перед каким-либо аккордом с целью выявить его самостоятельность, определяется всегда хроматическими тонами тяготения, которые, нарушая главную тональность, обнаружи-

ваются с тем большей остротой. Возьмем в виде примера аккорд *a-cis-e*, выступающий в качестве (V) перед II ступенью C-dur. Звук *cis*, выходящий за пределы главной тональности, возникает сначала как мелодическое вводнотоновое образование, стремящееся к основному тону *d*. Хроматическая (*leitend*) мажорная форма аккорда на основном тоне *a*, а вместе с тем и сила тяготения, направленная в сторону созвучия II ступени, вызваны лишь этим линейным моментом, поскольку каждое доминантовое тяготение вытекает из вводнотоновой энергии, заложенной в терцовом тоне созвучия. Повышенная звуковая красочность аккорда A-dur, засверкавшего в C-dur, не представляет собой первопричину включения этого чужеродного созвучия в тональность. Наоборот, происхождение данного явления заложено в усилении тяготения голоса в сторону того звука (*d*), который на одно мгновение должен стать самостоятельным, возрастая до значения тоники. То, что позднее, и именно в романтической гармонии, огромное значение приобретает сопутствующее данному явлению большее богатство красок, ничего, в сущности, не меняет и не должно отвлекать от внутренних условий его происхождения. Ни одна эпоха в той или иной степени не избежала воздействия чисто чувственно-звуковых эффектов, привносимых в тональность сверканием побочных доминант. Но, с точки зрения процесса возникновения, красочность этого эффекта представляет собой вторичное явление, как и вообще всякое фоническое воздействие, что вытекает из самого существа музыки³⁰. Это проявляется хотя бы уже в том, что хроматические созвучия в пределах небольших построений долгое время вступали отнюдь не свободно и произвольно, а всегда в качестве доминанты перед последующей ступенью лада. Такое положение касается и того периода, когда в музыке уже отчетливо ощущалась и обильно использовалась интенсивная игра красок. Лишь к середине XIX века (не считая незначительных предвосхищающих явлений) хроматические аккорды эмансипируются, становятся независимыми от определенного положения в последовательности аккордов. (Об этом будет сказано позднее.)

Когда мы обращаемся к исторически наиболее давним истокам побочно-доминантовых образований, то видим, что первичным здесь оказывается линейное напряжение вводнотоновых тяготений. Появление побочных доминант в известном смысле образует параллель с возникновением первых мелодических вводнотоновых образований в раннем западноевропейском многоголосии. Когда, приблизительно начиная с XIII века, старые застывшие основы церковно-ладовых звукорядов были впервые поколеблены пробуждающимся естественным ощущением мажорного и минорного лада, то это прежде всего проявилось во включении в мелодию вводных тонов перед за-

ключительными основными тонами в тех случаях, когда они отсутствовали в данном ладу (*musica ficta*). Продолжение этого процесса выразилось в образовании вводных тонов, хроматических отклонений и перед завершением отдельных разделов внутри произведения и, наконец, перед тонами, которые уже не представляли собой тонику ни для всего раздела в целом, ни для его отдельных фрагментов. Таким образом, из соединения этих звуков с остальными голосами в целостный аккорд возникали побочно-доминантовые созвучия. Начиная с XVI века господство их в многоголосной музыке все возрастает. Однако их можно встретить уже в хоровых и инструментальных произведениях XIV и XV веков, хотя в те времена приверженность к церковным ладам вызывает еще значительное противодействие пробивающимся вводнотоновым образованиям. Особенно благоприятную почву для них вскоре предоставляет протестантский хорал с его многочисленными ферматами.

Гармония мастеров полифонического стиля вплоть до Баха и Генделя пронизана такого рода побочными доминантами, причем поражает ощущение огромной первозданной силы, которая заложена в этих простейших аккордах напряжения. Подобно гигантским столбам, вздымающимся к сферическим сводам, доминантовые вводнотоновые созвучия устремляются в соответствующие им диатонические аккорды разрешения. Северные мастера полифонии ощущали здесь в большей степени внутреннюю динамическую силу, чем сопутствовавшее этому явлению повышенное чувственно-звуковое воздействие, а в самом этом воздействии — скорее внутреннее свечение, чем лучистую красочность, направленную к внешним эффектам. В отличие от этого, в легко-изящном итальянском, а в дальнейшем и в классическом стиле эти побочно-доминантовые образования вводятся просто и свободно, почти игриво и при большем подчеркивании их красочно-звукового очарования. Романтизм отличается одновременным усилением об оных моментов, как в этом, так и во всех других явлениях гармонии. С одной стороны, он ощущает чувственно-звуковое очарование более интенсивно, насыщенно, почти жадно, причем сравнительно простое красочное воздействие побочной доминанты естественно подавляется богатством красочности звукового колорита в целом. Зато с тем большей силой пробуждается тонкое чутье к скрытому в ней энергетическому содержанию. У Шуберта и Вагнера даже в простейшем доминантовом тяготении обнаруживается необычайная сила регенерации, которая, исходя из глубин, приводит к огромному усилению всех волевых импульсов и тем самым к непрестанному обновлению музыки.

Однако более существенным, чем исторические корни явления, представляется внутреннее развитие, в связи с которым устремленность и воздействие тяготения выявляются как первоначальная функция побочных доминант и доминанты вообще.

Речь идет о том, что естественное музыкальное восприятие, то есть такое, которое связано с ощущением движения, вызвало прорыв вводных тонов, тяготевших к определенным тонам внутри мелодической линии. Тот же принцип возникновения интенсивных эффектов напряжения переносится из линейной сферы в аккордовую, что и приводит к появлению побочных доминант. Вводный тон превращается в вводный аккорд. Эффект тяготения распространяется от отдельного звука на созвучие, с которым он как бы сплавляется воедино. Доминанта как созвучие стремится к тонике, то есть к аккорду, разрешающему его напряжения*. Поэтому если доминанту можно себе представить как вводный тон, выросший до масштабов созвучия, то побочная доминанта — это разросшаяся до масштабов созвучия альтерация (то есть вводнотоновое образование, возникающее в местах, где первоначально не было полутона, подобно мелодическому хроматизму, который сначала появлялся в отдельных голосах музыкальной ткани).

Вводнотоновые тяготения и явились тем фактором, который обусловил преимущественное значение уменьшенного септаккорда как вводного созвучия³². Если он при этом издавна вступает перед мажорными ступенями так же, как и перед минорными, к которым он собственно только и относится (например, *e—g—b—des* перед трезвучием *F-dur*), то это вызвано не чем иным, как двойным вводнотоновым образованием. Здесь имеется в виду то, что помимо полутонного хода от основного тона уменьшенного септаккорда к основному тону следующего за ним аккорда разрешения (в упомянутом случае *e* к *f*) возникает также вводнотоновое образование, стремящееся сверху от уменьшенной септимы в квинтовый тон аккорда разрешения (*des*, а не *d*, к *c*). Аккорд разрешения поэтому предстает как бы зажатый по краям в тиски и резко подчеркнутым. Таким образом, в самом широком смысле, именно альтерация вызывает эти простейшие гармонические явления. Романтизм любит обострять их еще и другим способом, в единичных случаях встречавшимся и раньше: в нисходящем движении альтерировуется терцовый тон уменьшенного септаккорда и в результате аккорд разрешения сплошь охватывается полутонными ходами, как, например, в следующем образце из «Золота Рейна» (*as* заменяет *a*):

* В учебниках и теоретических работах мы сплошь и рядом наталкиваемся на объяснение, истолковывающее аккордовое действие доминанты как негвичное, а действие вводных тонов как вытекающее из него³¹. Однако такое толкование искажает истинные соотношения и представляет собой характерное последствие того обстоятельства, что учение о гармонии до сих пор не понимало сущности напряжения движений, то есть основного психологического феномена музыки, и концентрировало свое внимание на созвучии как таковом. При этом те ощутимые импульсы движения, которые нельзя было объяснить подобным образом, прикрывались ложно истолковываемым понятием ритма.



Аналогично и по тем же причинам в мажорном ладу издавна независимо от созвучий побочных доминант встречается уменьшенный септаккорд VII ступени. Так, например, в *C-dur* вместо малого вводного септаккорда с давних пор весьма употребительной для VII ступени становится его разновидность *h—d—f—as* (вместо *a*). (Такой случай встречается в «Ночной пьесе» Шумана — пример 38, — где пятое созвучие представляет собой уменьшенный септаккорд перед тоникой.)

Уже в этих совсем простых, элементарных явлениях обнаруживается следующая существенная черта, определяющая все последующее развитие гармонии: предпосылка и источник повышенной красочности, а также и значительного богатства аккордики, характеризующего даже простейшие каденционные построения, заложены в том, что гармония пронизывается напряжением, тяготениями, то есть моментами первоначально энергетическими. Воплощение последних в звуковые явления представляет важнейший процесс, составляющий сущность музыки. Такое положение выявляется уже в простейших чертах гармонической техники, которые только кажутся обусловленными чисто звуковой стороной. Однако изучение этого вопроса требует еще большего углубления в элементы гармонии.

Всякое соединение какого-либо диатонического аккорда с тоникой или с другой ступенью само по себе уже является процессом напряжения. Наиболее интенсивно это выражается в доминантовом кадансировании, так как оно осуществляет действие обостренного тяготения вводного тона в основной тон тональности. Оборот доминанта-тоника представляет собой простейшее сочетание аккорда напряжения и его разрешения. Противоположное движение тоника-доминанта состоит в создании простейшего аккордового напряжения, стремящегося к возвращению назад. (По сути дела, оно представляет собой только усиление напряжения, заложенного в первоначальной форме мажорного трезвучия, а именно в скрытой вводнотоновой энергии терцового тона. Направленное в сторону субдоминанты, тяготение этого звука вызывает усиленное противодействие при переходе в доминанту, чем достигается интенсификация напряжения.) Основной оборот *V—I* является поэтому утверждением, а *I—V* — отрицанием. Оба эти последования

представляют собой исходные формы всего того, что происходит в гармонии, не по причине их чисто звукового воздействия, но потому, что в них выявляются важнейшие динамические процессы между двумя созвучиями, которые находят свое выражение и звуковое осуществление в так называемом простейшем родстве аккордов. И здесь теория путает причину с действием, силу с явлением. Всякое кадансирование совершается как действие энергии. Как в мелодии по отношению к отдельным звукам, так и в последовательности созвучий по отношению к аккордам, ведущее музыкальное содержание заложено в действии их соединения. Мы видим здесь тот же процесс напряжения, но в аккордовой последовательности он обогащается переливами красочного излучения. По сравнению с простой мелодической линией здесь усилена чувственно-звуковая сторона. Каденция *I—V—I* — это первая каденция в музыке вообще.

Уже в предшествующем изложении намечается путь, по которому пойдет первое расширение построения, состоящего только из аккордов диатоники: это — рост числа доминантовых напряжений. Ибо и по своему историческому происхождению, и по внутреннему развитию вводные созвучия побочных доминант представляют собой не что иное, как самое первоначальное проникновение в сферу тонально чуждых созвучий. При этом основополагающий процесс напряжения *D—T* (доминанта-тоника) в расширенном виде распространяется на аккордовую последовательность всего построения. Повсюду он вспыхивает ярким блеском. Его взрывающая сила, идущая из первоначальных, еще беззвучных глубин музыки, ломает и взрывает прочную тональную структуру.

Уже мелодический вводный тон, направленный в своем восходящем тяготении в сторону тоника, наряду с особой остротой вызывает ощущение лучистого свечения. Замечательным, важнейшим феноменом музыки является то, что мощное содрогание силы, все сгущения энергий тяготения создают одновременно впечатление света, собирая как в фокусе сверкающие лучи. Это — вторичное явление. Разумеется, не каждая стилевая эпоха обращается к нему в равной мере, и ни одна — в такой степени, как романтизм. Романтики повсюду овладевают таинственным переплетением разных сфер чувства и именно из него черпают различные возможности их воздействия. Игре гармоний с точки зрения их выразительного значения они придают новое направление. В переливчатости гармонических красок у романтиков ярко выявляется роль тех впечатлений из области световых представлений, которые обычно неясно пришиваются к звуковым. (О связи этого явления с психологическими предпосылками романтизма ср. с. 49.)

Поэтому главным признаком романтической музыки следует считать одновременное повышение как энергетической, так и

чувственно-звуковой интенсивности, что можно будет проследить на примерах разнообразнейших проявлений во всем дальнейшем развитии гармонии. Но уже в феномене звука самого по себе как в зародыше подготовлено это двоякое воздействие и внутреннее расщепление. В то время как романтизм склоняется к тому, чтобы придать отдельному звуку вводнотоновый характер, насытить его повышенными внутренними напряжениями, нарастает также и чувственная интенсивность звука, проявляются его имманентные красочные эффекты, приводя к необычайному богатству свечения. Как и во всей музыке, в единичном звуке интенсивная красочность представляет собой чувственное выражение повышенного подспудного напряжения.

Эти одновременно воздействующие впечатления становятся ярче при распространении внутренней силы звука на весь аккорд. Уже в простых кадансовых последовательностях, которые по сути дела еще весьма примитивно насыщаются побочными доминантами, световые и красочные переливы предстают как проявление высочайшего напряжения, приводящего к яркой вспышке, к сверкающему накалу вводного тона*. Действие доминант и побочных доминант, еще только ведущее к разрастанию круга созвучий, подтверждает, что все красочное богатство романтической гармонии оказывается следствием проникновения в музыкальную ткань энергетических процессов. Последние представлены здесь лишь в своем простейшем концентрированном облике — в виде вводного тона, то есть интенсивной кризисной высшей точки движения звукоряда, обуславливающей, в свою очередь, самые первоначальные аккордовые тяготения. Но, исходя отсюда, энергетические процессы распространяют свое воздействие и дальше, приводя к безграничному, сверкающему в свете и красках, внутреннему разрастанию гармонии. Свечение вводного тона — это зажигающее острие, от которого возникает бурно разрастающееся пламя.

Глава II

Вуалирование звучности

Перед тем как перейти к рассмотрению процессов расширения тональности и повышения красочности гармонии, следует на примере простых построений обратить внимание еще на другое явление, которое становится весьма харак-

* Слово «хроматизм», происходящее от греческого «хрома» (краска), уже само по себе подчеркивает значение этого внешнего эффекта. Показательно, что греки с их ярко выраженными чувственными художественными склонностями выделяли именно эту сторону. Цепляясь за значение этого слова, и современная теория видит задачу хроматизма и вообще всякой альтерации только в усилении красочности. Однако тем самым обнажается лишь верхний слой явления. В действительности же его первоисточник заложен в напряжениях, и лишь их чувственное выражение приводит к излучению из глубин музыки красочных, световых эффектов.

терным для музыки позднего романтизма. Это — искусство своеобразного вуалирования звучности. Его существеннейшие моменты намечаются уже в приведенном фрагменте из «Тристана». Отмеченная особенность нашла свое яркое выражение при воплощении взаимно переплетающихся настроений «Тристана», определяя его специфический звуковой стиль, который впоследствии был превосходно усвоен и разработан, главным образом, искусством нордического колорита. Приемы этого звукового вуалирования уже весьма ясно вырисовываются во многих местах гармонии «Нибелунгов». Если же рассмотреть его отдельные частные признаки, то можно увидеть, что один из них имеет давнее происхождение. Речь идет об усложнении гармоний неаккордовыми образованиями, и в особенности выдержанными звуками.

Здесь можно говорить лишь о смелом усилении давно разработанных приемов. Уже ранний романтизм овладел этой техникой для передачи таких настроений и такого колорита, которые светлой и прозрачной звуковой атмосфере чистых трезвучий и септаккордов предпочитали полусвет и матовые оттенки, во многих случаях противопоставляемые сверкающим ярким краскам. Романтики прежде всего открыли естественную поэтичность выдержанных звуков, и уже на раннем этапе применили этот прием частично иначе, чем он использовался в классической и доклассической гармонии. В этом отчетливо проявляется изменение всего мирозерцания. Когда классики обращались к органным пунктам, то их более всего привлекало впечатление мощной, давящей тяжести, в особенности в органичных пунктах широко развернутого начального изложения или заключительных нарастаний. Правда, романтизм с одной стороны повышает и умножает действие этих больших напряжений на органых пунктах, доводя их до гигантских размеров (Брукнер!), но, с другой стороны, он приходит к совершенно новой трактовке выдержанных голосов. Здесь, как и повсюду, вновь выявляется внутренний процесс расщепления в музыкальном ощущении, который приводит к переключению его с повышенного чувства напряжения на красочные звуковые эффекты. Романтики ощутили туманный, обволакивающий характер выдержанных звуков, почувствовали мягкость их действия. Вскоре они стали распространять эти эффекты на отрывки и музыкальные образы более нежного характера. Органые пункты стали поэтому особенно часто применяться в средних голосах и в нескольких голосах одновременно, а также, в большинстве случаев, вводиться без приготовления. И снова налицо противоположность творческих устремлений классиков и романтиков: там — воля к твердости, здесь же — стремление к расплывчатости, к мягкому переплетению ткани.

В виде более подробного пояснения можно, например, противопоставить классические и доклассические темы начальным

построениям в произведениях романтиков. Если там начало на органном пункте придавало темам монументальность (ср. огромные по своей протяженности органные пункты в многочисленных вокальных произведениях Баха и Генделя), то у романтиков такие начала часто трактуются совсем иначе: это скорее становление, возникновение темы из глубины. Очертания темы вырисовываются на туманно-сумеречном фоне, из которого она как бы постепенно высвобождается. Эта особенность выражена чрезвычайно ярко в инструментальных произведениях Шуберта.

Мистический характер органных пунктов, в особенности двойных (квинтовых), главным образом в триольных ритмах на тремоло, подсказал романтикам уже Бетховен. Типично романтическую утонченность эффектов органного пункта обнаруживают также и такие образцы, как, например, начало медленной части (cis-moll) из фортепианной сонаты В-dur Шуберта:

40 *Andante sostenuto*

Поверх всей этой валторново-мягкой и мечтательной мелодии, охватывая ее снизу и сверху, на четыре октавы распространяется звук *cis*. Каков контраст этого необыкновенно нежно распыленного, уносящегося ввысь звука органного пункта, с весомостью педальных звуков в музыке более ранних времен! Мастером тончайших сумеречных оттенков, создаваемых выдержанными голосами, является прежде всего Шопен (ср. прелюдии Des-dur и h-moll).

Изобилие гениальных эффектов звучания, достигаемых посредством больших органных пунктов у Вагнера, слишком известно для того, чтобы потребовалось их особое описание. Но и у него примечательным является не столько мощь и поэтичность, сколько прежде всего широкое распространение этого приема. От гигантских туманностей первобытного мира, которые воплощаются органными пунктами, обрисовывающими глу-

бины Рейна или девственный дремучий лес, как бы отделяются тонкие и наитончайшие вуали, покрывающие нежнейшие картины природы. Как легкая дымка они обволакивают музыкально-тематические образования. Даже в самых небольших эпизодах, проникнутых поэтичностью настроения, протягиваются нити выдержанных голосов, уводя в мечтательные дали (как, например, в процитированном в начале данного раздела кратком проведении мотива морского плаванья).

Подобно выдержанным звукам, и все другие виды неаккордовых образований, вуалирующих звучность, — вспомогательные, проходящие, продолжительные задержания и т. д. — не только начинают применяться в большом количестве, но одновременно утрачивают остроту своего действия. Ясные звуковые контуры как бы обволакиваются ими. Поскольку эта техника сама по себе проста, а также ввиду того, что мы коснемся ее еще и в другой связи, будет достаточным показать, насколько прочно эти усложнения аккордов в музыкальном языке «Тристана» вуалируют созвучия. Проследим это на произвольно выбранном примере (из конца первого действия):

41 [Bewegt]

Brangane
I_sol_de!

cresc.

Isolde
Her_rin! Fas_sung nur heut! Wo bin ich? Leb'ich? Hal

Усложнение звучания потоками многочисленных неаккордовых звуков — вспомогательных и проходящих — достигает здесь

такой степени, что неопытный глаз может с первого взгляда быть введен в заблуждение³³ более всего из-за проходящих звуков, которые вступают не перед аккордами или после них, но берутся одновременно с аккордами. Гармонии здесь совсем простые: в первом такте — это трезвучие A-dur, а завершающее созвучие в конце пятого такта представляет собой A⁷. Оба аккорда сравнительно легко узнаваемы. Во втором, третьем и четвертом тактах непрерывно тянется аккорд D⁷ (d—fis— a—c). Более всего отклоняется от него линия баса. Звук e этой линии в начале второго такта является задержанием, а дальше образуется замкнутая последовательность из проходящих звуков вплоть до a. Другие звуки — также не что иное, как обыгрывание названного аккорда. Во втором и третьем тактах cis представляет собой проходящий звук, устремленный от c (записанного как his, но в вокальной партии — c!) к d (такт 4); в четвертом такте dis — лишь проходящая к e, поэтому гармонию второй половины такта не следует трактовать в качестве H⁷, как можно было бы полагать исходя из ее внешнего облика. В начале пятого такта (A⁷) звук d является задержанием, звук b в басу — проходящим. Проходящие только в некоторых голосах образуют четкую линию, в других же они применяются свободно. Вообще надо сказать, что симфонический стиль освобождает здесь от строгости голосоведения. Наиболее ясно гармонический остов этого отрывка, D⁷, обнаруживается в вокальной партии вплоть до четвертого такта — возникает ощущение аккорда, как бы образующего свод над остальными голосами. Неаккордовые звукообразования носят преимущественно хроматический характер. Переходы же неаккордовых звуков по целым тонам создают еще более матовые, мягкие эффекты (ср. пример 4).

Весь поздний романтизм характеризуется текучестью и гибкостью звучания, которое, в прихотливой игре волн, поддается всевозможным воздействиям линейного начала. Здесь мы видим мелодические линии, просвечивающие сквозь аккорды; проходящие басы; средние голоса, которые обретают самостоятельность и зачастую вбирают в себя неаккордовые звуки, внедряющиеся в аккорды; хроматические и диатонические вспомогательные побочные тоны и т. д. Все это нередко создает целостную картину такого переплетения, в которой, не говоря уже о собственно альтерации, вряд ли вообще какой-либо аккорд сохраняет свою подлинную первоначальную структуру.

Этот прием, состоящий в усиленном вуалировании звучности всеми видами неаккордовых звукообразований, был смело введен Шуманом. Мы находим у него, в частности, много диатонических и хроматических проходящих звуков, внедряющихся непосредственно в аккорды, что представляет собой явление, которое существенно способствовало постепенной интенсификации альтерации. У Шумана, как и позднее у Брамса, мы встре-

чаем еще и другой вид вуалирования музыкальной ткани, а именно путем взаимосочетания различных ритмов.

Развитие приема задержания, значение которого особенно повышается, идет в двух направлениях — в сторону усиления не только напряженности, но и своеобразнейшей матовой звуковой окраски. Уже Шопен продвигается весьма далеко на этом пути. У Вагнера многие мелодии гармонируются преимущественно с задержаниями основных звуков. Так, например, на задержании основывается знаменитый аккорд сирен из «Тангейзера»:

Верхний звук здесь представляет собой задержание к аккорду разрешения ais—cis—e—g, который появляется как побочный вводный септаккорд (VII) к следующему далее аккорду H-dur, то есть E V. Следует обратить внимание и на длительное любованье чарующим звучанием этого задержания и на органичный пункт на звуке h у валторны. Впечатление своеобразной завуалированности создается тем, что именно в крайних голосах помещены неаккордовые звуки: сверху — долго тянущееся dis, снизу — органичный пункт.

Самые богатые и, одновременно, самые выразительные эффекты задержаний мы находим у Брукнера и Рихарда Штрауса. Брукнер дает их неприготовленными даже в вокальных произведениях (ср. его культовые хоры a cappella). Широко и многогранно он использует и восходящие задержания. Весьма показательным также и в другом отношении является такая типичный пример (Брукнер, из мотета «Благо мира»):

Звук d в третьем такте выступает как задержание к c, однако ведется дальше как восходящее задержание к es, причем здесь характерным образом выявляется романтическая склон-

ность к восприятию отдельного звука как вводного тона. В данном случае преодолевается даже весомость задержания, его нисходящее устремление. Следует обратить внимание и на то, как уже на протяжении двух тактов несколько раз повторяется звук *d*: при каждом таком повторении его интенсивная выразительность усиливается и он все более приобретает вводно-новый характер.

Однако поскольку все эти неаккордовые звукообразования не затрагивают саму органическую структуру созвучий, они вуалируют аккордику как бы извне. Два других явления, свойственных зрелому стилю романтической гармонии, идут глубже и представляют собой, в особенности у Вагнера, нечто новое и своеобразное. Одно из этих явлений состоит в усложнении собственно аккордовой структуры. Речь здесь идет о том, что перерастание созвучий в септ- и нонаккорды связано с общим романтическим колоритом, с созданием начиная с самых элементарных моментов особого, своеобразного стиля. Из композиторов раннего романтизма и в этом дальше всех пошел Шуман.

Для него характерно то, что он часто разрешает диссонансы на слабой доле такта, при этом обычно консонирующие созвучия менее продолжительны, чем растянутые диссонансы. Предпочтение, которое Шуман отдает септ- и нонаккордам, видно из следующих тактов, причем манера их использования уже отчетливо близка вагнеровской (из струнного квартета A-dur, op. 41 № 3):

Этот отрывок обнаруживает родство с гармонией Вагнера³⁰ также и по своим неприготовленным хроматическим задержаниям (в такте 5). Тональные связи сами по себе просты. По-

отношению к A-dur первый такт представляет собой побочную доминанту к доминанте, которая, в свою очередь, проявляется во втором такте в виде нонаккорда *e — gis — h — d — fis* и выдерживается на протяжении двух последующих тактов. Аккорд пятого такта образуется из звуков *h — dis — fis — a*, причем перед *h* сначала вступает *c*, а перед *fis* — *f* (фактически *eis*), оба — в качестве хроматических неаккордовых звуков (звук *f* в третьей четверти предшествующего такта является предъемом). Само созвучие пятого такта — опять побочная доминанта (V⁷) перед последующей доминантой, появляющейся вновь в виде E⁹ (такт 6). Септима и нона этого аккорда в следующем такте (7) не получают своего разрешения. В связи с этим очередное созвучие не представляет собой трезвучия D-dur (A IV), как это кажется на первый взгляд, но продлевает действие предыдущего аккорда с добавлением еще одной терции *a*, то есть становится ундецимаккордом. Основной тон *e* из предыдущего такта оказывает свое воздействие на дальнейшее, несмотря на то что его звучание прекращается. Именно потому, что разрешение септимы и ноны не наступает, мы как бы продолжаем слышать этот звук. Поскольку предпоследний и последний такты вновь привносят звуки E⁷, совокупность четырех последних тактов предстает в виде доминантовой гармонии, которая в течение своего продолжительного звучания разрастается до ундецимаккорда. Разрешение следует после ферматы — в аккорд A-dur. (Трактовка гармонии седьмого такта как A IV должна была бы основываться на неразрешенности септимы и ноны в шестом такте, что совершенно исключено для гармонии Шумана. Предположить, что разрешение наступает позднее и было лишь прервано аккордом D-dur, было бы также несостоятельно, так как именно возобновление тяготения диссонанса снимает действие трезвучия D-dur и превращает его в дальнейшее наложение на фундамент звука *e*.)

Преобладание диссонирующих аккордов над аккордами разрешения создает у Шумана вообще своеобразный матовый колорит и придает музыке как бы характер самоистязания. У Бетховена подобное преобладание проявляется характерным образом, и прежде всего в таких местах, где своенравный юмор композитора затевает игру со всевозможными беспокойными странностями, как, например, в следующем образце (Бетховен, соната D-dur, op. 10 № 3, из финала):



Здесь доминантсептаккорд A^7 (которому, впрочем, на протяжении нескольких тактов предшествует побочная доминанта) растянут на три такта, аккорд же разрешения, $D\text{-dur}$, дан очень коротко и в виде затакта, как будто он должен был промелькнуть как можно быстрее. Этому соответствует и *piano* после предшествующего *crescendo* и конец построения на *sf**

Уже на раннем этапе у романтиков можно заметить склонность к задержанию диссонансирующих звуков таким образом, что последние разрешаются не сразу, а сначала приобретают измененное значение в новом диссонансе. Мы находим это уже в таких пьесах народно-песенного характера, как, например, «В праздничный вечер» Шуберта (из цикла на стихи Мюллера):



Во втором такте появляется септима a ($a\text{ II}^7$), которая разрешается не сразу, но остается в следующем аккорде, превращаясь в задержание перед gis (в созвучии $a\text{ V}$). Однако и здесь разрешение еще не наступает, а диссонансирующий звук a вновь сохраняется в аккорде, где он опять превращается в септиму (побочная доминанта к $a\text{ V}$, $h\text{—}dis\text{—}fis\text{—}a$ с альтера-

* Акцентирование (*sf*) аккордов напряжения, как оно, в частности, уже проявилось в примере 38, аналогично, между прочим, определенному ритмическому явлению, а именно подчеркиванию сугубо ритмических моментов тяготения — затактов. Такие синкопированные акценты мы встречаем у Бетховена при бурных проявлениях эффекта иронизирующих эмоций — и в этом он уже подлинно романтик. После него мощные затактовые акценты применяет прежде всего Шуман, а затем — Брамс. — Первые стремления к такого рода выразительным эффектам мы видим уже в XVIII веке (Ф. Э. Бах и Кванц).

цией — f вместо fis). Технический прием, при котором задержанный диссонансирующий звук оставляется в таком же качестве в последующем аккорде (чем оттягивается его разрешение), был заимствован от более давнего времени. Однако у романтиков это явление необычайно усиливается и как бы концентрируется, причем, как будет показано позднее, меняется также направление тяготения и его характер.

Одновременно с избытком тяготений это повсюду вызывает и определенную затененность всего изложения. Частое применение септ- и нонаккордов становится одним из главных отличительных признаков гармонического стиля, особенно у Вагнера. Как и неаккордовые образования, эти созвучия истаявают в более мягком звучании, и как раз в таких построениях, которые еще не содержат ярких, бросающихся отклонений, уводящих из основной тональности; большинству аккордов свойственно наложение септим и нон на трезвучия. Возникает матовый оттенок, и образы старинных сказаний обволакиваются мягким сумеречным туманом. Разрешение неустойчивых аккордов в септ- и нонаккорды также соответствует психике романтического восприятия мира. Нет конца, есть одно лишь томление; наступает ощущение разрешения, но это лишь неполное разрешение, которое вновь приводит к беспокойству. И все это прежде всего — в «Тристане». В хроматическом мотиве любви именно разряжение сложных альтерированных созвучий в септ- и нонаккорды символизирует нечто неопределенное, неразрешенное, неразрешимое. (Нечто подобное мы видим, например, в мотиве дня: враждебность дневного мира подчеркивается тем, что этот мотив, несмотря на резкую мелодическую отграниченность, постоянно завершается диссонансом.)

Многочисленные удвоения звуков и разнообразные обращения этих аккордов приводят к мягко сливающимся секундовым диссонансам, которые придают звучанию туманно-расплывчатый характер, что мы видели уже начиная с первого аккорда «Тристана». В этом, например, заложена также причина того, что при образовании побочных доминант мы гораздо чаще встречаем напряженный и мрачный уменьшенный септаккорд, чем доминантовые созвучия, а среди последних — чаще септаккорды и нонаккорды, чем простые трезвучия.

Всему этому иногда резко противопоставляются консонирующие трезвучия, которые находят порой применение как символ пустоты и простора. Примером может служить начало второго действия «Тристана», когда Изольда вслушивается в тишину. Вслед за отдаленными звуками валторны струнные вступают с последовательностью трезвучий $E\text{-dur}$ и $d\text{-moll}$ (тремоло у подставки). На фоне окружающей гармонии эти аккорды создают ощущение пустоты, которое в условиях другого стиля могло бы быть достигнуто звучанием одних лишь незаполненных квинт:

47 [Lebhaft] (Isolde lauscht)

p *pp* (Una corda) *pp*

Интересно также сравнить, например, в конце этой же сцены символическое значение на протяжении трех тактов чистых трезвучий C-dur, e-moll, a-moll, которые своей просветленностью поразительно выделяются из остального симфонического контекста на словах: «...es werde Nacht, daß hell sie dorten leuchte!» и т. д.

Итак, рассмотренное нами явление аккордовых-диссонансов изменяет органическую структуру созвучий. В отличие от этого, третья особенность техники вуалирования касается завершения построений. Здесь имеется в виду, в первую очередь, свойственное Вагнеру отодвигание самого аккорда тоники, что становится особенно ощутимым именно в «Тристане». Из этого также вытекает некоторая затененность гармонии: неясным становится не восприятие самой тональности, но непосредственное целостное впечатление от последовательности созвучий. Здесь как бы вуалируется четкое и определенное ощущение фундамента. Оно становится несколько туманным, ширится, уходит в беспредельность. Уже внутри небольших замкнутых построений, и даже в лейтмотивах, бросается в глаза это отодвигание, а часто и полное отсутствие тоники, как, например, в следующем мотиве из жалобы Марка:

48 [Mäßig langsam]

p es: VII (V) V III IV

Тоника главной тональности aс-moll вообще не появляется. В остальном кадансирование легко объяснимо и, что особенно примечательно, обладает полной завершенностью, несмотря на отсутствие тоники (характерно также появление побочной доминанты в такой совсем короткой последовательности).

В этой же связи можно было бы также упомянуть мотив проклятья (пример 27), мотивы, приведенные в примерах 28 и 29, или из наиболее ярких лейтмотивов — мотив смерти, о котором будет речь еще в дальнейшем, а также многие другие. Сюда относится и образовавшееся из мотива судьбы (см. раздел седьмой) следующее построение начала пятой сцены первого действия (появление Тристана):

49 [Langsam]

p molto cresc. *ff* *ff* *p* es: VI V (VII) V VI V II

Кадансирование нельзя здесь назвать простым. Тональную основу представляет собой es-moll, тоника которого сама не появляется ни в начале или в конце, ни внутри построения. Последовательности созвучий разворачиваются ниже звука aс, выдерживаемого по типу органного пункта, который поэтому всегда надо отделять от аккордов, когда мы хотим выяснить их взаимосвязь. Первыми аккордами, таким образом, являются ces—es—ges и b—d—f (то есть es VI и V). Конец четвертого и обе первые четверти пятого такта дают аккорд b—des—fes, то есть уменьшенное трезвучие, в качестве побочной доминанты (VII) к последующему аккорду Ces-dur в конце пятого такта и начале шестого такта (=es VI). Аккорд второй и третьей четверти шестого такта образуется из звуков f—as—ces—es,

то есть представляет собой *es II*, а седьмой такт заканчивается доминантой.

Это построение содержит, кроме того, и такие признаки, которые отмечались уже в примере 37: органичный пункт (в данном случае в качестве выдержанного верхнего и среднего голоса у духовых поверх изложения у струнных), побочные доминанты, предпочтение септаккордов и т. д. — Достоин упоминания и то, что дважды нечетко вырисовываются контуры первого лейтмотивного аккорда вступления (см. в примере места, отмеченные знаком +), символика которого повсюду окрашивает звуковую ткань. Второй раз, в шестом такте он появляется, как это часто имеет место, в виде *es II*, зато в первый раз в пятом такте он несколько вуалируется в связи с тем, что его внешний облик *b—des—fes—as* возникает в общем звучании, то есть при включении в аккорд, интонируемый струнными, выдержанного звука. Подобно многим другим случаям, здесь лишь дается как бы отблеск этого аккорда. Легко понять и символическую связь, из-за которой в условиях большого симфонического развития данный аккорд вводится в начало главной сцены Тристана и Изольды в первом действии.

Подходит ли вообще ко всем указанным выше примерам термин «кадансирование»? В более узком смысле безусловно нет, так как «заключительное образование» как раз снимается или по крайней мере вуалируется. Здесь происходит нечто аналогичное в смысле художественного приема с разрешением аккордов напряжения в септ- и нонаккорды: в одном случае избегается ощущение покоя в аккордике, в другом — в тональной сфере.

Как и во всех явлениях, связанных с вуалированием звучности, Шуман и здесь идет впереди. В особенности он любит маскировать тонику в начале пьесы, как, например (Шуман, из «Трех романсов», ор. 28 № 3):

50 [Sehr markiert]

Тоника (в тональности *D-dur*) впервые появляется лишь с седьмым аккордом (такт 3). Коротко звучащие аккорды первого такта представляют собой *IV* и *V* ступени. Во втором такте на фоне свободно введенного органичного пункта *h* следует сначала опять доминанта, а за ней уменьшенный септаккорд — побочная доминанта к аккорду *E-dur* (*VII*). В третьем такте,

после *IV* ступени, к которой и относится предыдущий аккорд, вступает *VII* ступень в виде уменьшенного септаккорда (форма, повсюду употребляемая и для мажора). И лишь за этим, наконец, следует тоника. Еще один пример (Шуман, из танцев «Давидсбюндлеров», ор. 6, начало девятой пьесы):

51 [Lebhaft]

Легко понять, что в данном случае тональность *C-dur* первоначально представляется оборотом *d-moll*. При этом внутри последнего лишь в третьем такте затрагивается тоническое трезвучие *C-dur*, но только коротко, не вызывая определенного ощущения тоники. Ясный *C-dur* устанавливается в этой пьесе только с заключительной каденцией первого восьмитактного периода.

Намеченная здесь особенность, заключающаяся в вытеснении ощущения тоники, в полной мере обнаруживается у Вагнера, причем действие ее проявляется с двух сторон. Это прежде всего касается крайних точек построения, начального и заключительного аккордов, которые соединяют построение со смежными разделами таким образом, что развитие предстает в непрерывном течении. Этим как бы извне затушевывается централизация всех созвучий по отношению к тонике, избегается определенное отграниченное выделение построения из общей, развертывающейся структуры. Так, конец связной аккордовой последовательности уже не дает завершения на тонике, причем обычно ожидаемый заключительный аккорд избегается при помощи излюбленной прерванной каденции (как в примере 37) или каких-либо других оборотов и окончание непосредственно переходит в продолжение развития. С этой же точки зрения и начальный аккорд построения не вызывает ощущения резкого отграничения от предыдущего, что зачастую достигается тем, что начало дается отнюдь не на тонике. И то, и другое связано с бесконечной мелодией, которая противодействует всякому ощущению разграничения и законченности в самом широком смысле и стремится к превращению четко обрисованных контуров в неопределенные и расплывчатые очертания, к растворению аккордовых оборотов в бесконечном аккордовом потоке.

Однако не только в этом заложена определяющая тенденция. Данное явление скорее коренится в общем характере звучания, в свойственном ему стремлении к завуалированности. Оно же проявляется не только в обих крайних точках построения, но действует также и внутри его. Это видно из того, что в середине законченного построения тоника применяется редко, а иногда и вовсе отсутствует. Частота, с которой затрагивается сама тоника, является одним из важнейших критериев для всех стилевых эпох, критерием, которому до сих пор уделялось слишком мало внимания и который может пролить свет на целостное музыкальное и немusикальное ощущение отдельного мастера или целого стиля. Даже при рассмотрении образцов очень простых гармонических стилей можно исходя из одного этого критерия убедиться в том, что и в пределах строго тональной гармонии существуют весьма значительные различия в подчеркивании основного ощущения тональности.

Ни одно поколение не стоит так прочно на тонической почве, как ранний классицизм, что мы видим, например, в стиле Гайдна. Но и предшествующая ему пышно расцветшая полифония, несмотря на коренное отличие, также стремилась к предельно ясной и простой тональной замкнутости. Она широко подготовила компактную тональную законченность классицизма, определив тем самым рубеж многовекового развития, которое вело к освобождению из-под власти церковных ладов. Так, например, Бах обыгрывает тонику в простых кадансовых оборотах, однако он еще не применяет ее основной аккорд столь часто, как предшественники раннего классицизма. Последние же, одновременно усиливая роль метрического начала, все вновь и вновь касаются прочной тональной основы с ее тоническим аккордом, затрагивая его почти в каждом такте. Это становится ясным уже при беглом ознакомлении со стилем Гайдна или Моцарта. Обычная картина гармонии Баха в несложных сочинениях (например, прелюдиях) такова: вслед за началом идут несколько каденционных оборотов, затрагивающих большей частью только обе доминанты, с последующим быстрым возвратом к тонике³⁴. Затем эти круги вокруг тоники расширяются, тонический аккорд появляется лишь после длительного тонального развития, испещренного побочными доминантами, вступая несколько раз и на различных расстояниях. Здесь же бросается в глаза еще одно существенное явление, которое впоследствии, сменяя классический стиль, подхватит романтизм: упомянутые круги затрагивают, правда, тонический аккорд, но последний (в особенности в нарастаниях средних частей) чаще появляется не в своем чистом виде, то есть как трезвучие, но завуалированный септимой или оплетенный задержаниями, так что и в этом случае избегается характер заключения. К концу произведения Бах вновь стягивает, уменьшает эти круги. Таким обра-

зом, у него хотя и вырисовывается картина в высшей степени простой, тонально централизованной гармонии, — отклонения от основной тональности встречаются даже значительно реже, чем в классических произведениях, — но все же общее ощущение гармонией существенно и резко отличается от классического. Причина этого лежит в том, что классики несравненно чаще применяют основное трезвучие главной тональности или, соответственно, той тональности, в которую отклоняется целый отрезок пьесы. Этот момент уже сам по себе обуславливает просветленность и устойчивость классической гармонии, а также большую прозрачность по сравнению с тяжеловесными аккордовыми последовательностями полифонии. В то же время оба стиля объединяются принципом максимальной тональной простоты. Все это описано, правда, лишь в общих чертах, но достаточно поясняет смысл приводимых здесь сравнений.

Однако перечисленные различия представляются незначительными по сравнению с тем отходом от классического стиля гармонии, какой мы видим в позднем романтизме (особенно начиная с «Тристана») и который вызывается описанным значительным оттеснением тоники. Собственно тонику подменяет одно лишь ее ощущение, обусловленное звучанием других созвучий тональности и тяготением в сторону тоники. Проявление этого, как будет показано в дальнейшем, касается широких тональных связей. Одновременно этим же достигается эффект завуалированности, сказывающийся в завершении даже коротких построений и глубоко отвечающий расплывчато-мечтательному колориту всего романтического искусства в качестве одного из его многих признаков. Здесь как бы происходит отрыв звуковых потоков от твердой почвы.

С созреванием романтического чувства налет неутолимости, неудовлетворенности проникает и в гармонию. Несмотря на ощутимость центрального основного аккорда, его появление не осуществляется; соответственно характеру эпохи, на место реального становится мнимое также и в отношении тоники; содержание усматривается не в звучании, а в динамике. И в этом мы вновь можем увидеть — на этот раз в каденции — изменение ощущения, которое уже наблюдали в восприятии отдельного звука: переход от ощущения фундаментальности и стойкости к ощущению его тяготения. То же происходит и с аккордом: в то время как в классическом стиле он служит элементом диатонического построения, здесь он приобретает характер напряженной неустойчивости и его потенциальные энергии накаляются в трепетном напряжении всех усилий. Здесь же в отношении кадансовых аккордовых последовательностей мы видим опять то же стремление к освобождению от ощущения фундаментальности.

Усиление красочности

Консонирующие трезвучия с присущей им незамутненной, светлой ясностью появляются у романтиков чаще всего в порядке противопоставления — в тех случаях, когда, нарушая простоту диатонического каданса, в гармонию проникают более яркие аккордовые последовательности. Это происходит прежде всего в условиях таких процессов, которые не связаны с включением в гармонию побочных доминант. Однако и они исходят из простейших ступеней, составляющих каденцию, — доминанты и субдоминанты, которые окружают тонику с двух сторон и намечают два противоположных направления динамического развития. Романтизм использует обычный старый прием расширения тональной гармонии весьма концентрированно, и такое развитие, которое раньше протекало по развернутому модуляционному плану, вмещает в пределы самых тесных рамок. Уже в коротких законченных построениях центральный аккорд тоники обыгрывается сразу более далекими созвучиями доминантового и субдоминантового значения, то есть такими аккордами, которые по восходящему квинтовому кругу находятся много дальше обычной доминанты, по нисходящему же — много дальше субдоминанты. Пробуждающийся вкус к красочно-переливчатому колориту вызвал к жизни яркие, сверкающие звуковые последовательности, возникающие в результате резко противопоставления далеких трезвучий. Противопоставление это совершается особенно интенсивно тогда, когда гармония переходит непосредственно от далеких доминантовых аккордов к субдоминантовым и наоборот, то есть без затрагивания тоники в качестве промежуточного звена между ними.

Таким образом, круг аккордов, входящих в законченное короткое построение, достигает значительных размеров, комплекс тональных созвучий расширяется, приобретая большой размах в игре уравновешивающих друг друга сил вокруг тоники. Приводимый пример сможет в достаточной мере подтвердить это положение (Корнелиус, «Багдадский цирюльник»):



В рамках восьмитактового периода с-молл после субдоминанты совершается отклонение, которое начинается вслед за доминантовой гармонией и направляется через созвучие E-dur в a-moll³⁶. Затем происходит вновь непосредственное переключение на субдоминанту (f-moll). В пределах этих трех тактов уход в далекую доминантовую сферу с обеих сторон окружен минорной субдоминантой, в сопоставлении с которой он резко выделяется своим неожиданным просветлением. При этом трезвучия a-moll и f-moll непосредственно сталкиваются друг с другом. Такое сочетание вносит в музыку оттенок некой чужеродной, пестроты, что соответствует восточному характеру произведения.

В позднем романтизме мы сталкиваемся с подобными явлениями все более часто, причем отдельные, следующие друг за другом, противопоставляемые аккорды концентрируются еще тесней, как, например, в приводимом образце (Вагнер, «Зигфрид», действие первое):



Данный отрывок следует рассматривать исходя из тональности с-молл. С самого начала сочетание V и VI ступеней этой тональности, то есть аккордов G-dur и As-dur, образует яркий контраст противопоставления диэзной и бемольной тональностей. Затем резкость контраста значительно усиливается при переходе к созвучиям A⁷ и D, лежащим еще глубже в доминантовой сфере, после чего последовательность переключается на аккорд Es-dur.

Подобное явление мы встречаем в мотиве смерти из «Тристана»:

54 [Mäßig langsam]

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 54 and 55. The right hand has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. Dynamics include *ff* and *p*. The second system shows measures 56 and 57. The right hand continues the melodic line with quarter notes D5, E5, and F5. The left hand accompaniment changes. Dynamics include *p* and *pp*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

В качестве основной тональности (собственно тоника которой, однако, опять совсем не появляется) следует представить себе *c-moll*. Первый аккорд — *c VI*. Вслед за ним, сверкая демоническим блеском, наступает интенсивный поворот в далекую доминантовую сферу — к трезвучию *A-dur*. С него, перешагнув воображаемую тоника, последовательность немедленно возвращается и переходит в другую сторону, а именно в субдоминантовый аккорд, после чего снова идет обратный поворот в доминантовую сферу: последний аккорд — собственно доминанта, а предыдущий — ее побочная доминанта (*d-fis-a-c*), но с альтерацией: *as* вместо *a*. (Аккорд пятого такта в других местах появляется с добавленной снизу малой терцией по отношению к своему основному тону, то есть в виде септаккорда II ступени вместо IV — опять отблеск лейтмотивного аккорда вступления!)

Здесь также мы видим ту характерную особенность, которую ранее наблюдали в диатонических последовательностях созвучий, а именно то, что в законченных построениях присутствие самой тоники совсем необязательно. Звучание тоники заменяется ощущением тоники, то есть направленным в сторону тоники тяготением, — явлением, основанным на усилении энергии.

В качестве соответствующего примера большего масштаба в «Тристане» можно указать на переменную устремленность к доминантовому и субдоминантовому отклонениям от основной тональности в необыкновенно красивой гармонизации слов Изольды (действие первое, сцена IV) «Herr'n Tristan bringe

meinen Gruß...» и т. д. Эту же характерную особенность можно проследить повсюду.

Так в романтической музыке возникают переливчатость, мерцание гармоний, беспокойная игра и интенсивное переплетение звуковых красок. Романтическая гармония соотносится с классической как рассеивающиеся сквозь призму лучи с ясным светом. Она освобождается от тесной связанности с фундаментом тональной каденции таким путем, по которому классики шли только в определенных случаях, а именно тогда, когда они отказывались от законченных форм и переключались на структуры свободного строения типа фантазии. Примером этого может служить большая фортепианная фантазия и соната *c-moll* Моцарта (№ 475 по Кёхелю). По смелости и блеску красок гармонических оборотов с их внезапными переходами в доминантовую и субдоминантовую сферы начало этой фантазии не уступает богатству звуковой фантастики романтиков.

Развитию этого процесса способствовало присущее ему интенсивное усиление игры звуковых красок. Необычайно широкого размаха оно достигло у романтиков, которым сверкающая игра пестрых красок давала богатую пищу для их необузданной музыкальной фантазии. Но и этот процесс обусловлен действием энергий движения, несмотря на кажущееся чисто чувственно-звуковое содержание. Чтобы воспринять музыку как единый процесс развития, следует прежде всего представить себе именно эту связь, при основополагающем значении энергетических процессов напряжения. Лишь таким путем мы сможем охватить и весь ход стилистически-психологических изменений музыкального искусства.

Однако потоки сил движения действуют здесь более скрыто в глубинах гармонических процессов, и в то же время внешне они интенсивно проявляются в чувственных звуковых эффектах. Но как ни усиливается накал этих эффектов в музыке, он всегда является лишь отблеском и формой выражения столь же усиленных волнений в процессах, лежащих под сферой чувственного. Подобно этому, в конце концов, романтическая тяга к роскошеству, пестроте обрисовки мира представляет собой вообще (также и вне музыки) лишь отражение пылких жизненных импульсов во внешне-чувственной форме художественного изображения.

Связь усиленной игры звуковых красок с основными энергетическими процессами и здесь обусловлена вводнотоновой энергией как коренным истоком. Последняя воздействует на гармонию в двух различных направлениях развития. Одно из них, заложенное в структуре аккорда, ведет к альтерации, другое, исходящее из последовательностей аккордов, ведет к неожиданным красочно-переливча-

тым переходам в сферы созвучий, которые до этого считались далекими для главной тональности. Первое направление подчеркивает свойство вводного тона, которое само по себе заложено в характере его тяготения; изменяя диатонические формы, оно создает в созвучиях потенциальные состояния тяготений, которые требуют разрешения. Второе направление также усиливает процесс тяготения, исходящий от действия вводного тона (см. с. 115). Но здесь имеется в виду то действие вводного тона, которое характеризует простейшие гармонические обороты, включающие доминанту, то есть I—V и V—I, причем последний, а именно обратный, ход от доминанты к тонике, по соотношению своих тяготений совпадает с переходом от тоники к субдоминанте (I—IV)³⁷. Простейшие кадансирующие последовательности усложняются путем включения аккордов из резко противопоставляемых далеких тональностей, и гармоническое движение находит свое выражение во внутренней динамике соотношения аккордов. При этом смысл движения не ощущается столь непосредственно, как при альтерации, что происходит оттого, что там он наглядно отражен в самом аккорде и вызывает в нем соответствующие изменения, здесь же он не имеет ничего общего со структурой аккорда и большей частью даже остается невидимым, как бы перекрывается полнотой звучания консонирующих аккордов.

Однако то, что этот процесс также основывается на движениях, можно себе легко представить, рассматривая их действие на простейших, самых обыденных явлениях гармонии и тональной системы. Если простая последовательность, направленная в сторону доминанты (I—V), вызывает усиление тяготения путем превращения силы, заключенной во вводном тоне, в аккордовую энергию, то движение в сторону субдоминанты означает точно такой же процесс, направленный в противоположную сторону. Так, уже тональный круг показывает нам, что, исходя из какой-либо тональности, каждое продвижение в доминантовом направлении приводит к образованию нового восходящего тяготения, следовательно к усилению внутренней динамики, в то время как, в отличие от этого, сдвиги, направленные в субдоминантовую сферу, связаны с усилением нисходящего тяготения. Уже простой квинтовый круг нашей системы тональностей основывается поэтому на напряжениях движения, если иметь в виду развитие внутренних сил, скрытых в его схематическом изображении. Изменение ключевых знаков указывает на возникновение новых, восходящих или нисходящих тяготений. В развитии тональности в сторону доминанты новое повышение всегда образует тяготение вводного тона (например, если мы идем из C-dur в G-dur, появляется *fis* и т. д.). Если же развитие проходит в обратном направлении, в сторону субдоминанты, то в следующей тональности пониженным оказывается как раз тот звук, который в исходной тональности был вводным

тоном, то есть нес в себе наиболее интенсивное восходящее напряжение движения. Таким образом, гасится самая яркая сила свечения (например, при возвратном ходе из C-dur в F-dur вводный тон C-dur понижается на *b* и т. д.). Поэтому в гармонии возникает ощущение в одном случае устремленности ввысь, просветления, в другом же — спада, более матового оттенка. В пределах отдельно взятой тональности эти ощущения не выявляются, так как после каждого отклонения вновь восстанавливаются внутритональные соотношения устойчивости и неустойчивости. Если же тональности или даже только тонические аккорды сопоставляются друг с другом как таковые, то создается эффект, благодаря которому одна тональность ярко выделяется на фоне другой, что обуславливается появлением новых хроматических тяготений в связи с тональным сдвигом. Теория, которая всегда обращается только к формам явлений, видит лишь квинтовый круг, в порядке которого расположены тональности, но не понимает происходящего при этом и гораздо более существенного течения процессов напряжения.

Уже в пределах одной тональности, наряду с IV и V ступенями, аккорды отдельных, так называемых побочных, ступеней носят доминантовый или субдоминантовый характер в зависимости от того, являются ли они тониками тональностей, направленных по сравнению с главной в сторону диезов или в сторону бемолей³⁸. Подобно тому как под каждым звуком мелодии подразумевается соответствующий ему аккорд, каждый аккорд в последовательности созвучий представляет определенную тональность; он стремится к тому, чтобы приобрести значение тоники. Если перейти от последовательности звуков в мелодии к последовательности созвучий в гармоническом построении, то не только усиливается богатство звучания, но прежде всего умножаются тяготения.

Романтизму свойственны красочные переливы аккордов при многократных хроматических отклонениях, образующих яркие гармонические сдвиги. И именно здесь можно отчетливо ощутить, как концентрация подобных приемов производит впечатление либо резко повышающегося внутреннего динамического накала, либо, соответственно, возвращения к характерным более матовым оттенкам. Отсюда эффекты интенсивных сдвигов, как, например, своеобразное просветление, связанное с восприятием определенного обострения гармонии в таких аккордовых последовательностях, как C-dur и E-dur и, наоборот, возникновение более матовой окраски, потемнения, в последовательностях типа C-dur и Es-dur или C-dur и As-dur и т. п., в действительности представляют собой момент динамического ощущения. Основу описанных гармонических впечатлений света и тени в ее существеннейшей, подсознательной части, лежащей глубоко под конкретным звуковым восприятием, составляет ощущение напряжений движения.

Поэтому, в конечном счете, в основе динамики усиленных доминантовых и субдоминантовых аккордовых сдвигов, расширяющих рамки тональных последований внутри построения и придающих им более яркий колорит, лежит воздействие вводных тонов, которое, однако, проявляется иначе, чем в явлении альтерации. Течение энергий здесь проходит глубже, и они отражаются в красочных рефlekсах ярких аккордовых последовательностей на поверхности чувственно-звукового восприятия. Однако определенное родство с альтерацией проявляется и подтверждается уже тем, что каждая восходящая альтерация аккордов тяготеет к доминантовому, каждая нисходящая — к субдоминантовому модуляциям. Одновременно это указывает и на то, что в обоих случаях (то есть с одной стороны в альтерации и с другой — в расширении сферы аккордовых последовательностей, усиливающим красочность), а следовательно, в гармонии вообще, главным первичным фактором всех движущих сил служит кризисное напряжение вводного тона. Движение, заложенное в любом мелодическом образовании (в простейшей форме в основном звукоряде), является жизнью музыки, в вводном же тоне оно сгущается и накаляется, предстает в виде первоначальной силы. Вводный тон — это зародыш и источник всего созидательного гармонического развития, приводящего к безграничной игре звуковых красок и ее бесконечным световым рефlekсам.

Это обнаруживается уже в действии доминант и побочных доминант. Если в явлении побочных доминант имеет место нарастание доминантовых напряжений, распространяющихся на многие места произведения, то в данном случае, при усилении красочности, доминантовое напряжение увеличивается в другом смысле, а именно по отношению к динамике, заложенной в нем самом. Аккордовые последовательности насыщаются усиленным доминантовым напряжением, наступают более далекие сдвиги в доминантовую или субдоминантовую сферу, а также непосредственные повороты от одной сферы к другой. Гармоническое кадансирование совершается благодаря не простым доминантовым и субдоминантовым напряжениям, а как бы возведенным в степень. Возникают доминанты и субдоминанты второй, третьей, четвертой степени и т. д.

Можно было бы говорить об «альтерации» аккордовых последовательностей, хотя это выражение в таком смысле и не употребляется. Здесь оно означало бы, так же как и при альтерации аккордов, интенсификацию динамического напряжения, и только во вторую очередь повышающее или понижающее изменение звуков, в котором последняя находит лишь свое выражение. Таким образом, в историческом музыкальном развитии усложнение и расширение масштабов аккордовой последовательности происходит одновременно с обострением самого интенсивно-альтерационного стиля. Вместо выра-

жения «альтерация» аккордовых последовательностей я применяю термин «возведение в степень» [Potenzierung]. Внутреннее родство с альтерацией отражается также и в самом выражении, так как лежащие в основе этого явления животворные (потенциальные) силы звучания воздействуют здесь на аккордовые последовательности.

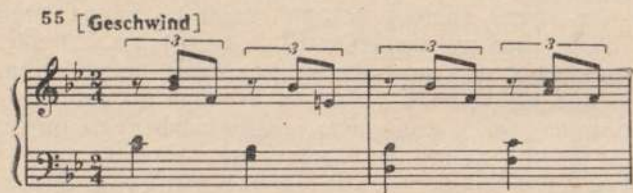
Наконец, общая причина этих явлений — нарастание ощущений вводнотонности, которое в музыке романтиков все больше и больше вытесняет ощущение основного тона.

В известном отношении однако уже сами побочные доминанты, увеличивая расстояние от тонального центра, представляют собой подготовку отмеченного внутреннего расширения тональной сферы в пределах небольших построений. Так, например, если включение перед V побочной доминанты (V) означало достижение второй степени развития в сторону доминанты (двойная доминанта), то тем самым был дан толчок к тому, чтобы не только продолжить это развитие, но и направить его в противоположную сторону, внедряя также субдоминантовые ступени более высокого порядка. Включение побочных доминант приводило достаточно часто также к неожиданному сопоставлению далеких созвучий и создавало яркую вспышку сдвига по отношению к предшествующему аккорду. В этом же был заложен стимул к умножению и усилению подобных эффектов, а в дальнейшем и к их самостоятельности.

Однако с точки зрения исторической и технологической побочные доминанты примечательны и в другом отношении. Эти созвучия проникают в замкнутые короткие построения, тональное ощущение привыкает к ним, и в связи со свободным обращением романтиков к колористическим эффектам они начинают входить в употребление и в качестве самостоятельных гармоний в однотональных последовательностях. Эта самостоятельность заключается в том, что за побочными доминантами не следует больше диатонический аккорд, в качестве доминанты которого они первоначально возникли и через который вступали в опосредованную связь с центральным созвучием тоники.

Следует указать в особенности на один оборот с побочной доминантой, встречавшийся первоначально в формулах заключительного каданса, который раньше и чаще всего приводил к самостоятельному вступлению чуждого аккорда в сферу главной тональности. Причиной того, что именно этот аккорд стал раньше других появляться самостоятельно, и поводом к этому послужила определенная связь побочных доминант и оборота с квартсекстаккордом. Речь идет о том, что раз в формулу заключительного каданса I_6 — V — I перед первым из этих трех созвучий включалась побочная доминанта, то

этот аккорд истари рассматривался не как тонический, но как доминантовый³⁹, то есть не как обращение тоники, а как задержание кварты и сексты при басовом тоне, который ощущался основным тоном доминанты (например квартсектаккорд $g-c-e$ слышался как доминанта, причем g — основной тон, а c и e — всего лишь задержания к звукам доминантового трезвучия, которые и появлялись в последующем аккорде заключительной формулы). Ввиду этого во многих теоретических книгах та же формула (и по весьма веским причинам) выписывается как $V_{64}-V-I$. Это говорит о том, что первый аккорд, который иные обозначают как I_{64} , претендует на доминантовую трактовку. Обоснованием служит, в частности, факт, что при включении предшествующей ему побочной двойной доминанты целью движения стал басовый тон как фундамент аккорда. Так, в C -dur квартсектаккорду $g-c-e$ предпосылался либо аккорд D -dur (или D^7 в качестве V), либо уменьшенный септаккорд $fis-a-c-es$ в качестве (VII) . Закрепление этих аккордов в тональности в качестве самостоятельных созвучий совершалось прежде всего благодаря тому, что следующий за ними аккорд стал просто-напросто вступать уже не в виде квартсектаккорда, а с другим басовым тоном. Это лишь единственный симптом того постепенного разложения основных характерных черт гармонической структуры, которое вообще имеет место при переходе от классического стиля к романтическому. Ср., например, «Тоску по весне» Шуберта (из «Лебединой песни»):



Второй аккорд первого такта $e-g-b$ по своему происхождению относится как (VII) к квартсектаккордовой форме $f-b-d$, и в частности, к звуку f как к ожидаемому басу. Однако вместо квартсектаккорда появляется просто аккорд B -dur (здесь со звуком d в басу). От первоначальной связи осталось только последование аккордов самих по себе. Здесь же надо отметить, что развитие инструментального стиля вообще содействовало освобождению от точного и определенного голосоведения (например, в данном случае — от сохранения первоначально намечавшегося басового тона). В итоге нет необходимости предполагать здесь отклонение в F -dur. Как особенно часто употребительное созвучие и как один из первых хроматических аккордов такая доминанта вто-

рой степени уже давно приобрела особое название («двойная доминанта»).

Подобного рода связь созвучий, но в соединении с альтерацией, мы встречаем в следующем отрывке из шубертовского «Флюгера» (из «Зимнего пути»):



Второе созвучие — альтерированный уменьшенный септаккорд $dis-fis-a-c$. Альтерационное обострение f вместо fis доказывает с особенной ясностью, что исходную форму последующего аккорда надо представить себе с басом e . Он был бы тогда квартсектаккордом, которому предшествовала бы побочная доминанта (VII) . Шуберт же применяет звуковые краски сами по себе, причем созвучия в такой степени освобождаются от строгого голосоведения, что уже не только отсутствует ожидаемый квартсектаккорд, но и разрешение альтерационного тона не происходит больше в определенном голосе (в данном случае — в басу).

На первоначальной стереотипной формуле: $(VII) V_{64}-V$ часто основаны ярчайшие аккордовые последовательности раннего романтизма, главным образом в соединении с энгармоническим переосмысливанием (VII) . Переливчатую игру красок этого аккордового сопоставления использовал, в частности, Шуберт, проявляя в этом огромное искусство. Так, например, в следующих тактах из первой части струнного квартета d -moll («Смерть и девушка») энгармонизм дважды создает посредствующее тональное звено в хроматической нисходящей последовательности аккордов:



Первый аккорд во втором такте, $gis-h-d-f$ (вступающий как a (VII)) энгармонически переосмысливается на $d-f-as-ces$ и разрешается в квартсектаккорд $(es-as-ces)$ на басу e

(*fes* - -хроматический проходящий звук), вслед за чем идет мажорное трезвучие с основным тоном *es*. Второй аккорд третьего такта — первоначально *a—c—es—ges* — появляется в виде побочной доминанты (VII) к *es* V. Однако вместо ожидаемого разрешения эта побочная доминанта энгармонически переосмысливается на *his—dis—fis—a* (*d* на последней четверти в басу — хроматический проходящий звук). Этот уменьшенный септаккорд с основным тоном *his* вновь разрешается в квартсекстаккорд на басу *cis*, а именно *cis—fis—a*, вслед за которым во второй половине последнего такта вступает трезвучие *cis—eis—gis*. Мы видим, как, исходя из первоначальной формулы, звуковые последовательности используются сами по себе, в своих полных очарования красочных эффектах.

Стереотипное последование (V) $V_{64}—V—I$ очень часто еще и у Вагнера лежит в основе аккордовых оборотов, хотя большей частью одновременно применяется многоплановое альтерирование и вообще разнообразное усложнение. Так, например, в «Тристане» (действие первое, сцена II):

58
[Mäßig]

Первый аккорд *d—fis—a—c* является побочной доминантой к последующему квартсекстаккорду *c-moll*, направленной к его основе — басовому тону *g*. Масштабы каденции с квартсекстаккордом расширяются, поскольку вновь в качестве побочной доминанты (VII) включается аккорд *fis—a—c* (с альтерацией *as* вместо *a*), который предшествует доминанте, то есть аккорду *G-dur*. Разрешение же доминанты на басу *g* совершается вслед за этим в аккорд *C-dur*.

Таким образом и частный случай двойной доминанты и появление других аккордов, первоначально задуманных как вводные созвучия, весьма способствовали тому, что рамки аккордовых последовательностей раздвигались за счет более далеких созвучий обеих доминантовых сфер. Однако из вышеизложенного мы видели также, что это обогащение обусловлено и предвосхищено отнюдь не только явлением побочных доминант. Романтическое ощущение гармонии обрело особую упругость, увеличивая арсенал аккордики также и на другой основе, а именно непосредственно охватывая большие тональные

расстояния в процессе обогащения доминантовых и субдоминантовых каденционных оборотов и насыщения их эффектами повышенной напряженности. Это выражается уже в том, что мы далеко не всегда в подобного рода оборотах встречаем лишь такие аккорды, которые первоначально участвовали в каденсировании в качестве побочных доминант. И собственно там, где в условиях повышенной красочности романтических построений промелькнули эти аккорды, они отнюдь не будут восприниматься только через посредство подразумеваемых аккордов, к которым они относились бы в качестве побочных доминант и через которые теоретически можно было бы предположить их связь с созвучием тоники. Напротив, тональные связи возводятся в степень. Гармоническое ощущение обретает силу охватывать увеличенное расстояние между тональностями само по себе, во всей красочности их противопоставления. Подобно тому как восприятие романтической гармонии повсюду стремится к освобождению от аккордовой основы и переключению на ощущение напряжения, так и здесь оно достигает смелого охвата далее без опоры на посредствующий остов более узкого круга основных диатонических аккордов тональности.

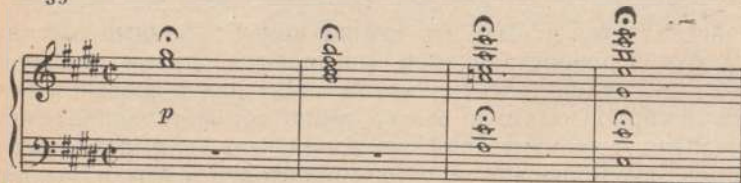
Поэтому здесь, как часто и в аналогичных случаях, для теории скрывается опасность недооценки свойственной определенному стилю воли к выражению за счет увлечения грамматическими реконструкциями. Важно понять, что возведенные в степень расстояния между аккордами сами по себе становятся элементом, который способствует развитию гармонии.

Представляется ясным, что так же как и побочные доминанты, бурно разрастающаяся альтерация путем внедрения чуждых звуков подготавливала почву для включения более далеких аккордов. Однако и она лишь содействовала общему ходу развития романтической гармонии, так как раздвижение масштабов доминантовой и субдоминантовой сфер и усиление красочности было бы неправильным ставить в зависимость только от посредствующих моментов. Как мы видели из всего вышеизложенного, оба рассмотренных явления представляют собой обособленные, но родственные в своих истоках процессы развития гармонии, вызванные различной формой воздействия вводного тона. Притом их связь объясняется не только, как уже излагалось, логически, но также и исторически. В частности, по отношению к альтерации следует указать на два ставших стереотипными явления, содействовавших подготовке процесса расширения аккордики, приучавших слух к восприятию чуждых аккордов и к их включению в единое ощущение тональности.

Одно из них — применение минорной формы субдоминанты в мажорных построениях. Эта альтерация мажорного трезвучия IV ступени, вызывающая возникновение нисходящего

вводного тона к квинтовому тону тоники, главным образом обостряет кадансирующее противопоставление мажорной доминанте, одновременно усиливая взаимное противодействие обоих направлений развития. Так, например, в C-dur появление аккорда f-moll по сравнению с простой мажорной разновидностью субдоминанты сразу же вызывает ощущение значительно более резкого и яркого поворота в сторону матовой бемольной сферы в противоположность доминантовым ступеням и еще более — побочным доминантам. Обостренное кадансирование с мажорной доминантой и минорной субдоминантой часто встречается уже у классиков, а также, будучи подготовлено оборотами церковных ладов (например, фригийского), — и в доклассический период, правда, первоначально больше в миноре. Перенесенная в мажор, где, как чуждая тональности, она соответственно ярче воспринимается, минорная субдоминанта представляет собой одну из старейших, типичных альтерационных форм, которые указывают на усиление контраста доминантового и субдоминантового напряжения. Она дала толчок широкому проникновению в субдоминантовую сферу, подобно тому, как побочные доминанты направляли дальнейшее развитие в области далеких доминантовых тональностей. Романтики черпают из этого аккорда насыщенную красочность и своеобразно-таинственные эффекты. Гениальным штрихом, всего лишь четырьмя аккордами у духовых, 17-летний Мендельсон приоткрывает завесу романтики царства эльфов — простой каденцией с мажорной доминантой и минорной субдоминантой, которая вводит в увертюру ко «Сну в летнюю ночь»⁴⁰:

59



Эта аккордовая последовательность у классиков находит применение скорее в заключениях произведений. Романтики же используют ее широко как средство усиления красочности. Часто она применяется прямо в начале пьесы, преимущественно в обычной гармонизации темы. Для сравнения приводим следующий отрывок (Шуберт «Похвала слезам»):

60



Еще одно, родственное этому отступление от мажорной тональности становится весьма употребительным в гармонии романтиков, а именно II ступень с нисходящей альтерацией квинтового тона. Смысл и происхождение ее те же, что и минорной субдоминанты. Обычно такое альтерирование происходит при наличии септаккорда II ступени, то есть в C-dur — созвучия d—f—as—c. Нет необходимости приводить пример этого хорошо знакомого и простого явления, тем более, что мы неоднократно будем встречать его в дальнейшем.

Таким образом, место чистого мажора и минора занимают смешанные формы (аналогично старинной гармонии, находившейся еще под влиянием церковных ладов). Существенная противоположность по отношению к классицизму здесь заключается в следующем: у классиков тяготения обоих ладовых наклонов (восходящее в мажоре и нисходящее в миноре) в общем и целом — так как отдельные отступления подобного рода встречаются также и у них — выдерживаются прямолинейно, у романтиков же они даются в несколько неопределенных контурах. Поэтому мы встречаем в романтической гармонии смешение элементов мажора и минора в пределах сравнительно простых отрывков, в которых еще нет собственно модуляционных сдвигов.

Другой стародавней формой альтерации, которая в еще большей мере противопоставляет развитию в сторону доминанты поворот в глубокую субдоминантовую сферу, является так называемый неаполитанский секстаккорд^{*41}. Поскольку уже в XVIII веке это созвучие утратило свой перво-

* Город, по имени которого странным образом стал так называться аккорд, в XVIII веке являлся местопребыванием оперной школы, которая если и не впервые ввела это созвучие, то применяла его так часто, что это стало уже принимать характер шаблона. Оно основывается на альтерационном образовании, которое присоединяется к минорной субдоминанте. Если это, например, была субдоминанта C-dur—f—a—c, то звук c стал подменяться вспомогательной хроматической секундой des, стремившейся к звуку c по типу задержания. В то же время вскоре стали пропускать последующий аккорд, содержащий звук разрешения c, и давать прежде доминанту с вводным тоном, стремившимся в звук c снизу, или же еще и другие аккорды данной тональности. Так, вспомогательный звук привел к образованию аккорда f—as—des, по своему внешнему облику являвшегося секстаккордом. Однако в этом секстаккорде основным тоном мыслился звук f, что выражалось в его положении в качестве баса, в его частом удвоении, а также и в предшествующих ему побочных доминантах, которые были целеустремленно направлены на f, а не на des как на основной тон. Истинная же причина предпочтения этого аккорда была заложена в том, что он совпадал с мажорным аккордом прилегающей хроматической верхней ступени (от C-dur—Des-dur и т. д.) и, таким образом, представлял собой вводный аккорд сверху. Так в пределы простой каденции проник аккорд, таивший в себе мощные эффекты (достигший большой силы воздействия также и в церковной музыке), резко выделявшийся и обогащавший ее красочные возможности. Из классиков главным образом Бетховен применяет его особенно часто.

начальный смысл аккорда напряжения, полученного путем альтерации, и приобрело значение трезвучия, лежащего на полутон выше тоники, в рамках короткого кадансирования был достигнут весьма яркий поворот в субдоминантовую сферу. Романтики вскоре отходят от привычного и применявшегося еще Бетховеном положения сектаккорда (с мнимым терцовым тоном в басу) и приводят этот аккорд просто как трезвучие, тем более что для их инструментального стиля вообще характерно освобождение от строгого голосоведения. Они трактуют это созвучие как целостный аккорд, в связи с чем отпадает также первоначальная функция его терцового тона как основы и значение последней приобретает бывший вспомогательный побочный тон (например, в C-dur в неаполитанском аккорде *f-as-des* звук *f* рассматривается теперь как терцовый, а *des* — как основной тон).

Впрочем, уже у мастеров XVIII века можно иногда встретить неаполитанский аккорд, примененный в качестве альтерации созвучия II, а не IV ступени. Это становится ясным в тех случаях, когда он занимает положение II ступени внутри секвентных сдвигов, например если последовательность движется по аккордам ступеней VI—V—IV—III—II—I и при этом в месте, соответствующем II ступени, возникает неаполитанское созвучие*. Как пример такого рода из времен позднего романтизма, где подобная трактовка не является редкостью, можно привести следующий отрывок (Брукнер, из мотета «Христос»):

61 [Moderato misterioso]

Sopran, Alt

fff der ja hö her, hö her

Tenor, Baß

d: I V IV III IIⁿ I VII I

Здесь движение идет по соседним ступеням в нисходящем порядке от V к I (в стиле Палестрины), и при этом II ступень появляется в виде неаполитанского мажорного аккорда, находящегося на полутон выше тонического трезвучия. (В таком случае я обозначаю его как IIⁿ, в других — как IVⁿ. Буква *n* указывает на твердо определенную форму — мажорный

* Стимулом к такой трактовке мог также послужить мелодический заключительный оборот (а вместе с ними и гармонический заключительный оборот) фригийского лада (вводный тон сверху: *f—e*), который, без сомнения, в единичном звуке дает прообраз вводно-тонового созвучия сверху, то есть неаполитанского аккорда. В гармоническом отношении здесь можно провести аналогию с мажорным трезвучием VI ступени в миноре, лежащим на полутон выше V ступени.

аккорд, хроматически расположенный сверху от тоники, в то время как цифры IV или II определяют функцию, в качестве которой в соответствующем контексте трактуется этот аккорд. Внешний вид созвучия в обоих случаях остается одинаковым.)

Неаполитанский аккорд отвечал тяготению романтизма к хроматике. Между прочим его трактовке как верхнего вводно-тонового аккорда содействовало частое альтерирование уменьшенных септаккордов. Так, в приведенном ранее примере 39 аккорд напряжения, направленный на второе трезвучие G-dur, выступает как прилегающий к нему неаполитанский аккорд, к которому снизу еще добавляется вводный тон *fis*. Альтерация уменьшенного септаккорда совпадает здесь с сочетанием вводного тона и хроматического аккорда напряжения, который стремится в аккорд разрешения сверху (нисходящее вводно-тоновое тяготение). Таким образом, в данном случае возникает комплекс из аккорда глубокой субдоминантовой сферы и элемента доминанты (*fis*). Уже Бах применяет тот же оборот, хотя и реже, но с огромной силой воздействия. Так, в заключении «Crucifixus» из мессы h-moll, одного из ярчайших предвосхищений интенсивно-альтерационного стиля, появляется хроматическая последовательность созвучий, воспринимаемых как захватывающее завершение величественных интонаций плача («et sepultus est»):

62

Упомянутую форму альтерации мы видим в четвертом из приведенных аккордов. Он представляет собой вводное созвучие побочной доминанты (VII) к последующему такту D-dur, первоначально в виде *cis—e—g—b*. Альтерация *e* на *es*, в полной аналогии с ранее упомянутым примером (39), дает сочетание прилегающего хроматического (неаполитанского) созвучия сверху, вносящего глубокий субдоминантовый оттенок, с вводным тоном снизу. Сила эффекта этого аккорда возрастает в связи с тем, что Бах предпосылает ему доминантовые обороты еще в том же такте. (Первый и второй из приведенных аккордов — побочные доминанты к последующему аккорду a-moll в виде (VII) и (V), то есть уменьшенный вводный и доминантсептаккорд; *cis* в басу — проходящий звук вместо аккордового *d*⁴². По отношению к заключительной тональности G-dur, эти последние аккорды «Crucifixus», в остальном выдержанного в e-moll, представляют собой поочередно созвучия побочной доминанты ко II ступени, а затем альтерированное вводное созвучие побочной доминанты к V ступени.)

Неаполитанский аккорд, к чувственному полнозвучию которого романтическая музыка обращалась с особой любовью, применяется Вагнером весьма часто во всех произведениях, а также и в «Тристане». В особенности же это созвучие используется им как модуляционное средство, причем первоначальное положение терцового тона в качестве баса в расчет не принимается. Чтобы осветить это, достаточно одного примера (из «Тристана», действие второе, сцена II):

63 [Poco riten.]

Tri - stan, der mich be - trog.

Первый аккорд, возникший в предшествующем контексте как В IV, переосмысливается как неаполитанский аккорд в d-moll, после чего происходит кадансирование: V—I.

Ошеломляющих эффектов в тональных оборотах при помощи неаполитанского аккорда достигает Брукнер. Мы видим это в великолепнейших аккордах из упомянутого недавно мотета, приводимых в следующем примере, где в пятом такте внезапный сдвиг в диэзную сферу создает впечатление таинственно-священного трепета:

64 [Moderato misterioso]

p poco a poco cresc.

Da - rum hat ihn Gott vor al - len auch er - hö - het; da - rum

f

f: III V III VI (V7) IV IVⁿ III

mf poco a poco cresc.

da - rum hat ihn Gott vor al - len auch er - hö - het.

ff

mf

V H:IVⁿ VI da - rum hat ihn Gott IV V (V7) VI IV V

E: I

Как видно из цифровки, оба четырехтактных построения (в первом из которых также уже встречается неаполитанский аккорд)⁶³ соединены таким образом, что аккорд C-dur, появившийся в f-moll, трактуется как неаполитанский аккорд H-dur. (И здесь повсюду не принимается в расчет басовое положение терцового тона.) — Подобный этому пленительный оборот мы находим тоже у Брукнера в начальных тактах примера 146: аккорд E-dur из первого такта переосмысливается как IVⁿ в Es-dur и переходит в Es VI.

При рассмотрении побочных доминант мы уже наблюдали, что включение в тональность чуждых аккордов вызывает в чередовании созвучий изобилие хроматических и медиантовых последовательностей*. Они возникают как непосредственное следствие расширения и ослабления тональных связей и, в свою очередь, оказывают разлагающее влияние на тональные устои в романтической музыке, что будет показано в следующем, четвертом разделе.

Романтики обладают тонким чутьем в отношении связи тональных оборотов с процессами движения. Это иной раз отчетливо проявляется при гармонизации мелодии, как, например, в следующем мотиве из «Зигфрида» Вагнера (действие третье, сцена I):

65 [Lebhaft]

Отмеченная связь выражается в том, что эти созвучия (из мотива сна) при восхождении образуют диэзные, при обратном движении — бемольные аккорды. При переходе к аккорду, который резко контрастирует с предыдущим ярко выраженной нисходящей направленностью звуковых тяготений, ниспадание

* Термин «медиантовый» употребляется в более узком и более широком смысле. С точки зрения первого (более давнего) он относится только к верхней терции тоники. С точки зрения последнего словом «медиантовый» обозначается вообще соотношение аккордов и тональностей, тоники которых отстоят друг от друга на малую или большую терцию. Это выражение применяется преимущественно в тех случаях, когда сочетаются друг с другом тонально отдаленные аккорды, то есть если второй аккорд не представляет собой диатонической ступени в тональности предшествовавшего аккорда. Так, например, в медиантовом соотношении находятся C-dur и E-dur, C-dur и Es-dur, C-dur и es-moll, C-dur и A-dur, C-dur и As-dur, C-dur и as-moll, c-moll и E-dur, c-moll и A-dur и т. д. В дальнейшем мы всегда будем употреблять термин «медианта» только в этом более широком смысле.

одновременно сочетается с потемнением. Пластика движений мотива соответствует смене аккордов, то есть скрытому в их последовательности движению тяготений. Следует обратить внимание на то, что во всей сцене между Путником и Эрдой тональный поворот в гармонизации этого мотива проводится в разнообразнейших вариантах, причем спад всегда характеризуется сгущенной субдоминантовой окраской. Этому соответствует также и предписанная Вагнером внешняя динамика оттенков, смена *crescendo* и *piano*.

В соединении музыки со словом, то есть в первую очередь в песне и музыкальной драме, особенно ярко выявляется, насколько стремления романтиков были направлены к тому, чтобы сочетать резкие и неожиданные повороты в доминантовую и субдоминантовую сферы с ощущением более просветленных и более матовых оттенков в гармонии. Представляется также, что такие явления, как непрерывное колебание между этими двумя сферами с их изменчивыми, переливчатыми световыми гармоническими эффектами, или же резкие односторонние повороты в сторону противоположной тональной сферы стоят в непосредственной связи с литературными и картинно-образными впечатлениями.

В высшей степени поэтично такой прием применен в следующем отрывке из первого действия «Зигфрида». Светлые аккорды D-dur и G-dur резко противопоставляются приглушенной бемольной тональности тенистого леса. Они создают гениальное по своей простоте впечатление светлого зеркала ручья, в котором отражаются «Sonn' und Wolken, wie sie nur sind, im Glitzer» (из рассказа Зигфрида «Nun kam ich zum klaren Bach...»):

66 [Mäßig bewegt]

Bäum' und Tier' im Spie-gel; Sonn' und Wol-ken

Поэзия природы «Нибелунгов» полна таких эффектов. Примером служат многие повороты от света к тени и наоборот во втором действии «Зигфрида». Характерен также отрывок из монолога Зигмунда в «Валькирии» (первое действие), где оборот в B-dur на словах «Nächtiges Dunkel» переходит к просветлению в G-dur и D-dur на словах «Wärme gewann ich und Tag». Примечательно, что именно при характеристике картин природы уже мастера XVI и XVII веков искали подобные эффекты в пределах свойственной им гармонии, обладавшей еще весьма

небольшими возможностями в отношении модуляции (но, несмотря на это, очень богатой с точки зрения выразительности). Так, интересно обратить внимание на то, что в следующих тактах на словах «Soweit die liebe Sonne leucht't» медленно тянущееся движение голосов под конец неожиданно излучается в аккорды E-dur и A-dur. Отрывок взят из мотета «Christum wir sollen loben schon» Бартоломеуса Гезиуса (1555—1613). В отношении гармоний данный мотет в остальном выдержан как раз в весьма аскетическом духе и до этого места нигде не нарушает пределов тональности:

67 Sopran, Alt Tenor, Baß

lie - be Son - ne leucht't
So weit die lie - be Son - ne leucht't
leucht't so weit die lie - be Son - ne leucht't

So weit die lie - be Son - ne leucht't

Такие неожиданные вспышки романтических черт внутри старинного стиля не представляют исключения.

Все это — настроения, связанные с природой. Но еще более существенными являются ощущения просветления и помрачнения в чисто психологическом смысле, не обусловленные конкретным образом или понятием, которые весьма обильно и в самых утонченных нюансах пронизывают романтическую музыку. Как характерно, например, для темперамента типа шумановского предпочтение ускоренных модуляций в глубокую бемольную сферу! Особо тонкое чутье по усилению гармонических эффектов света и тени инструментальными красками мы находим у Вагнера, а также в непрограммной музыке Брукнера, например (Брукнер, Четвертая — «Романтическая» — симфония, из второй части):

[Andante]

68 Fl. (Str.) (Horn) dim.

Полное очарования противопоставление идентичного мотива в C-dur и Des-dur здесь дано в сочетании со сменой светлого тембра флейты звучанием валторны. Или же другой пример — наложение легкого матового тона в следующих тактах, где поворот в сторону бемольной тональности резко отделяется от предшествующих настроений, связанных с A-dur, несмотря на то что он совершается посредством простого энгармонического переключения с Cis-dur на Des-dur. Однако этот поворот невольно сопровождается динамическим оттенком в сторону piano, и одновременно в оркестре само собой возникает понижение интонации (ср. с. 73) (Брукнер, Третья симфония, из скерцо — трио):



Вообще в большинстве случаев именно разновидности энгармонических сдвигов вызывают эффект противопоставления диэзных и бемольных тональностей. Немало этому примеров в «Тристани», где повсюду совершается переход от фантастики природы к психологическим моментам. Такова символика просветления в обороте на слова Изольды (конец II сцены третьего действия): «Ha! horch! Er wacht!» (и здесь налицо энгармонический сдвиг); затем, например, вспышка аккорда A-dur вслед за Des-dur как символ пробуждения в начале третьего действия: «Die alte Weise; was weckt sie mich?», или, в качестве психологического момента (сверкнувшее возбуждение), оттенок резкости во внезапно вступающем обороте H-dur на слова Изольды (действие первое, сцена III) «...den Zins ihm auszuzahlen...» и тому подобное.

С другой стороны выразительность моментов, связанных с природой и влетающих в общую ткань в соответствии со всем духом произведения, углубляется в «Тристани» до нежнейшей нюансировки, тончайшей передачи настроения. Так, в следующем отрывке (из II сцены первого действия), начинающемся в C-dur, наступает резкий поворот в сторону субдоминанты, которая на протяжении четырех тактов противопоставляется доминанте⁴⁴. Свет и тень отделяются друг от друга:

70 [Mäßig langsam]

Brangäne Tristan

das ist der Her - rin Will! Wo dort die Grü - nen

Flu - ren dem Blick noch blau sich far - ben

Кадансирование с участием доминанты и минорной субдоминанты, показанное выше в примерах 59 и 60, здесь настолько расширено, что со второго по пятый такт образуется обособленная субдоминантовая сфера. (Последование аккордов можно было бы представить следующим образом: второй аккорд, C V, переосмысливается как доминанта c-moll, за которой следует с VI. Это созвучие, в свою очередь, трактуется как f III, за которым в f-moll идут ступени VII, I и VI. Последнее — трезвучие Des-dur — приобретает значение неаполитанского аккорда и тем самым переосмысливается вновь в аккорд тональности C-dur и т. д.) Уже в самом переходе от первого ко второму такту видно, насколько эффект резкого переключения на матовые, глубокие тона полностью обусловлен поэтическим текстом и образностью воплощения текста в музыке: неожиданный поворот к аккорду As-dur воспринимается в качестве красочного сдвига (взгляд в туманные голубые дали) буквально в импрессионистском смысле. То, что эффект этого оттенка, вплетенного в мягкую звучность альтов и виолончелей divisi, является здесь сущностью гармонического построения, явствует еще и из того, что Вагнер резко подчеркивает неожиданность, внезапность перехода, предпосылая ему каденцию с квартсекстаккордом. После первоначального квартсекстаккорда C-dur и его доминанты, во втором такте ожидается тоника

C-dur и, вследствие этого, тем ярче воспринимается эффект матовости при переходе к звучанию аккорда As-dur.

Одним из свойств романтической музыки является то, что она, в особенности при больших нарастаниях, предшествующих грандиозным кульминационным разрядкам, приобретает грозовой характер. Здесь следует обратить внимание на явление, общее почти для всех романтиков и основывающееся на том, что перед огромной концентрацией музыкального напряжения наступает сгущение темных красок бемольных тональностей, то есть глубокое погружение в субдоминантовую сферу. Оно воплощает как бы потемнение атмосферы перед большой разрядкой. Трактовать такого рода явление всегда в программном смысле было бы совершенно неправильным и представляло бы собой вульгаризацию. Наоборот, здесь вскрывается своеобразная и тесная связь психологических силовых процессов с природными, и именно это в наиболее чистом виде может выступить в музыке, свободной от каких бы то ни было сопутствующих образных представлений. Такую особенность гармонии можно наблюдать уже у Бетховена как характерное явление, главным образом, в разработках первых частей крупных структур, написанных в сонатной форме, но также нередко и в медленных частях. (Ср., в частности, огромное нарастание напряжения в начале разработки первой части «Аппassionаты» перед бурной вспышкой с ее кульминационными моментами. Необыкновенная концентрация достигается здесь даже в проведении отдельных мотивов и в фигурах сопровождения. Или, например, в небольшой и светлой фортепианной сонате G-dur, op. 14 № 2, мы встречаем такое же гармоническое потемнение во внезапном и бурном начале разработки первой части; и т. п.) Разрядка, наступающая вслед за такими нарастаниями, обычно приводит к просветлению путем сдвига в сферу доминантовых тональностей. Это явление типично также и для Вагнера. В «Тристане» оно очень отчетливо проявляется уже во вступлении, где в рассмотренном нами ранее нарастании, направленном к кульминационному такту (см. пример 15), начиная с такта 76 наступает быстрое и интенсивное потемнение в результате ухода в сторону бемольных тональностей вплоть до es-moll. В величественном симфоническом воплощении сил природы, в мотиве заклинания грозы (из IV сцены «Золота Рейна») можно наблюдать такой же поворот в глубокие бемольные тональности, означающий погружение в сумерки и туманную мглу (в том месте, где, после клича Доннера к облакам, Вагнер дает ремарку: «Доннер полностью исчезает в темнеющих и все более сгущающихся грозовых тучах»).

Придавать грозовые оттенки началам произведений любит уже Шуберт. Его темы в подлинно романтической манере часто возникают из туманных сумерек и дальних глубин, откуда лишь постепенно вырисовываются их контуры. Поэтому описанные

явления можно увидеть у него часто уже в экспозиционном изложении. Очень ярка в этом отношении первая часть фортепианной сонаты B-dur (произведения, которое вообще заслуживает названия «романтической сонаты»). Главная тема песенного склада звучит мягко и вкрадчиво, однако с самого начала ее прерывают глухие раскаты басовой трели, которые отчетливо, почти с внешней изобразительностью подготавливают грозовой характер нарастания. Именно басовая трель, вступающая вслед за первыми построениями в основной тональности, как бы из глубин обволакивает облачным покровом тему, которая при этом сразу же окрашивается в матовые тона, переходя из B-dur в Ges-dur (такты 17—20):

71 [Molto moderato]

Облакая тонким чутьем по отношению к чувственной стороне звучания, романтики, одновременно с ощущением огромного нарастания напряжения, концентрируют свое внимание на световом и красочном воздействии гармонии, извлекая эти вторичные ощущения на поверхность из глубин, в которых они были сокрыты. Подготовка эффекта сгущения темных красок в субдоминантовых оборотах была заложена в классической музыке, в частности в том, что часто перед самым окончанием построения с доминантовой каденцией применялось определенное помрачение, большей частью посредством введения обычной субдоминанты. В более поздние времена Брукнер, освоив сущность этого приема, развил его до грандиозных масштабов. Мы последовательно находим в его симфониях перед окончательными завершениями частей, в особенности в финалах, не только обороты, уводящие в отдаленную субдоминантовую сферу, но, одновременно с этим, широко развернутые расширения, полные таинственнейшего напряжения, и эти построения представляют собой огромное психологическое углубление упо-

мянутой исходной формы классических заключений. Подготавливая конец произведения, Брукнер часто придает таким отрывкам особо мистический характер. В них иной раз ощущается как бы предвидение конца света.

Однако уже и полифоническому стилю известны заключительные обороты с углублением субдоминантовой сферы и эффектом помрачения. Они превосходят описанные выше типичные для романтиков, гармонически затененные подходы к нарастаниям. Их действие скорее подобно огромному потрясению, чем излучению света и красок. Это обнаруживается при более близком рассмотрении, например, заключительных оборотов у Баха, которые мы иной раз встречаем в его вокальной и инструментальной церковной музыке в высшей степени одухотворенного характера звучания. Уже в упомянутом последнем построении «Crucifixus» из мессы h-moll (см. пример 62) мы видим омрачающее действие резкого ухода в субдоминантовую сферу, хотя с точки зрения теории здесь следует иначе рассматривать мнимый аккорд Es-dur, появляющийся на басу *cis*, а именно как альтерацию аккорда побочной доминанты. Другой пример такого рода представляет собой хоральная прелюдия Баха для органа «O Mensch, bewein dein Sünde groß» (изд. Петерса, т. 5, № 45). Гармоническое развитие протекает здесь необычайно спокойно, оно имеет второстепенное значение по сравнению с выразительными линиями мелодии, как бы воплощающими жалобу. С тем большей силой выделяется следующий затем неожиданный оборот в конце заключения, который привносит черты необыкновенной мощи и трагизма собственно аккордовыми средствами. Бах не только совершает поворот от главной тональности Es-dur в сторону минорной субдоминанты (as-moll), но делает это таким образом, что сначала, после аккорда Es-dur, в последовательность вторгается созвучие, параллельное этой субдоминанте — as III, то есть аккорд Ces-dur:



По своему воздействию это один из наиболее захватывающих отрывков во всей органной музыке.

Однако апогея в контрастах красочности и оттенков настроения достигает Брукнер, который обращается к другому,

усложненному приему, имеющему отношение к более широкому гармоническому построению. Он не только является непревзойденным мастером в исчерпывании всех возможностей отдельных аккордовых оборотов подобного типа, но умеет распространять эти эффекты на крупные масштабы, добываясь взаимовлияния тонально противопоставляемых разделов формы. Так, например, если за отрывком, выдержанным в бемольных тональностях, следует построение в диезной тональности, то первый раздел превосходит второй посредством отдельных аккордов, родство которых иной раз выступает в весьма заулырированном виде. С другой стороны, сквозь аккордовую последовательность второго построения мелькают созвучия, отражающие предшествующую бемольную тональность. Последнее, в пределах сравнительно небольшого отрывка, мы встречаем в мотете Брукнера «Благо мира»:

73 [Feierlich langsam]

Предварительно следует заметить, что части в E-dur, из которой взяты эти такты, предшествует сравнительно пространный отрывок Es-dur, мрачная мистика которого за семь тактов до этого сменилась сияющим E-dur заключительного Alleluja. Первые четыре из приведенных тактов состоят из аккордов E VI с двумя побочными доминантами (в такте 2). Первый аккорд пятого такта, рассматриваемый с точки зрения чисто внешних аккордовых связей, может быть объяснен как задержание: звук *c* в soprano, собственно говоря, представляет собой *his*, то есть неприготовленное задержание вспомогательного характера к *cis*. По своему значению получается фактически тот же аккорд, что и во второй половине этого такта: *ais-cis-e-g* — уменьшенный вводный септаккорд перед последующим доминантсептаккордом — (VII) V⁷. Однако его подлинное воздействие основывается на том, что он совпадает с *c-e-g-b*, и при своем вступлении воспринимается как созвучие бемольной тональности. Появление же его в пределах лучистого E-dur ощущается как рефлекторный отголосок предыдущих тональных сфер. Следует обратить внимание на одновременный переход к pianissimo.

Симфонии Брукнера полны таких перекликающихся на расстоянии связей между различными частями, причем, как и здесь, эти связи выражаются в идентичности альтерационных образований с совершенно чуждыми основной тональности созвучиями, которые лишь совпадают с упомянутыми альтерационными образованиями по составу своих тонов. Именно такая идентичность и создает своеобразные взаимные отблески, переливы различных тональных сфер. Посредством этого возникает также и явление формальной связи между отдельными разделами, достигаемой средствами гармонии.

Глава IV

Оттенение звучания

Уже в том небольшом отрывке из «Тристана», который приводился в начале данного отдела (пример 37), хроматическое изменение отдельных аккордовых звуков проявлялось также и в качестве простого средства оттенения. Это явление широко распространилось в гармонии главным образом начиная с вагнеровского «Тристана», хотя, впрочем, оно не представляло собой особого новшества. В тексте, следующем после примера 37, уже указывалось на то, что в такте одиннадцатом звуки *ces* и *ges* возникли в связи с нисходящим стремлением скользящих средних голосов. Более примечательным, чем *ces*, представляется *ges* третьей четверти, поскольку первый из этих звуков появляется просто в проходящем хроматическом движении между *c* и *b*, в то время как *ges* дает понижение собственно аккордового тона (*g*), отнюдь не оправданное полутоновым соотношением с обеих его сторон. Рисунок линии сохранил бы свой ниспадающий характер также и в том случае, если бы он прошел через аккорд со звуком *g*. То, что происходит понижение *g* на *ges*, представляет собой усиленное выражение тенденции движения, подчиняющей себе облик аккорда, более того, это придает матовую окраску гармонии и вызывает помрачение общего настроения. Легко скользящее нисходящее движение понижает звук и соответствующим образом действует на его окраску; тембр созвучия как бы овеивается легкой тенью, наложенной на *Es-dur*. Поэтому, если стремящаяся вверх или вниз линия движения проводится так интенсивно, что она изменяет звук соответственно своему направлению (в данном случае — понижение терцового тона аккорда, противоречащее его мажорному виду), то в этом типичнейшим образом обнаруживается такое затенение созвучий, которое обусловлено самой энергичей и направлением воли движения, а отнюдь не мелодической линией хроматического звукоряда. В своих

истоках, конечно, оба явления родственны одно другому. Исторически первое развилось именно на почве хроматических проходящих образований, аналогично всякой альтерации вообще.

Характерной особенностью техники оттенения созвучий является гибкость, с которой у поздних романтиков аккорды, выступавшие первоначально как диатонические, поддаются неприкрытому воздействию силы направления движения, что обнаруживается в понижении или повышении их отдельных звуков. Аккорды в этих случаях реагируют на тончайшие энергетические напряжения. Процессу разрыхления звуковой поверхности должно было предшествовать не только то, что музыка в значительной мере насыщалась хроматическими и другими вспомогательными и проходящими неаккордовыми образованиями, но и то, что в музыкальном ощущении возникал мощный прилив скрытых сил движения, находящихся под поверхностью звучания. И это привело к расшатыванию изначально диатонических аккордовых форм, к расслаблению звуковой поверхности, которая отныне в безграничной неустойчивости стремилась подчинить поток аккордов воле движения, придававшей звукам нисходящее или восходящее направление. В позднеромантическом музыкальном стиле гармонии становятся настолько чувствительными, что они, подобно тонкому, необыкновенно восприимчивому слою поверхности, следуют за течением, покорно поддаваясь его изменчивым стремлениям. Даже легкое дуновение способно наложить на них матовый оттенок и изменить их окраску. Небольшое потемнение часто посредством одного-единственного хроматически измененного тона снижает общее настроение и способно иной раз вызвать утонченнейшие оттенки тихой меланхолии, что мы особенно часто встречаем в «Тристане». А в связи с обратным процессом повышения звука возникают нежнейшие эффекты просветления.

Такой способ изменения звучности используется композиторами, и прежде всего Вагнером, как средство создания в музыке эффектов света и тени даже в виде тончайших намеков. В качестве характерного примера, в котором это явление выступает с необычайной ясностью и выпуклостью, можно было бы привести следующие такты из второго действия «Тристана»:

74 [Langsam] Schon weicht dem

p *più p* *morendo*

The image shows a musical score for piano, measures 74 and 75. The tempo is marked [Langsam]. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is in two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features chromatic movement and dynamic changes. The first measure of measure 74 is marked *p*. The second measure of measure 74 is marked *più p*. The first measure of measure 75 is marked *morendo*. The words "Schon", "weicht", and "dem" are written above the notes in measures 74 and 75.



Прежде всего C-dur сменяется темной краской одноименного минора, причем звук *a* образует добавочную нижнюю терцию. Это создает также определенный гармонический эффект потемнения колорита, обильно используемый, в частности, Вагнером, о чем еще будет речь в следующем разделе. Но затеняющая альтерация в нисходящем направлении находит свое продолжение и в следующем такте, захватывая также звук *ges*. Полученный таким образом звук *ges* остается после этого на месте в качестве *fis*. Возникшее путем хроматического понижения созвучие *a—c—es—ges* (= *fis*) переосмысливается энгармонически как *g VII* и переходит дальше в *g V*, причем светлый мажорный аккорд на басу *d* своеобразной полнотой звучания вновь сменяет мрачное сверканье этих тактов и как бы озаряет предшествующий матовый колорит. Звук *b* в третьем такте представляется проходящим, с одной стороны восходящим по отношению к мелодии—от *a* к *c*, с другой—нисходящим в рамках гармонии—от *c* к *a*.

Даже и совсем простые, немодулирующие построения, не содержащие интенсивно-альтерационных образований и основанные на обычном кадансировании, подвергаются характерным изменениям посредством такого же рода хроматического оттенения.

С чисто технической стороны мы видим в этом не что иное, как явление альтерации, так как и здесь новое тяготение возникло в таком месте, где изначально не предполагалось последовательное хроматическое движение. Однако оттенение звучности представляет собой такое ответвление многогранной альтерационной техники, на которое следует обратить особое внимание. Это одно из ее наиболее утонченных проявлений, служащее целям определенных, своеобразных колористических художественных эффектов. Световые, красочные моменты играют здесь большую роль, чем напряженное воздействие альтерации с присущей ей надрывностью. Это находит выражение также и в технической стороне. Во-первых, в том, что в случае хроматических изменений нескольких звуков они идут только в одном определенном направлении, либо только восходящем, либо сплошь нисходящем. Во-вторых,

оттенение звучности намного чаще, чем обычная альтерация, возникает в пределах консонирующих или лишь слабо диссонирующих аккордов, и тем самым действие потемнения или просветления воспринимается в более чистом виде, то есть не отесняется на задний план резкими эффектами аккордовых диссонансов. В то же время это не является обязательным условием эффектов затенения, и мы находим их, хотя и реже, также и в сочетании с резкими диссонансами. В-третьих, мы имеем здесь дело с такими альтерациями, которые ранее всего в музыке освобождаются от строго определенного дальнейшего хроматического ведения голоса. Речь идет не только об отказе от связи с отдельным голосом, которой в инструментальной музыке уже с давних пор перестала придерживаться любая альтерация, но и об отказе от дальнейшего появления соседнего хроматического звука вообще. Это— процесс, в который остальные виды альтерации включаются лишь после Вагнера, о чем будет еще речь впереди (см. раздел шестой). Здесь же скорее преимущественно выступает омрачающий или просветляющий эффект как подлинная сущность явления. Действие напряжения, возникающее при образовании таких аккордов, исчезает из-за перевеса чувственно-звуковых и красочных впечатлений, и тем самым дальнейшее ведение хроматически измененного звука строго определенным образом не требуется. Так появляются отчетливые проблески выраженных в различной степени импрессионистских эффектов.

И тем не менее описанные хроматические изменения звуков первоначально вызываются именно действием напряжений движения. Более того, последние сами составляют своеобразные эффекты оттенения: ощущения света и тени в музыке возникают в результате именно таких напряжений. В основе всех этих явлений лежат внутренние динамические процессы, которые лишь отражаются во впечатлениях, кажущихся чисто звуковыми. Происходит как бы излучение этих процессов, определяющее весь звуковой колорит. Вместо оттенения звучания можно было бы с равным правом сказать об «оттенении движения»— одно из бесчисленных частных доказательств того, что гармония повсюду сводится к переключению энергетических явлений в чувственно-звуковые, что и составляет наиболее общий основной процесс ее развития. Описанными энергетическими процессами вызывается не сам по себе феномен красочности в целом, который как чисто чувственно-звуковое явление присущ всем гармоническим эффектам, но лишь один компонент звуковой красочности, тот, который заложен в своеобразных впечатлениях света и тени, пронизывающих гармонический колорит своими лучами в многограннейших переменах и неуловимых переходах.

В этом, однако, с новой стороны выступает значение воли самой по себе для психологии музыкального слышания. Ибо то,

что составляет сущность этих глубоко проникающих в звуковую окраску световых или теневых эффектов, совсем не является действительно совершающимся движением большого мелодического размаха, но представляет собой импульс к движению, заложенный в хроматическом изменении. Сравнительно незначительный хроматический сдвиг влечет за собой гораздо более интенсивное ощущение стремления ввысь или в глубину, чем иной бурно вздымающийся или ниспадающий мелодический ход. И это — именно благодаря силе его напряжения, тяготеющей к дальнейшему движению в определенном направлении, той силе, которая в качестве потенциальной энергии с отдельных звуков изливается на весь аккорд. Таким образом в самих световых гармонических эффектах обнаруживается то, что вообще выявлялось как основная черта уже в альтерации (ср. с. 57). Воля к движению всегда много глубже в своем воздействии, чем процесс напряжения, который представляет собой ее реализацию в мелодическом движении. Именно романтизм должен был ощутить это явление и привести к огромному возрастанию его значения, так как все его мироощущение было основано на том, чтобы за самими явлениями видеть движущие силы, скрывающие в себе действительное напряжение.

Мы видели, что обогащение гармонии красочностью, осуществлявшееся за счет ухода в далекие доминантовую и субдоминантовую сферы, основывалось на скрытых напряжениях движения, которые пронизывают последовательности и взаимоотношения аккордов. Отмеченное оттенение звучности в качестве проявления альтерации вводит напряженные движения и в отдельные аккорды, вызывая определенные колористические эффекты. Оно представляет собой также одно из наиболее часто применяемых и простейших, связанных с альтерацией, средств модуляции. Однако смысл этого явления следует искать не в чисто технической стороне, но в эффекте художественного оттенка, который лишь находит свое выражение в особых модуляционных приемах (тональный переход посредством одновременной или последовательной альтерации отдельных звуков). На таких примерах, как 74, мы видим, что бесконечно богатые переливы световых рефлексов в гармонии вызываются прежде всего игрой скользящих линий движения.

Одно из великолепнейших красочных преломлений этого рода связано с величественным ощущением природы в конце «Золота Рейна» — во время торжественного восхождения богов в Валгаллу по радуге. В звучащей издали жалобе дочерей Рейна легкая альтерация в верхнем голосе видоизменяет повторение мотива:

75 [Mäßig bewegt]

Um dich, du kla-res, wir nun kla-gen;

Этот отрывок следует понимать как отклонение в с-moll. Первые четыре аккорда не выходят за пределы этой тональности: с III—IV—V—VI. При повторении доминантового аккорда, разрешающегося в созвучие As-dur по типу прерванной каденции, септима *f* понижается на *fes*.

Родство альтерационного оттенения звучности с доминантовыми и субдоминантовыми отклонениями можно ясно проиллюстрировать, противопоставляя друг другу гармонизации одного и того же мотива, отличающиеся звуковыми изменениями такого же рода. Примером могут служить следующие два случая, в которых первая разновидность мотива относится к началу (такт 17), а вторая к концу (такт 94) вступления к «Тристану»:

76 [Langsam]

77

Первая гармонизация связана с главной тональностью а-moll, вторая представляет собой заключительный поворот вступления к с-moll. Если же сопоставить обе гармонизации мотива в том виде, как они даны в условиях этих тональностей, то сразу отчетливо ощущается более матовая окраска, которую по сравнению с первым вариантом вызывают хроматические понижения звуков второго (*fis* и *a* на *f* и *as*). Оттенок насыщенной мажорной краски сменяется более сумрачным колоритом, и это глубоко связано с резким субдоминантовым сдвигом (тональное соотношение а-moll и с-moll). Таков эффект движения вглубь, который вновь основан не на видимом проявлении, прослеживаемом в связи с мелодическими линиями, а на самих звуковых тяготениях, придающих определенный характер звуковому колориту. Таким образом, рассмотренная связь тональных переходов с процессами движения обнаруживается и с этой стороны.

Подобное же альтерационное затенение характеризует переход от второго к третьему такту примера 28, где его трагически

омрачающий характер в связи с мотивом оплакивания смерти Тристана имеет символическое значение. Гармонический переход обусловлен только этой альтерацией — налицо типичный пример модуляции посредством хроматического смещения отдельных аккордовых звуков.

Так для позднеромантической музыки особенно типичными становятся сдвиги мажорных аккордов в созвучия с хроматически пониженными терцовыми и квинтовым тонами. В только что упомянутом случае (28) эти сдвиги давались с сохранением основного тона во втором аккорде, однако часто сюда добавляется еще и нижняя терция (о чем было уже упомянуто при рассмотрении примера 74 и будет еще сказано в дальнейшем). Так, например, в следующих тактах из «Лоэнгрин» мажорное созвучие на басу *a* превращается в аккорд со звуками *c* и *es*, причем одновременно к этому измененному аккорду в качестве нового основного тона подключается нижняя терция *f*:

76 [Sehr lebhaft] Elsa: O fänd' ich
Chor: Heil dir, Heil!

Здесь обращает на себя внимание резкое потемнение звучности, одновременно же чувствуется сильный сдвиг в глубину в смысле энергетике звуковых ощущений. Ведь альтерационное изменение созвучия вызывает модуляцию из D-dur в B-dur.

С этим связана еще и другая особая последовательность аккордов, употребляемая весьма часто и ставшая стереотипной формулой. Она исторически основывается на кадансирующем переходе от доминанты к тонике, например от E⁷ к аккорду A-dur или же к a-moll. Однако при этом в тонике происходит звуковое затенение квинтового тона, а в мажорном трезвучии — и терцового тона, что приводит к созвучию *a-c-es*. Произведения Вагнера и Брукнера полны таких оборотов, например («Тангейзер», действие первое, сцена IV):

79 Tannhäuser
Ich wan der - te in wei ter, wei - ter Fern,

И здесь затенение обусловлено всем художественным контекстом и вытекает из общего настроения. Оно способствует воплощению легкого налета меланхолии, когда мысли возвратившегося певца уводят его вдаль к прошлому.

Однако все эти эффекты смены настроений и оттенков представляются слишком тонкими для того, чтобы их переводить на язык понятий и связывать с определенными аналогиями. Это чисто музыкальные процессы ощущений, вызываемые игрой энергий и красок в гармонии, которым принципиально чужда область конкретных представлений, так как они обуславливаются иными, первоначально-музыкальными и подсознательными, не понятийными процессами. Богатство и полнота этих ощущений, безгранично расширенных и более неопределенных по сравнению со всей областью мыслительного, необычайно привлекали романтика, в особенности из-за того, что за этой неопределенностью скрывались неясные и таинственные связи музыки с далекими сферами восприятия.

Пример такого типа затенения в чистейшей абсолютной музыке, причем в еще более интенсивной форме, мы находим в начале первой части Восьмой симфонии Брукнера:

80 [Allegro moderato]
Hlar. u. Celli Hörner
Tromp. u. Celli

Здесь происходит хроматическое понижение трех звуков аккорда, что с одновременным смещением тональности вызывает и соответствующую смену настроения: от аккорда *dis-fis-a-c* остается лишь септима *c*, образующая своего рода ось, в то время как помимо находящихся под ней терцового и квинтового тонов сдвигается еще и основной тон (*d-f-as-c*).

Как в последних упомянутых нами конкретных случаях, так и повсюду необыкновенная восприимчивость аккордов к напряжению движения приводит к тончайшим эффектам. Изобилие нежнейших оттенков растекается в безбрежных истаивающих

переходах. Палитра гармонических красок уже самого по себе широко обогащенного колорита расширяется за счет многочисленных возможностей затенения, которые, кроме того, всегда вступают в тонкую связь с инструментально-тембровыми эффектами. Легкие альтерации, вызывающие оттенки света и тени, в определенном отношении выявляют основную черту романтической гармонии даже более отчетливо, чем интенсивно-альтерационный стиль. Эта наиболее общая, всеобъемлющая характерная черта состоит в большой подвижности всей звуковой поверхности в целом, в освобождении от незыблемости чисто тональных аккордовых форм, в способности поддаваться всем напряжениям движения с предельной эластичностью.

К эффектам затенения и просветления относятся в частности сдвиги из мажорного в минорный аккорд с одним и тем же основным тоном или наоборот*. Они представляют собой не только наиболее часто применяемый, но, благодаря чувствительности терции, один из интенсивнейших эффектов такого рода. И здесь одновременно с теоретическим выявляется также и практически ощутимое родство с субдоминантовым или соответственно доминантовым развитием последований созвучий. Это связано с тем, что непосредственные переходы, например из мажорного в минорный аккорд, не только означают поворот в субдоминантовую сторону, но обладают таким же своеобразно омрачающим колоритом, тем же свойством наложения матовой окраски.

Характерно, что исторически это непосредственное альтерационное преобразование мажора в минор и наоборот применялось задолго до того, как масштабы кадансов небольших построений стали разрастаться посредством ярких доминантовых или субдоминантовых отклонений. Уже для раннего классицизма это весьма часто встречающийся, даже несколько избитый прием, свойственный такому складу композиторского письма, который в остальном ограничивает себя скромной, тонально четкой аккордикой и лишь простыми отклонениями, не уводящими далеко за пределы главной тональности. В полифоническом искусстве вплоть до конца жизни Баха и Генделя мы встречаем этот эффект, главным образом в издавна общепринятом (и в конце концов связанном с мировоззрением) мажорном просветлении минорной пьесы на последнем аккорде⁴⁵ или в заключительных оборотах отдельных разделов (как, например, в хорале). В остальном же там, где мастера линейной

* Имеется в виду противопоставление одноименных трезвучий мажора и минора. Специальное терминологическое обозначения Курт не вводит. В дальнейшем в переводе местами используется понятие одноименных трезвучий. (Примеч. переводчика.)

полифонии хотели применить эффект сопоставления мажора и минора внутри произведения, они имели обыкновение либо совершать поворот от тоники к ее параллели, либо противопоставлять минорной тонике тональность мажорной доминанты. Непосредственные переходы от мажорного к минорному аккорду, или, наоборот, при одном и том же основном тоне, правда, встречаются, но редко, в то время как в молодом, только что возникшем классицизме, у Гайдна и Моцарта, они вскоре становятся одним из самых излюбленных и частых эффектов. Моцарт любит выполнять модуляцию при переходе к новой, контрастной теме таким образом, что если тема, например, проходит в мажоре, то сначала возникает одноименный минор с соответствующим кадансом, но на последнем аккорде, перед самым вступлением новой темы, наступает неожиданное мажорное просветление (ср., например, вступление певучей темы в первой части сонаты a-moll*). У классиков подобная подмена приобретает иногда характер почти игривой легкости. Встречаются, однако, и другие случаи, когда она, неоднократно повторяясь, выступает во всей мощи своего выразительного воздействия, которому прежде всего Бетховен придает особую значительность, по-новому усиливая его эффект. (Ср. хотя бы многократные мажоро-минорные и миноро-мажорные сопоставления в первой части Лунной сонаты op. 27 № 2 и их бесконечно глубокое, полное значительности эмоциональное содержание.)

Склонность романтиков к переменам и отсутствию покоя, нашедшая, в частности, свое выражение в обильном использовании всевозможных видов альтерации, проявилась также в том, что они извлекли на свет и этот, идущий от классического стиля, прием сдвига от мажорного к минорному аккорду той же ступени (или от минорного к мажорному). Они связывали этот эффект главным образом с поэтическими замыслами и соотношением музыки и текста, подчеркивая его смысл простейшим образом. Остро ощущая внутреннюю динамику, а также световое и красочное воздействие этих сдвигов, романтики сумели особенно усилить их эффект. Уже задолго до Вагнера мы встречаем неожиданный разрыв чисто тональных связей путем подобного поворота в противоположный лад, и это пред-

* Характерный пример такого же рода представляет собой вступление к бетховенскому струнному квартету op. 59 № 3 (C-dur). Перед появлением главной темы в этой тональности возникает прелюдирующая по типу фантазии последовательность аккордов, направленная сначала в сторону c-moll, затем совершающая краткое отклонение в a-moll, после чего вновь устанавливается c-moll. Особенно поучительно при этом отклонение в a-moll. Как промелькнувшая на фоне c-moll параллель будущей тональности, оно указывает на то, что все вступление собственно ориентируется на C-dur и что окружающие разделы в c-moll задуманы лишь как помрачение, как оттенение последующего C-dur, просветление которого совпадает с установлением основного темпа произведения.

ставляет собой одно из наиболее ранних типичных явлений, где мы обнаруживаем уже альтерацию, а не законченный переход в рамках тонально четкого и целостного простого гармонического развития.

Наиболее впечатляющие оттенки настроения в связи с этим приемом, а также, пожалуй, и наиболее многочисленные случаи его применения мы находим у Шуберта. Вот один из примеров («Засохшие цветы», из цикла «Прекрасная мельничиха» на стихи Мюллера):

81

[Ziemlich langsam]

Ihr Blüm - lein al - le, die sie mir gab, euch

soll man le - gen mit mir ins Grab. Wie seht ihr al - le mich

Здесь в пределах тональности e-moll сопоставляются в третьем такте аккорды G-dur и g-moll, что с технической стороны, правда, можно объяснить, исходя из значения звука *b* как проходящего. В то же время по своему воздействию это сопоставление полностью определяется эффектом непосредственной смены мажора минором, причем в следующем такте вновь наступает мажорное просветление на аккорде G-dur. В этой же песне интенсивный контраст настроений дается также и в крупном плане, а именно в противопоставлении второго раздела (E-dur) первому (e-moll). — Многогранное использование таких контрастных противопоставлений одноименного мажора и минора обнаруживают многие из прекраснейших песен Шуберта*.

* Шуберт прибегает к мажоро-минору даже в теме первой части струнного квартета G-dur, op. 161: аккорд G-dur на сильном crescendo вводит в минорный аккорд на басу *g*. В более новой музыке эффект мажоро-минорного перехода особенно своеобразно используется в Шестой симфонии Малера. Все произведение в качестве главного мотива пронизывает переход аккорда A-dur в аккорд a-moll. Здесь он сочетается с резким *diminuendo*.

(Ср., например, первую из «Зимнего пути» — «Спокойно спи», или одухотворенное мажорное просветление в конце песни «Смерть и девушка» и т. п. Даже в такой простой пьесе, как «Праздничный вечер» из цикла «Прекрасная мельничиха», которая по своему композиционному складу приближается к народной песне, можно наблюдать четырехкратную смену мажорного и минорного тонического трезвучия между тактами 19 и 25, то есть в пределах шести тактов.)

Обилие этих эффектов именно у Вагнера столь велико, что будет достаточно ограничиться общим указанием. Восхитительные оттенки минорного потемнения он вносит, в частности, в передачу настроений, связанных с природой, что вообще свойственно романтикам, а также и Бетховену. В качестве примера у Вагнера можно указать на момент перехода из аккорда B-dur в b-moll в заклинании грозы (четвертая сцена из «Золота Рейна»), настолько мощный в своем воздействии, что почти зрительно ощущается сгущение мрака во всей атмосфере. Мистическое величие приобретает эффект такого мажоро-минорного сопоставления в третьем действии «Зигфрида» во время пробуждения Брюнгильды и ее приветствия свету на словах «Heil euch, Götter! Heil dir, Welt!» Широкий аккорд A-dur, засверкавший при взгляде Брюнгильды на сияющее небо богов, сникает, переходя в a-moll, когда она обращает свой мрачный взор к земле, что производит впечатление воплощения средствами музыки простейших образов природы. В бесчисленных отрывках мы видим и обратное — глубокую поэзию перехода минорного созвучия к просветляющему мажору. Подобная смена часто встречается даже в пределах одной темы, как, например, в таинственно-жутком мажорном сиянии полета валькирий или же в начале лейтмотива Зигфрида, символизируя весь трагизм образа героя:

82

Вагнер использует этот контраст также и в мелодике, противопоставляя, например, в «Тристане» большую сексту мотива веселого напева* малой сексте мотива из первого такта вступ-

* Имеется в виду веселый наигрыш пастуха, которым он дает знать о прибытии корабля с Изольдой (в первой сцене последнего действия). Интонация наигрыша основана на большой сексте трезвучия C-dur. (Примеч. переводчика.)

ления (см. пример 1; так воплощается противоположность исполнения желаемого и стремления к невыполнимому, безысходного томления). Это говорит о том, в какой степени Вагнер ощущает первоначальный контраст мажора и минора и какая сила обновления гармонии выявляется у него во всем, вплоть до самых простых явлений.

Переливы одноименного мажора и минора в пределах симфонической темы, хотя и без непосредственного противопоставления основных аккордов, мы встречаем, например, у Брукнера (Восьмая симфония, тема трио).



Приводимая тема начинается в As-dur с тонического аккорда, во втором же такте, вступая после непродолжительной побочной доминанты (C7), господствует VI ступень (оба звука *g* в басу являются проходящими). За ней непосредственно следует VI ступень as-moll (одновременно с внешне-динамическим сдвигом!), которая затем (в такте 4) приводит, в свою очередь, к доминанте. Во втором из последующих тактов появляется также и тоника as-moll⁴⁶.

Уже Шуберт выявил пластику внутренних процессов движения, скрывающихся в волшебстве мажоро-минорного контраста, выказывая при этом особенно тонкое чутье. В постепенных переходах, совершающихся без неожиданных сдвигов, терцовый тон выносился им в верхний голос (особенно при восходящей мелодике), чем достигался особый эффект появления мажора. Аналогичным способом усиливалась выразительность вводимых минорных оборотов, причем характерный для минора терцовый тон поручался нижним голосам (главным образом в нисходящем движении). Оба приема мы видим, например, во вступлении к среднему мажорному разделу песни «У ручья» (из «Зимнего пути») и в переходе от него к репризе. При смене главной тональности e-moll одноименным мажором возникает восходящее движение к звуку *gis*, и не только в верхнем голосе фортепианного сопровождения, но и в вокальной партии, которая тут же подхватывает этот насыщенный в своем

интенсивном воздействии терцовый тон вновь, обретенной мажорной тональности*:



При переходе от этого мажорного раздела именно в нисходящей линии басового голоса впервые дается звук *g* — терцовый тон минорной тоники:



Как Шуберт, так и представители позднего романтизма, в особенности начиная с Вагнера, любят усиливать светлый характер мажорных аккордов посредством того, что терцовый тон берется в верхнем голосе. У классиков он большей частью находился в средних голосах, и мажорный характер тем самым оттенялся более незаметно. Романтики же издавна поручали терцию самому высокому голосу, в особенности при резких сдвигах в светлые тональности. Вот один из примеров:

* Подобному подчеркиванию мажорного начала романтики, однако, могли научиться уже у Баха, с которым их, сознательно или бессознательно, связывают общие черты. Так, например, в Шестой английской сюите (d-moll) из двух гавотов первый написан в миноре, второй — в мажоре. Оба имеют одну и ту же тему. Контрастный, интенсивно-просветляющий мажорный характер второго гавота гениальным образом резко подчеркивается тем, что сразу же, с первого такта, тема вступает на звуке мажорной терции *gis*, в то время как в предшествующей минорной части она начиналась с квинтового тона *a*.

Euryanthe

den Blick er hobt ihr nicht

Терцовый тон подчеркивался здесь мелодическим голосом как в септаккорде Es^7 , так и в трезвучии $E-dur$.

Тонкое чутье по отношению к терцовым эффектам проявляется у романтиков во всех отношениях. И это также определяется той всеобъемлющей основной чертой, которая характеризует все стилевые признаки музыкального романтизма: тяготением к собственно возбуждающим силам, которые, возникая в подсознании, восходят к чувственно-звуковым формам явлений в музыке. Если классик во всем опирается на звуковые устои, основной и квинтовый тоны, и если на них зиждется все его музыкальное ощущение, то у романтика, как повсюду, так и здесь, центр тяжести переходит с ощущения фундамента на ощущение напряжения, к терцовым тонам как носителям энергии в гармонии, которые уже в рамках трезвучия выступают как деструктивное начало. Романтиков привлекал момент беспокойства, бессознательно ощущаемый ими в терцовых тонах, и они черпали из него эффекты, которые по сравнению с уравновешенным характером классической гармонии должны были казаться волшебными и чарующими.

Уже в период раннего романтизма понималась зависимость терцовых эффектов от энергий движения. Так, например, эта связь типичным образом выявляется в следующих тактах, где неожиданно вспыхивающий $E-dur$ ярко выделяется на фоне широко развернутого отрывка $C-dur$ (Э. Т. А. Гофман, «Ундина»; фортепианное переложение Пфицнера):

Undine

Nur Hoff - nung, nur Lie - be

hebt, nur Hoff - - - - - nung,

Стремление мелодии ввысь влечет за собой сдвиг в мажорный аккорд со звуком gis , ниспадание мелодии — переход к одноименному минору с g . (Прежде всего к последнему, собственно, и относится предшествующий аккорд, как вводное созвучие побочной доминанты (VII), нацеленное к басовому тону h . Это уменьшенный септаккорд $ais-cis-e-g$, но с альтерацией c вместо cis . Таким образом, при вступлении данного аккорда вслед за исходным трезвучием $C-dur$, он сначала воспринимается как доминантсептаккорд $c-e-g-b$, направленный в сторону субдоминанты. Энгармоническое его переосмысление в качестве созвучия с основным тоном ais связано с просветлением, тем более что кульминация устремляющейся вверх мелодии совпадает с яркой вспышкой мажорного аккорда.)

Внешне весь этот фрагмент, учитывая окружение $C-dur$, можно было бы рассматривать просто как отклонение в параллельную тональность $a-moll$ ⁴⁷. Однако такое отклонение возникло в результате динамического процесса мелодических сил движения и с точки зрения основного творческого процесса является не сутью, а только следствием. Это один из тех моментов, которые не могут быть раскрыты посредством только лишь тонального «анализа».

Утонченное чутье в отношении терцовых эффектов проявляется также и в мелодии. В то время как классические мелодии или мотивы большей частью начинаются с основного или квинтового тона, в романтической музыке мы все чаще и чаще встречаем начало с терцового тона, прежде всего опять с мажорной терции, притом даже в песнях народного склада (см. «Степная розочка» Шуберта). Типичным становится также впечатляющее, выразительное завершение мелодии или мотивного образования на терцовом тоне, как, например, окончание мотива заклинания кольца из «Золота Рейна»:

[Mäßig langsam]



Вообще в мелодии большую роль начинает играть терцовый тон, особенно когда это касается подчеркиваемых звуков. Бесчисленное множество классических произведений начинают тему с изложения трезвучия от основного тона к основному же тону или же к квинте. В противовес этому, можно указать на вступительные такты увертюры Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» (см. пример 59): мелодия верхнего голоса, начальный тон которой представляет в аккорде опять-таки мажорную терцию, движется по мажорному трезвучию от терцового тона к терцовому (*gis—h—e—gis*)*.

Романтизм становится веком терцовых тонов. Если же определить его как век хроматизма, то это сведется к тому же, поскольку мелодический хроматизм повсюду влечет за собой терцовые эффекты в аккордах и аккордовых последовательностях, что в дальнейшем раскроется еще с самых различных сторон. Так, в отношении последовательностей гармония романтиков отличается чувственной роскошью многочисленных медиантовых сочетаний. Последние, однако, не только появляются повсюду в единичных сочетаниях, но вскоре начинают определять гармоническое построение и с точки зрения формы в более крупном плане. Например, контрастные темы сопоставляются на основе терцовых соотношений. Уже в инструментальных формах Шуберта мы большей частью находим, вместо привычных переходов в доминантовые или параллельные тональности, сопоставления медиантового характера, что в от-

* Любимым звуком романтиков является *fis*, так как он стоит в зените круга тональностей, своды которого возвышаются над *C-dur*. Вследствие этого романтики особенно часто применяют аккорд *D-dur*, в котором *fis* в качестве терцового тона обладает наибольшей силой напряжения и выделяется необычайной яркостью. Однако наряду с этим аккордом мы чрезвычайно часто встречаем *Fis-dur* и *fis-moll*, *H-dur* и *h-moll*.

Звуки *cis* и *h* также привлекают возбужденное звуковое воображение романтиков своим большим тональным расстоянием от середины — *C-dur*. То же касается и соответствующих аккордов. Так, в «*Rose vom Liebesgarten*» Пфизнера звук *fis* со своей интенсивной, свойственной ему одному окраской приобретает даже лейтмотивное значение (возвещение весны). Он раздается как долго тянущийся и часто повторяющийся зов у валторн и труб сразу в начале вступления. Следующие за ним звуки принадлежат аккорду *D-dur*.

дельных случаях встречается также и у Бетховена. В этом же плане изменяются и соотношения тональностей между отдельными частями цикла и т. д.

Э то явление ведет от энергий терцовых тонов трезвучий в узком смысле к более общим проблемам, поскольку в противопоставлении этих тонов находит свое основное выражение развитие напряжений, пронизывающее гармонию. В конечном счете речь идет о возвращении музыкальных энергий из широких сфер воздействия к скрытым явлениям, что приводит к теоретическому пониманию коренной проблемы всего нашего ладового мышления — дуализма мажоро-минорного противопоставления. Контраст этот не основывается, как пытались представить и изложить в разнообразнейших трудах многие исследователи, — на акустических явлениях, что я уже доказывал в моих прежних работах. Живая воля, источник всех порывов и стремлений музыкального развития, присутствует в скрытом виде, как напряжение движения, уже в консонансах мажорного и минорного трезвучий, указывая на противоположное направление действия энергии, из которого вообще разворачивается всякая гармония и музыка. Чтобы избежать повторений, я отсылаю читателя к изложению проблемы мажора и минора в первом отделе (глава VI) моих «Основ линейного контрапункта» и ограничиваюсь кратким указанием на то, что и в условиях романтического стиля не представляется возможным свести происхождение и основу гармонии к чисто звуковым явлениям. Разумеется, дело здесь не просто в альтерации в том смысле, что минорное трезвучие представляет собой производное от мажорного путем хроматического понижения терцового тона. Такая трактовка, в свою очередь, вызвала бы предположение, что мажорное трезвучие консонантно в полной мере, минорное же — в меньшей мере. Это один из ложных путей, мимо которого также не прошла музыкальная теория. Оба аккорда представляют собой в равной мере сливающиеся консонансы, поскольку они содержат одинаковые интервалы. Минорное трезвучие нельзя односторонне рассматривать как альтерированное мажорное; последнее же само по себе выступает как выражение и носитель энергии восходящего устремления. К полной акустической консонантности мажорного и минорного трезвучий игра психических энергий прибегает как к символу уравнения сил, в связи с чем ощущение разрешения в этих трезвучиях, разрядка, представляется не абсолютной, а относительной; если при этом дальнейшее движение и не совершается, то присутствует воля к движению, скрытая во внутреннем напряжении. Состояние полного разрядки и покоя можно было бы себе представить лишь в акустическом смысле, в музыке же — лишь в том случае, если бы она была

только искусством слуха. В действительности же музыка никогда не свободна от напряжений и не может быть свободной от них, так как они вообще лежат в ее основе. И две консонирующие аккордовые формы, благодаря своим терцовым тонам, несут в себе это состояние силы, это внутреннее стремление в качестве потенциальной энергии. Оно определяет характер самих созвучий, форма которых вообще представляет собой объективную реализацию в звуках известного состояния напряжения, и одновременно направляет тяготение каждого созвучия, включающегося в общее тональное развитие, а также обуславливает соотношение сил последнего. Уже в природе мажорного трезвучия заложена потенциальная энергия, исходящая от его терцового тона и направляющая развитие в сторону субдоминанты. Поэтому в основной форме кадансового оборота переход от тоники к доминанте воспринимается не только как создание напряжения, стремящегося к возвращению в исходное созвучие. Как уже упоминалось, такое последование означает и усиление напряжения, заложенного в самом тоническом трезвучии (и направленного в сторону субдоминанты), поскольку этому напряжению оказывается прямое противодействие, а разрешение скрытого тяготения отодвигается еще дальше. Изменение терцового тона в одноименных трезвучиях представляет собой в первую очередь не звуковой, а эмоциональный эффект, как бы действие потрясения. Минор — это депрессия мажора. Глубокому же воздействию этой депрессии подвергается и звуковая окраска и весь художественный колорит, общее настроение. Мажор и минор — это выражение потенциальной энергии в созвучиях, направленной к подъему или спаду, или точнее — выражение нарастающего или ниспадающего напряжения, поскольку понятия «вверх» или «вниз» в музыке сами прежде всего относятся к усиливающейся или убавляющейся силе напряжения.

Консонирующее трезвучие является лишь отзвуком состояния напряжения, а любая последовательность аккордов, начиная с простейшей каденции, представляет собой переливы скрещивающихся рефлексов, излучение действия внутренних динамических сил, отражающихся в расцветенных текущих световых волнах. Живое звучание — это только лишь отражение, но не музыка сама по себе. На примере простого трезвучия, как мажорного, так и минорного, мы видим, что каждый аккорд может восприниматься двояко: с преобладанием либо энергетического, либо чувственно-звукового содержания. Зародыш двоякой, экспрессивно или импрессиивно направленной возможности понимания в том виде, как это было показано на исходном аккорде гармонии «Тристана», сокрыт уже в первом аккорде музыкального искусства вообще, начиная с первой каденции и вплоть до развитых последовательностей. Также и зародыш идеи альтерации заложен уже в основном консонирующем

аккорде. От него и вплоть до интенсивно-альтерационного стиля ведет развитие, представляющее собой лишь поступательное развертывание напряжений движения.

Но что же, собственно, является первым аккордом музыки — естественная ли форма мажорного трезвучия или же консонанс трезвучия вообще, то есть мажорная или минорная форма в равной мере? Если бы мы исходили из физического начала, то без сомнения первичным было бы данное природой в виде обертонового феномена трезвучие с мажорным терцовым тоном. Однако характерно, что с того момента, когда чисто акустическое слышание уступает место музыкальному, трезвучие расщепляется на две основные формы. И это потому, что воля дает наполнение созвучию, а воля может быть направлена как в сторону усиления, подъема, так и в сторону ослабления напряжения, и тем самым обе основные формы в равной мере консонантны. Несмотря на это, в известном смысле можно говорить о превалировании мажорного трезвучия и с музыкальной стороны в связи с тем, что психологически первенство может быть признано за восходящей энергией. Началом всякого становления является напряжение, лишь исходя из него возможно понятие разрядки, обратного движения. Это находит свое выражение, например, уже в том, что первичной формой мелодии является восходящий звукоряд, что в нем впервые возникает энергия вводного тона и т. д. Исторически это превалирование также находит свое подтверждение, поскольку старинная многоголосная музыка, независимо от ладового наклона, прибегает именно к мажорному завершению не только целых произведений, но и, большей частью, их разделов. Здесь, правда, играют роль еще и другие причины, выходящие далеко за пределы музыкальной психологии.

Восприятие завершающего характера консонирующих трезвучий до сих пор приводило теорию к мысли об их связи с первозданным покоем и ошибочно считалось ею производным от чисто звуковых феноменов как основного явления музыки. К этому ощущению завершения, однако, добавляется еще и другой момент: мы никогда не слышим аккорд сам по себе как отдельное созвучие, даже и тогда, когда заканчивается пьеса. Мы воспринимаем его прежде всего в тональном контексте, то есть в обусловленном напряжением соотношении с окружающими его созвучиями. Другими словами, в общей связи музыкального произведения мы слышим отдельный аккорд прежде всего относительно, а не абсолютно (по крайней мере лишь в более слабой степени абсолютно). Здесь надо еще указать на то, что музыкальное ощущение окончания не только вызывается консонантностью последнего аккорда, но прежде всего возникает благодаря установлению тонального равновесия, благодаря кадансированию, которое определяет тонический аккорд как уравнивающий центр тональных сфер. Поэтому тем менее

следует поддаваться соблазну усматривать ощущение разряжения в абсолютной аккордовой форме мажорного или минорного трезвучия самих по себе. Этим также объясняется, с одной стороны, то, что консонирующие трезвучия внутри построения далеко не всегда производят впечатление разрядки, с другой же стороны то, что сами по себе (то есть в абсолютном звучании) диссонирующие созвучия, вступая вслед за аккордами интенсивного тяготения, воспринимаются как аккорды разрешения и, таким образом, в этом смысле могут производить действие подобное консонансу. Последнее явление представляется особенно значительным для позднеромантической гармонии, что уже было упомянуто во втором разделе.

С другой стороны, именно обе консонирующие формы трезвучий, выступающие во взаимосочетании, представляют контраст мажора и минора наиболее отчетливо и просто. Это вытекает из того, что в слаженной форме аккордового консонанса ощущение энергии, хотя оно здесь и присутствует лишь в виде рудиментарных задатков, выступает наиболее чисто. Ее воздействие выражает свойственный музыке дуализм, не затемненный и не заглушенный чувственно-звуковым диссонансом. Мажор и минор — это полярные контрасты характера в музыке, так как они имеют значение основополагающих контрастов напряжений движения, которые обуславливают происхождение и содержание музыкального искусства. Поэтому определяющим и существенным здесь ни в коей мере не является зеркально симметричное расположение интервалов, из которого исходит Риман прежде всего при обосновании минора и во всей своей концепции гармонии. В таком обосновании минора отправным пунктом служат внешние, акустические формы явлений, и это было бы правильно, если бы природа музыки в ее истоках и основных процессах была звуковой, а не энергетической. Но Риман создал конструкцию точной симметрии обращения между мажором и минором, охватывающую развитие всех соотношений аккордов и последовательностей, и эта конструкция противоречит музыкальному ощущению, проявляющемуся в художественных произведениях всех времен⁴⁸. Более того, исходя из ошибочной предпосылки, Риман, начиная с основных аккордов, усмотрел контраст там, где его вовсе нет. Ведь то, что мы ощущаем как полярную контрастность мажора и минора, ни в коей мере не заложено в противопоставлении таких аккордов, как *C-dur* и *f-moll*, в качестве первоначального контраста (то есть симметричного излучения «обертонного» и «унтертонного» звучания от исходного тона *c*). Этот контраст заложен в одноименных трезвучиях мажора и минора (например, *C-dur* и *c-moll*), что ощущается уже простейшим, здоровым музыкальным чутьем (примером этому служит народнопесенное творчество). Точно так же мы не слышим минорные каденции как точное, вертикальное отражение соотношений мажора.

Минор есть не обращение звукового облика мажора, а обращение воли движения одноименного мажора, причем осью этого обращения энергии служит терцовый тон. Дуализм в гармонии является не акустическим, как это стремилась изобразить теория музыки на протяжении исторического процесса ее развития начиная с Рамо (восходя в своих истоках даже к Царлино) и вплоть до Римана*. Этот дуализм — энергетический по своей природе.

* Тем не менее такой ложный путь был необходим; в этом заложен его большой исторический смысл, хотя он и должен был в конце концов привести к тупику. Теория Римана имеет значение гениального учения, которое обобщило и завершило определенное развитие науки. Однако ее подлинная ценность скрывается еще и в другом, а именно в идее унификации всех звуковых соотношений вокруг единого тонального центра и импонирующей устойчивости ее проведения, как вообще в одухотворенности всей музыкальной теории в целом, которую лишь Риман поднял на уровень собственно науки. В то же время тот путь, по которому он идет, проводя эту унификацию, оказывается неосновательным в связи с несостоятельностью обоснования минора. Несмотря на это, Риман содействовал основополагающему познанию многочисленных отдельных явлений, в особенности в пределах мажорных функций. (Так, например, от него исходит объяснение побочных доминант в качестве вводных созвучий.)

Удивительно, как учение о гармонии вообще не только оставалось слепым по отношению к познанию энергетических процессов, но и издавна упрямо отказывалось понимать то, что мелодические моменты воздействуют на гармонию. Даже, например, такое явление, как секвенция, было лишь Фетисом распознано в качестве мелодического процесса. Однако учение о гармонии идет еще дальше по пути объяснения всех явлений с точки зрения одной лишь аккордовой основы, договариваясь до того, что мелодия представляет собой не что иное, как разложенную гармонию (общепринятое объяснение, встречаемое в теоретических и педагогических трудах). Курьезную крайность этого превратного понимания мелодического начала можно увидеть у Майргофера (Mayrhofer P. J. *Der Kunstklang*. 1910), который в своем честном, но беспомощном как с музыкальной, так и с научной стороны дилетантстве доходит до того, что отрицает любую альтерацию. И все это после такой эпохи, как романтическая, художественное чувствование которой доходило до внутреннего трепетания в самых глубинах под звуковой поверхностью и насыщало всю гармонию динамикой напряжений и тончайшими эффектами оттенков. Насколько значительной рядом с этим представляется маленькая книга о гармонии Аугуста Хальма (1900), который, говоря о терцовом тоне мажорного трезвучия, указывает на «импульс и зародыш движения». В то же время он не доходит до понимания происхождения этого явления и тем самым до сущности контраста минора. Ибо здесь Хальм еще находится в плену теории Римана, то есть его объяснения мажора и минора как обращения формы трезвучий, и, таким образом, не освобождается от аккордового обоснования музыки.

Интенсивно-альтерационный стиль

Основные черты и разновидности

В самом широком смысле под альтерацией понимается всякое хроматическое изменение, отклонение от данной диатонической основы⁴⁹. Тем не менее в учении о гармонии мы часто встречаем это понятие в весьма различном и широком применении. При характеристике стиля принято говорить о приемах альтерации лишь тогда, когда начинают появляться резко искаженные формы аккордов. Однако такого рода толкование не приводит к отграничению определенного круга явлений, а также не представляется точным ввиду того, что альтерация не обуславливается только структурой аккорда и путем альтерации могут также возникнуть весьма простые сами по себе аккордовые образования. Энергетическое развитие гармонии показывает, как линейный элемент проникает в ее самые тончайшие и скрытые прожилки, как простейший звуковой феномен и самые скромные каденции подготавливают путь к альтерации и как определяется ее дальнейшее разворачивание, начиная с самых первейших хроматических отклонений, лишь немного выходящих за пределы диатонического звукового комплекса. Одновременно это развитие показывает, что в любом расширении сферы аккордовых соотношений, начиная от простых побочных доминант, можно наблюдать скрытую связь, глубокое внутреннее родство с альтерацией. Оттого и последняя эволюционирует параллельно с непрерывно усиливающейся жаждой красочности, с расширением последовательностей, охватывающим все больший круг тональностей. Наряду с распространением интенсивно-альтерационного аккордового стиля идет интенсивная хроматизация голосов, представляющая собой одно из непосредственно предвосхищающих его явлений.

Но и в этой хроматизации голосов мы можем с точки зрения понятия альтерации различить две разные стадии, выявляющиеся как во внутреннем, так и в историческом ее развитии. Речь идет о том, что уже хроматическое движение мелодического голоса, приводящее к повышению или понижению тона, создает резкое звучание аккорда самого по себе, альтерирует его. Такому первоначальному, широко применяемому примитивному виду альтерации, с точки зрения которого любое содержащееся уже в мелодических линиях отклонение обозначается этим словом, противопоставляется другое явление, которое собственно и следует называть аккордовой альтерацией в более узком смысле. Имеется в виду такое хроматическое изменение, которое свободно вступает вместе с аккордом, то есть без обязательного предшествующего движения мелодических линий, и, таким образом, создает исходное

напряжение, устремленное к последующим созвучиям. В этом находит свое выражение переход от мелодической хроматики к аккордовой, от кинетического к потенциальному напряжению в аккорде, что в инструментальном стиле приводит к быстрому и легкому освобождению от связи с определенным голосом. Ожидаемый звук разрешения переносится как бы на последующий аккорд вообще. Этому явлению способствует и то, что в аккордах энергетическое состояние напряжения распространяется на созвучия как на целое.

Аккордовая альтерация пришла к расцвету в тот момент, когда художественное чувство стало развиваться в сторону внутренней динамики и обращаться начиная уже с единичного звука не столько к самому звучанию, сколько к трепету психических энергий. Характер вроднотоновости распространяется на целостный звуковой стиль, его взволнованность пронизывает все музыкальное ощущение. В своем интенсивном развитии альтерация характеризуется разложением всех нормативных аккордовых форм, а также последовательным распадом аккордового и тонального родства. В богатейшей пластике вновь и вновь возникают преобразованные и бесконечно преобразуемые аккордовые формы. Одновременно с этим распылением в пестроте гармонического колорита из искажения звуковых образований рождаются все новые в своем безграничном многообразии возможности диссонансов. Для классицистически настроенного слуха современников Вагнера они означали жестокую пытку, но быть может в еще большей степени от этого страдала их резко обеспокоенная теоретическая совесть.

Так образуются созвучия, которые всегда находятся в процессе становления и перехода, будучи проникнуты интенсивным стремлением к выходу за свои пределы. Они не дают возникнуть ощущению покоя, напротив — заставляют почувствовать действующую волю. Если явления альтерации были хорошо знакомы уже гораздо более ранним эпохам, в частности встречаются у Баха, и еще на сто лет раньше у Шютца, и иной раз достигали большого развития и внутренней мощи, предвосхищающей Вагнера, то для позднеромантической музыки альтерация должна была стать господствующей и наиболее полной формой выражения гармонического ощущения. Не зная удержу, здесь прорывается поток энергий движения, разрыхляя созвучия и часто в своем бурном действии как бы разрывая их в клочья. Все это характеризует доведенный до предельной степени альтерационный стиль и представляет собой свидетельство той страшной силы, из которой могла возникнуть музыка, подобная «Тристану», во всем своеобразии ее сконцентрированной мощи.

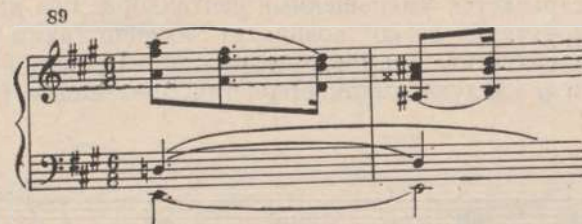
С технической стороны в аккордовом альтерационном стиле обнаруживаются три разновидности, которые, однако, представляют собой лишь проявление одной и той же основной идеи альтерации. Это — хроматическое изменение аккордо-

вых тонов, вспомогательные побочные тоны и теснейшим образом связанный с этими явлениями хроматизм аккордовых последовательностей, то есть прием нанизывания созвучий не на основе тонального родства, а путем простого хроматического перемещения всех или отдельных тонов. На этом мы остановимся в конце главы. Все три перечисленные разновидности альтерации в романтическом музыкальном стиле вступают в тесную связь с энгармонизмом. Сама по себе идея энгармонического переосмысления также не была новой, однако она проводилась романтиками с такой последовательностью и убедительностью, что тем самым были проложены новые пути для альтерационной техники и открыты новые возможности ее развития.

О технике использования вспомогательных побочных тонов и их сочетаниях с аккордовой альтерацией

Как это выявилось начиная уже с первого аккорда «Тристана», вспомогательный побочный тон образуется не созданием вводнотоновых тяготений посредством хроматического изменения аккордового тона (что свойственно первой из названных выше разновидностей альтерации), а путем внедрения в аккорд смежного звука (верхнего или нижнего) чуждой ступени, который вытесняет аккордовый тон и включается в созвучие. (Таковым является, в частности, звук *gis* первого аккорда «Тристана» (пример 1), который оказывается внедрившимся в созвучие в качестве вспомогательного к звуку *a*.) Таким образом, вспомогательные побочные тоны основаны на включении в аккорд чуждых звуков, тогда как хроматически альтерированные звуки первого вида альтерации устремляются из аккорда. Эти явления, тем самым, в определенном отношении даже противоположны друг другу; все же их не принято категорически разграничивать, и оба обычно обозначаются как альтерация, поскольку обоим свойственно искажение облика аккорда посредством тонов тяготения. Общим с первым видом представляется и происхождение вспомогательного побочного тона из первоначально последовательного мелодического движения, которое впоследствии привело к свободному вступлению побочного тона вместе с самим созвучием. Часто, притом у лучших мастеров, наблюдается неточность в правописании, основанная в большей степени на том, что нет четкого разграничения альтерации, идущей от аккордового тона, и вспомогательного побочного тона, направленного к аккордовому тону, и что оба эти вида альтерации всегда встречаются одновременно и во взаимодействии. Эта неточность в орфографии аккордов удержалась, однако, и по причине ее большой практической упрощенности, а также стремления к быстрому охвату самого облика аккорда.

Вспомогательный побочный тон, который технически совпадает с неприготовленным задержанием, может находиться в большесекундовом отношении к аккордовому тону (см. пример 99), но все же преобладают хроматические формы. Характерным признаком «тристановского» стиля является то, что вспомогательные побочные тоны широко используются наряду с альтерациями, исходящими из аккордового тона, и в целом даже гораздо чаще последних, хотя сами по себе и не представляют ничего нового. Наиболее примечательное в их технике, и для времени возникновения «Тристана» все еще необычное, — это вступление побочных тонов также перед септимами и нонами. Из свободно вступающих вспомогательных тонов возникают целые звуковые комплексы, которые вклиниваются перед аккордами наподобие задержаний, и это представляет собой весьма частое явление. Например:



Здесь аккорд второго такта — E⁷.

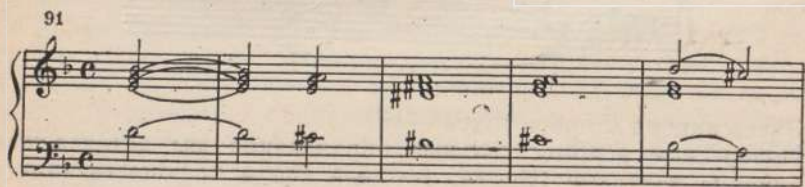
Интересные вспомогательные образования мы встречаем в следующих тактах у Шпора, который среди предшественников Вагнера наиболее часто использовал все искусные хроматические и энгармонические приемы, хотя по большей части и без особого эффекта (из «Фауста», действие первое):

90 Mephisto
Du hast ge - lobt in un - serm Bun - de,

Второй и четвертый аккорды являются аккордами разрешения, и всю последовательность созвучий следует понимать исходя из них. Первый аккорд напряжения образует ко второму аккорду, F⁷, сочетание трех вспомогательных тонов; только *f* принадлежит собственно аккорду и является его основным тоном, остальные же голоса содержат три тяготеющих тона, которые стремятся по полутонам вверх в другие аккордовые звуки. Следующее созвучие — вспомогательный комплекс к четвертому аккорду, трезвучию B-dur. Также и здесь в аккорде

напряжения присутствует только основной тон (на этот раз в басу), благодаря которому замененные звуки стремятся к разрешению в построенный от него аккорд. Из остальных трех голосов первый представляет собой неприготовленное целотоповое задержание сверху, средние же голоса являются хроматическими тонами тяготения. В итоге оба аккорда разрешения составляют простую каденцию $V^7 - I$, и в это основное последование вводятся перед каждым из аккордов два других созвучия типа побочных доминант. Здесь мы встречаем тяготения, аналогичные побочным доминантам, но усиленные до гораздо более высокой интенсивности вспомогательных образований. По форме они совпадают с обычными созвучиями, что легко вводит в заблуждение и отвлекает внимание от соотношений основных гармоний.

При этом, как и в обоих тактах последнего примера, особенно часто встречается уменьшенный септаккорд. Его необычайно упругая структура легко возникает именно таким образом, создавая впечатление самостоятельности. Таково положение, например, и в следующем аккордовом образовании (Маршнер, «Вампир»):



Аккорд третьего такта представляет собой лишь вспомогательный комплекс, до пределов которого как бы растягивается аккорд A^7 , чтобы тут же, подобно мгновенно отскакивающей пружине, вернуться в исходное положение. Этому соответствует и динамика всех отдельно взятых тонов третьего такта. Звук *a* производит впечатление не диссонанса, а опоры, выступая как ось аккордового образования. Три нижних звука наделены хроматическими тяготениями, устремленными ввысь.

Подобные свободно вступающие вспомогательные побочные тона в нескольких голосах встречаются часто уже у Шуберта, например («Весенний сон» из «Зимнего пути»):

92 [Schnell]

Und als die Häh - ne kräh - ten

В предпоследнем звуковом комплексе аккордовым тоном является лишь *e*; *ais* и *c* образуют двойное вспомогательное сочетание к *h*; *fis* — вспомогательный побочный тон к *g*. Ср. также знаменитый вступительный аккорд к песне Шуберта «У моря»:

93 [Sehr langsam]

Первое созвучие является тройным вспомогательным сочетанием к аккорду $C-dur$.

Или же Шуман, «Вечерняя музыка» (из «Пестрых листьев», оп. 99):

94 [Im Menuettempo]

Обращающий на себя внимание аккорд второго такта, объединяющий звуки *e* и *es*, мыслится уже как *f-a-c-es*, то есть как последующий аккорд. Соответственно *c* и *es* выступают как неизбежная ось, а *e* и *gis* — в качестве хроматических вспомогательных побочных тонов к *f* и *a*.

У Вагнера вспомогательные звуки настолько пронизывают все восприятие гармонии, что нежные терцовые ходы, приводимые ниже — из конца вступления к третьему действию «Тристана», приобретают благодаря им особо утонченный оттенок:

95 [Gedehnt]

Переливы между *g* и *ges* возникают в связи с тем, что средний аккорд второго такта на звуке *ges* (собственно *fis*) дает вспомогательный побочный тон к *g*, который вновь появляется в конце такта. Сообразно этому, в первом такте первый аккорд представляет собой $f VI$, последний — $f I$, помещенная между ними терция образует двойное вспомогательное сочетание к последнему. Гармонией второго такта является $f VII$

(*e-g-b-des*), аккорд, который тянется вплоть до второй четверти третьего такта (снова *f VI*).

Часто встречается, что в аккорде, пронизанном вспомогательными звуками, один и тот же тон одновременно стремится в обе стороны по типу вводного тона. В качестве примера обратимся к следующим тактам (из «Нюрнбергских мастерзингеров», действие второе, сцена V):

96

[Mäßig]

Вслед за аккордом *C-dur* в начале второго такта появляется доминантовое созвучие *f-a-c-es-g*, ясно вырисовывающееся лишь к концу такта. Прежде всего мы видим здесь вспомогательный побочный тон, устремленный от *b* к *a*, далее же звук *fis*, выступающий в двойном смысле: как неприготовленный вспомогательный тон в верхнем голосе с восходящим тяготением в сторону *g*, а затем (на второй четверти) в среднем голосе с нисходящим тяготением, то есть, собственно, как *ges*, устремленный к *f*.

Появление одного и того же тона с двойно направленным тяготением встречается у Вагнера часто, и этот факт сам по себе говорит о том, какую концентрацию сил в одном аккорде способна вызвать альтерация. С интенсификацией альтерационного стиля встречается также и обратное явление — замещение аккордового тона его обоими вспомогательными тонами. На примере только что рассмотренного созвучия из «Мейстерзингеров» обнаруживается весьма существенная особенность: аккорды напряжения обуславливают большую терпимость музыкального слуха по отношению к акустическим диссонансам. Воздействие последних вообще ослабевает, если совсем другой эффект, а именно действие энергетических тяготений, отвлекает от них наше внимание.

Из четверного вспомогательного сочетания возникает первый аккорд следующего мотива (Вагнер, «Сумерки богов»):

97

Здесь аккорд разрешения *E7* охватывается тонами тяготения, из которых три лежат ниже аккордовых звуков и один дан в нисходящем стремлении сверху. В послевагнеровское время наблюдается усиление этих вспомогательных образований, достигающих огромной выразительной мощи. Ср., например, следующий такт, где первый аккорд выступает как четверное вспомогательное сочетание ко второму (Рихард Штраус, «Саломея»):

98

Разрешение, данное на *sf*, наряду с фразировкой и внешней динамикой подчеркивает внутреннюю динамику, необычайно резкий, взрывчатый характер тяготения.

Вообще вся эта техника применяется Рихардом Штраусом более смело, чем Вагнером. Например (из «Саломеи»):

99

[Bewegt]

Созвучия в началах тактов являются аккордами задержания, комплексами неприготовленных вспомогательных побочных тонов — большесекундовых и хроматических. Однако композиционная картина запутывается тем, что в разрешение вносятся хроматические изменения. Так, например, во втором такте в верхних голосах появляется *g*, в то время как изначально здесь ощущалось стремление *fis* на целый тон вверх в *gis*, то есть в звук, содержащийся в аккорде сопровождения. Однако

в мерцающей подвижности, характеризующей гармонию привидимого отрывка, этот аккорд снимается уже на третьей четверти такта, чтобы освободить место новой гармонии. В четвертом такте тон *es* (собственно *dis*) тяготеет к *e*, однако в момент разрешения звук *g* другого голоса одновременно сдвигается к *gis*, образуя тем самым другой аккорд, и т. д. Басовые звуки в начале каждого такта сплошь представляют собой хроматические тоны, тяготеющие к аккордам сопровождения, например *es* (*dis*) перед *e*, *e* перед *f*, *f* (*eis*) перед *fis* и т. д. Уже на первой четверти первого такта возникает неприготовленное задержание к аккорду *cis—e—g—b*. На второй четверти появляется еще *a* в качестве проходящего звука в сторону *g*, однако он переходит не в этот звук, а в *gis*—звук нового аккорда. Все это указывает на то, насколько более подвижной становится в своем развитии хроматика.

Хроматическое изменение аккордовых звуков и вспомогательные побочные тоны появляются в интенсивно-альтерационном стиле почти всегда одновременно и во взаимодействии, что выявляется уже начиная с первого аккорда «Тристана». Для характеристики того, насколько сильно они изменяют облик аккордов на протяжении целых построений — при собственно простой гармонической основе последних, — достаточно привести несколько коротких примеров из того же произведения. Одновременно они показывают, как, наряду с неприготовленными аккордовыми альтерациями, в гармоническую ткань обильно вплетается хроматика мелодических линий и мотивов в виде звуков проходящих, вспомогательных и т. д. Например (из первого действия, сцена III):

100

[Bewegt]

p dolce

Ges: I

V9

I

II

VII7

I

Распознать показанную в цифровке примера кадансовую основу этого построения (которое примыкает к четырем тактам, приведенным в примере 23) можно легко в первом такте (*Ges-dur*), где характерным образом в среднем голосе вступает мотив, образованный полутоновым неприготовленным задержанием *f* к *ges*; труднее увидеть ее в последующих тактах. Во втором такте звук *a* самого нижнего голоса (альт) является вспомогательным к *b*. Аккордом третьего и четвертого тактов является *as—ces—es* (*Ges II*), причем в третьем такте средний голос сначала по ходу мотива обыгрывает аккордовый тон звуками *d* и *f*. Таким образом, здесь анализ был бы неправильным и чисто механическим, если бы мы рассмотрели аккорд как *d—f—as—ces*, по его внешнему облику. Проходящие и вспомогательные образования четвертого и пятого тактов уясняются легко. В седьмом такте мы видим аккорд *Ges-dur*, причем *c* верхнего голоса — хроматический проходящий звук, тяготеющий к *des*. Аккорд восьмого такта также является трезвучием *Ges-dur* (которое в чистом виде дается лишь на последней четверти), а не увеличенным трезвучием, как можно было бы судить по внешнему виду*, причем *a* — хроматический вспомогательный звук к *b*. В девятом такте гармония по аналогии с третьим тактом составляет трезвучие *as-moll* с таким же мотивным обыгрыванием в среднем голосе и со звуком *d* в качестве хроматического проходящего в верхнем. Более легкие хроматические модификации остальных тактов нетрудно понять исходя из приложенной цифровки. В одиннадцатом и

* Поздний романтизм особенно любит увеличенные трезвучия с их лучистым, острым тяготением двух мажорных терций. В альтерационном стиле они, как мы это видим и здесь, часто всплывают в потоке аккордовых форм. Впрочем, в «Тристане», где Вагнер вообще предпочитает более затененные формы аккордов, он применяет эту гармонию реже, чем, например, в «Нибелунгах» и других своих произведениях. Там они используются и ярче, и более самостоятельно, то есть как свободно вступающие аккорды, главным образом уже в исходных гармонизациях мотива. Напротив, в «Тристане» увеличенное трезвучие мелькает то здесь, то там мимолетно, как и в данном случае, вплетаясь в ткань хроматических голосов.

двенадцатом тактах ощущается первый лейтмотивный аккорд вступления (*f — as — ces — es*, здесь в качестве *Ges VII*), подобно тому как он господствует уже в непосредственно предшествующих этому отрывку тактах (пример 23).

Таким образом, если мы окинем единым взглядом структуру отрывка в целом, то увидим, что, несмотря на богатство звуковых образов, собственно смена гармоний дается каждые два такта, кроме того, саму гармоническую последовательность можно назвать в высшей степени простой, если не примитивной.

Интенсивные альтерации этого вида, сочетающие хроматизмы задержаний и проходящих, пронизывают мотив всепоглощающей любви (*Liebesversunkenheit*), который появляется начиная со второго действия. Примером может служить следующее изложение, в котором это мотивное образование, претерпевающее в дальнейшем еще и другие многочисленные изменения, вступает и на этот раз в тональности *Ges-dur* после первого соло Брангены, стоящей на страже возлюбленных:

101

[Sehr ruhig]

Ges: I IV I V7 (VII) V9

В первом такте третья четверть образует такую аккордовую форму, которую следует трактовать не как собственно тональную гармонию, а как аккорд напряжения⁵⁰, выявляющийся в качестве мелодически обусловленного сочетания вспомогательных тонов к аккорду первой четверти второго такта

(трезвучие *Ges-dur*). А и с верхних голосов надо понимать как полутоновые задержания к *b* и *des*, звук *eses* — как вспомогательный к *des*. Таким образом, мотивная ячейка от начала отрывка до второй восьмой второго такта покоится на одном и том же аккорде в качестве основы. — На второй четверти второго такта появляется аккорд *ces — es — ges*. В третьем такте на третьей четверти на органном пункте *des* возникает созвучие *c — es — ges* в качестве вводного побочной доминанты (*VII*) к последующему аккорду на басу *des* (*V⁹*). При этом введенное по типу задержания *ges* верхнего голоса разрешается в *f* лишь тактом позже, после того как верхний голос мимоходом касается ноты *es*, предваряемой полутоновым задержанием звука *d*. Тот же аккорд *V⁹* господствует и в следующем пятом такте. В последнем, аналогично тому, как это было в первом такте на третьей четверти, мы видим аккорд напряжения, который лишь внешне представляется самостоятельной гармонией, поскольку *d* вступает как звук, проходящий от *es* к *des*, а *g*, появляющееся одновременно с *d* в нижнем голосе, — как полутоновое задержание к *as*; аккордом разрешения является вновь *V⁹* в начале шестого такта (*des — f — as — ces — es*). По аналогии с предыдущим, и в этом такте (на третьей четверти) появляется аккорд напряжения, образуемый вспомогательными побочными тонами: в нижнем из движущихся голосов — вновь *g* как полутоновое задержание к *as*, в следующем по высоте голосе — *c* на этот раз в качестве проходящей от *des* к *ces*. Доминантовая гармония *V⁹* распространяется еще целиком на седьмой и восьмой такты, которые также пронизываются несколькими проходящими образованиями. В начале девятого такта, в момент повторного вступления той же темы, *V⁹* разрешается в трезвучие *Ges-dur*.

Таким образом, это восьмитактное построение обладает в высшей степени простой кадансовой основой, несмотря на то, что в нем образуются формы созвучий, столь нелегко поддающиеся расшифровке. Начиная с четвертого такта неизменно вплоть до конца отрывка выдерживается одна-единственная доминантовая гармония. Все богатство звуковых образов вплетается в построение благодаря альтерации. И здесь, как это обычно для «Тристана», в качестве гармоний разрешения фигурируют диссонирующие нонаккорды. Забегая вперед, следует еще обратить внимание на примечательное с точки зрения техники явление брошенного, то есть не получающего мелодического продолжения, звука *d* в седьмом такте — особенность, о которой будет речь впоследствии (в пятом разделе) и которая свидетельствует о большой самостоятельности мелодических линий.

Ярко выраженную альтерационную хроматику содержит, например, также следующее заключение дуэта «O sink hernieder...» из второго действия:

[Ruhig]

102 Nie - wie - der er - wa - chens

pp

As: (V⁷)

IV^b I I

wahn - los hold - be - wuß - ter Wunsch.

pi^u p pp ppp

II (VII) IV VII⁷ (VII) IV⁷

as: IV

Ход развития представляется здесь следующим образом: тональность — *As-dur*, причем *as* все время выдерживается в качестве органного пункта. В первых двух приведенных тактах следует усматривать гармонии (*V⁷*) *IV*. Аккорд в начале второго такта, в который разрешается предшествующая побочная доминанта, является в своем основном виде трезвучием на басу *des*. Минорная его форма возникает из-за понижения терцового тона в результате альтерационного стремления к квинтовому тону тоники (это минорная субдоминанта в мажоре). Одновременно верхний голос продолжает хроматическое проходящее движение через *a* вплоть до *c* следующего такта. Аккорды третьего и четвертого тактов представляют собой *As I*, причем оба раза на последней четверти происходят хроматические смещения звуков этого созвучия посредством вспомогательных. Но в четвертом такте такое смещение ведет не обратно к исходному аккорду, а дальше, через проходящие звуки, к *As II* (*b—des—f*) в пятом такте (в конце такта 4 вместо *h* соответственно пишется *ces*). Отсюда дальнейший хроматический сдвиг (все на том же *as* в качестве органного пункта) вводит в гармонию шестого такта, *c—(es)—ges—heses*, которая в тональном отношении представляется уменьшенным септаккордом побочной доминанты к последующему аккорду с основным тоном *des*. Далее идет переход из *As-dur* в *as-moll* (такие непрерывные колебания между мажором и минором, столь часто встречающиеся в романтической музыке, обнаруживаются на протяжении всего дуэта). В восьмом такте звучит VII ступень *as-moll* (*g—b—des—fes*), на последней же четверти появляется *c—es—ges—heses*, в качестве уменьшенного септ-

аккорда, вводимого наподобие побочной доминанты к *IV⁷* двух последних тактов приведенного отрывка (*es* в предпоследнем такте является неприготовленным задержанием).

Своеобразным характерным признаком интенсивно-альтерационного стиля является применение неаккордовых звуков, применяющихся не только к септима и нонам, но и к таким тонам, которые сами по себе представляют альтерации в аккорде*. Рассмотрим с этой точки зрения первые такты одной из песен Вольфа — они интересны из-за родства с началом «Тристана», однако и кроме этого в них обнаруживаются необычайно характерные моменты (Гуго Вольф, «Вздых» — из песен на слова Мерики, II):

103 [Langsam und schmerzlich]

f p

Гармония здесь едина — *fis—as—c—es*, то есть альтерированный уменьшенный септаккорд *g-moll⁵⁴*. Длительно выдерживаемое *g* верхнего голоса представляет собой проходящий хроматический тон тяготения перед *as*, несмотря на то что последний сам является альтерацией в аккорде. Примечательно еще и то, что в записи басового голоса стоит *ges* вместо *fis*, в чем можно видеть выражение его нисходящего устремления. Однако первый такт напрашивается еще и на другую трактовку: сначала создается такое впечатление, что на второй четверти *g VII* перейдет в *g IV*, в связи с чем басовый тон *as* оказался бы тоном тяготения к *g*. Это колебание внутренней динамики при альтерации характерно для позднего романтизма. В сущности, в нем проявляется лишь усиление той переменчивости внутреннего напряжения, которая лежит в основе обычного энгармонизма. Все же вторая трактовка обоснованна, несмотря на то что неопределенность и возможность иной трактовки существенны для описываемых явлений. Посредством внешней динамики, нарастания к *forte* на второй четверти и *diminuendo* к концу мотива, Вольф указывает на то, что он ощущает второй звук мелодии как тон тяготения, стремящийся к *as*, причем восходящее стремление в еще большей степени чувствуется в басовом го-

* Примечательное и смелое предвосхищение этого мы можем найти уже в XVII столетии. Генрих Шютц использует увеличенные трезвучия (которые он вообще вводит так обильно и столь эффектно, как это не делал ни один мастер до Вагнера) часто в сочетании с яркими задержаниями, что можно встретить даже в его произведениях для хора а cappella.

лосе *ges (fis)* второго такта. (Это — в отличие от Вагнера, у которого в четырехзвучном хроматическом мотиве любви неаккордовыми являются первый, а затем третий звук). В песне Вольфа эти начальные такты повторяются, в связи с чем заключительный аккорд сохраняет свою первоначальную трактовку. Затем, после второго проведения, он переосмысливается в *des-moll*.

В какой степени, однако, интенсивно-альтерационный стиль переносит центр тяжести всей гармонии на тоны тяготения и как своеобразно зачастую растягивается и усиливается их эффект, видно, например, из следующих созвучий. Значительно усложненная тональная основа и здесь в конечном счете вырисовывается как в высшей степени простая. Одновременно все эти альтерации вполне отвечают призрачно-волшебному характеру произведения (Гуго Вольф, «К сну» — из песен на слова Мерики, III):

104 [Sehr ruhig]

denn oh-ne Le-ben so, wie lieb-lich lebt

es sich! so weit vom Ster-ben, ach,

После простого, но выразительного энгармонического перехода из *As-dur* первый такт раздела в *E-dur* прежде всего дает гармонию *V⁷* с задержанием *gis* перед *fis*. Во второй же половине такта появляется звукообразование, которое лишь производит впечатление нового аккорда, но на самом деле представляет собой многоплановое усложнение того же созвучия вспомогательными тонами, на что указывает и возвращение в последнее к началу третьего такта: *e* — вспомогательный

звук, уводящий от *dis, c* — от *h*. При этом, в частности, и в голосоведении фортепианного изложения создается видимость реальной аккордовой последовательности благодаря тому, что звук *e* тенора вступает скачком на кварту. Одновременно здесь играет роль усиление целостного эффекта напряжения, которое непрерывно выдерживается как музыкально-силовое состояние высшей степени взволнованности. В этой связи прежде всего надо указать на способ разрешения задержания в *fis*, которое не только оттягивается и значительно сокращается во времени, но и совпадает с тем моментом, когда изменяется характер напряжения в остальных голосах. В итоге настоящий аккорд предстает только в «скрытом» виде, то есть ни в одном месте такта он не звучит полностью, повсюду в его звучание влетают неаккордовые звуки с присущими им тяготениями. Следует обратить внимание и на вокальную партию, выдерживающую основной тон аккорда *h*, в связи с чем усложнение этого созвучия благодаря тону тяготения *c* в басу ощущается особенно интенсивно. Третий такт начинается аналогично и разрешение задержания в фортепианной партии происходит тоже лишь на последней восьмой. Однако здесь напряжение задержания усиливается благодаря тому, что тон разрешения *fis* дается в вокальной партии раньше, чем он вступает у фортепиано. Так, старое правило, согласно которому одновременно с задержанием в одном из верхних голосов не должно звучать его разрешение, преодолевается поздним романтизмом в связи с его склонностью к повышенным эффектам напряжения. В свою очередь последние преодолевают тот сугубо резкий звуковой эффект, который и послужил первопричиной возникновения этого правила, унаследованного с давних времен. Четвертый такт состоит из гармонии I ступени с восходящим задержанием *ais* и вновь очень коротким тоном разрешения. В пятом — уменьшенный септаккорд, в сущности, есть не что иное, как неприготовленное задержание ко второй половине такта: *fisis* и *ais* предстают в качестве вводных тонов к *gis* и *h*, *cis* образует целотоновое задержание к *h* сверху, и, таким образом, созвучие этого такта вновь оказывается тоникой*.

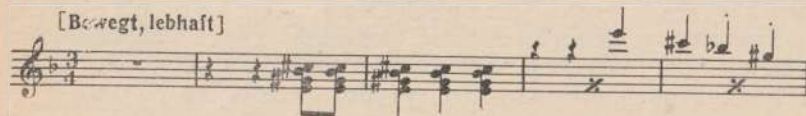
Более резкие по напряжению звуковые образы возникают в последующих тактах. Звуковую основу шестого и седьмого тактов представляет собой аккорд *cis—eis—gis—h*, появляющийся оба раза в конце и имеющий значение побочной доминанты (*V⁷*) к аккорду II ступени в восьмом такте (*fis—ais—cis*). При этом в первых половинах тактов образуются тяготе-

* Можно объяснить пятый такт еще и иначе: *fisis—ais—cis—e* — как вводный септаккорд побочной доминанты (*VII*) к аккорду *gis-moll*, то есть к III ступени, но с разрешением по типу прерванной каденции в созвучие, лежащее на терцию ниже, а именно в I (об этой типичной прерванной каденции после побочной доминанты см. в главе I четвертого раздела).

ния, понимание которых затруднено ввиду упрощенной орфографии: *g*, собственно, представляет собой *fisis*, то есть неприготовленное задержание к *gis*, аналогично *e* (*disis*) — к *eis* и *d* к *cis* (следует обратить внимание на подчеркивание аккордов напряжения внешней динамикой). В шестом такте вокальная партия вновь повышает эффект напряжения, выдерживая неразрешенное *d* над коротким тоном разрешения *cis* в мелодии фортепианного сопровождения (в то время, как в такте 2 тон разрешения вокальной партии противопоставлялся тону тяготения в басу). В восьмом такте также налицо два задержания, причем в пении разрешение *fis* вступает раньше, чем у фортепиано, соприкасаясь тем самым с тоном задержания *eis*. Таким образом, аккордовая последовательность оказывается поразительно простой, но эффекты напряжений окутывают и полностью пронизывают ее сверхмощной силовой сетью.

Особенно смелые и значительные усложнения интенсивно-альтерационный стиль претерпевает благодаря Брукнеру, как, например, в скерцо его Девятой симфонии. Образец этого дается уже в самых первых тактах. Брукнер начинает скерцо весьма своеобразным аккордом, который, так же как и последующее движение, мы сможем понять полностью и правильно лишь исходя из возможности его внутренне переменного характера:

105



С точки зрения основной тональности *d*-moll это созвучие (которое, между прочим, по своему облику также совпадает с первым аккордом «Тристана»!*) следует прежде всего понимать как альтерированный уменьшенный септаккорд *d*-moll, *cis* — *e* — *g* — *b* с повышенным квинтовым тоном *gis*. В *d*-moll он, однако, попадает весьма своеобразным путем и после долгого блуждания (лишь в такте 42). В чисто романтическом духе Брукнер усиливает тяготение к тонике таким образом, что прежде выявляет другие скрытые, энгармонические возможности рассматриваемого аккорда. Дальнейшее развитие увеличивает напряжение гармонии посредством далекого увода в диэзные тональности, в рамках которых вновь возникает первоначальный облик аккорда, лишь теперь (с добавлением дальнейшей альтерации) разрешающегося в тонику *d*-moll. Из-за больших масштабов здесь нет возможности полностью пока-

* Это становится особенно понятным, если перенести звук *b* в более низкую октаву, а остальные звуки оставить на месте. Разрешение в этом случае последовало бы в *A*⁷.

зать это развитие, которое легко можно проследить по партитуре или фортепианному переложению. Рассмотрим основные этапы этого пути.

Прежде всего Брукнер трактует отмеченный аккорд диатонически как *h* VII (*ais* — *cis* — *e* — *gis*) и ведет его в *h* III⁷ (*d* — *fis* — *a* — *cis*, такты 12 и 13):

106



Тем самым аккорд переосмысливается таким же образом, как это часто происходит с первым аккордом «Тристана», новым здесь является лишь замысел другой трактовки напряженный аккорда, а в связи с этим, разумеется, и весь его выразительный эффект. Созвучие *D*⁷ теперь толкуется как *fis* VI⁷ и ведет к *fis*-moll через VII (такт 23), V (такт 25) и VI (такт 27), причем последний аккорд, *dis* — *fis* — *a* — *cis*, вновь совпадает с первым по своей структуре. За этим следует (в такте 30) *Dis*⁷ (*dis* — *fisis* — *ais* — *cis*) — аккорд, который прежде всего надо понимать как побочную доминанту к *fis* II. Однако эта ступень здесь не появляется, зато наступает переосмысление в сторону самого *gis*-moll: вслед за доминантой *gis*-moll идет его II ступень *ais* — *cis* — *e* — *gis* (такт 34), которая восстанавливает первоначальный аккорд. Он дается сразу же в прежней орфографии (*b* вместо *ais*) и, соответственно, ведется далее как альтерированный *d* VII. Однако на этот раз к нему присоединяется еще и *es* в басу — звук, остающийся в качестве органного пункта от предыдущего аккорда (там — еще в качестве *dis*^{*}, такты 33—38):

107



Тем самым в еще большей степени усиливается альтерация исходного аккорда (см. пример 105). Его терцовый тон появляется одновременно как *e* и *es*, причем первый тяготеет в *f* аккорда *d*-moll, второй же стремится вниз в *d*. Разрешение наступает в такте 42, а именно только в унисон звука *d*. Напряжение последнего аккорда настолько велико, что достаточ-

* Необыкновенно тонкое замечание по поводу начала этого скерцо мы встречаем у Г. Ритча (Rietsch H. Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl., S. 60), а именно о том, что все эти гармонии пронизываются звуком *cis*, вводным тоном тональности *d*-moll (в остальном далеко не со всеми его пояснениями можно согласиться).

но прозвучать одному лишь основному тону, чтобы он воспринимался как общее разрешение предшествующего созвучия, включая остальные, неразрешенные звуки. Представляется, что Брукнер почувствовал, насколько более мощно действует динамика огромной разрядки напряжения, если при разрешении в основной тон *d* остальные звуки остаются неразрешенными. Их разрешение совершается как бы в сфере инстинкта, психологически, и если бы оно прозвучало в действительности, то это ощущалось бы как излишний балласт, утяжеляющий в высшей степени напряженный энергетический процесс. В соответствии с этим следует также обратить внимание на паузу перед разрешением.

Таким образом, Брукнер увеличивает напряжение исходного альтерационного образования путем выявления чисто звуковых возможностей аккорда, длительное время обыгрывает их и, наконец, возвращается к первоначальной форме, дополнительно усиливая напряжение перед собственно разрядкой*.

* По сравнению со всеми этими чрезмерными альтерациями даже самые неожиданные и смелые экскурсы классиков в область хроматики представляются весьма простыми и характерным образом отличаются от них. К таким хроматизмам прибегает в особенности Моцарт, например в Реквиеме или во вступлении к струнному квартету *C-dur* — одном из наиболее знаменитых мест подобного рода, показательном для сравнения с романтическим стилем:

108
[Adagio]

The musical score consists of two systems of piano music. The first system (measures 108-110) shows a progression from *C* to (IV^n) to (V^7) to *V*. The second system (measures 110-111) shows a progression from (IV^n) to (V^7) to *IV*. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. The notation includes various chromatic alterations and accidentals.

На первый взгляд этот отрывок предстает более разорванным, чем он есть на самом деле, главным образом из-за того, что чрезвычайно ярко слышится переключение между вступлениями *as* и *a* в первых двух тактах (аналогично между *ges* и *g* в тактах 5 и 6). Развитие основано здесь на том, что первые два такта по своему тяготению направлены к третьему и четвертому, то есть к доминантовому трезвучию *C-dur*. Именно по отношению к этому аккорду *G-dur* образуются сначала трезвучие *As-dur*, как его неаполитанский

Деформация созвучий и аккордовых последовательностей

Как показывают все примеры, приведенные здесь, а также во втором разделе, хроматическое изменение аккордового тона и введение вспомогательного побочного тона приводят к тому, что одновременно с деформацией внешнего облика созвучий иной раз маскируется соотношение аккордов напряжения и разрешения. В таких случаях может возникнуть впечатление совсем других звуко сочетаний вместо тех, которыми эти аккорды оказываются в действительности, когда мы приводим их последование к простейшему виду. Это происходит главным образом из-за того, что часто аккорды напряжения совпадают с такими структурами созвучий, которые сами по себе просты и, сверх того, упрощены из-за нарушений орфографии, то есть записаны не так, как бы это соответствовало вводно-тоновой функции отдельных звуков. Как мы это видели во втором разделе (глава I) на образцах различных гармонизаций хроматического лейтмотива «Тристана», аккорды напряжения по отношению к аккордам разрешения у Вагнера почти сплошь являются доминантовыми, субдоминантовыми или идентичными. Лишь после Вагнера, главным образом начиная с Гуго Вольфа, альтерационный стиль выходит далеко за эти пределы, приводя к интенсивной деформации первоначальных соотношений в самых различных аккордовых последовательностях. Одна из особенностей альтерационного стиля «Тристана», которая кратко уже затрагивалась нами, основывается на следующем примечательном явлении: с одной стороны, при более простых аккордовых структурах возникают сложные соотношения аккордовых соединений, с другой же стороны созвучия, значительно усложненные альтерацией, могут быть приведены к

аккорд IV^n , а затем — доминанта на основном тоне *d*. Оба аккорда вместе взятые представляют, таким образом, вводные созвучия, в то время как обычно мы встречаем в качестве подобных аккордов только доминанты или уменьшенные септаккорды. В точности то же самое совершается затем по отношению к субдоминанте. Она появляется в седьмом такте после того, как ей предшествовали аналогичные, направленные к ней созвучия, что ясно видно из цифровки примера. Итак, мы сталкиваемся здесь с расширением сферы обыгрывания тоники посредством обеих доминант. Поэтому в данном случае вряд ли можно говорить об альтерациях, за исключением неаполитанского аккорда. Во всяком случае примечательны в этом примере не столько сами по себе звуковые формы, сколько оперирование аккордами напряжения. В качестве наиболее необычного момента в пределах классического стиля здесь надо отметить тот факт, что неаполитанский аккорд применяется по отношению к другим ступеням, а не к тонике. Однако, несмотря на это, в подлинно классическом духе выдержана симметрия гармонического построения: в крупном плане друг другу противопоставляются *V* и *IV*, в мелком же каждая из этих ступеней приобретает вводные созвучия, одно из которых (IV^n) образует глубокую субдоминанту, другое — доминанту. Общий характер сильного напряжения укрепляет, таким образом, главную тональность, в то время как в позднем романтизме тональность расшатывается (ср. с. 97 и далее).

весьма простому аккордовому последованию, которое лежит в их основе.

Так, например, в следующих тактах (незадолго до конца второго действия) в дважды повторяющейся последовательности хроматического мотива любви мы видим идентичные аккорды напряжения, которые в то же время создают впечатление иных аккордов и аккордовых последовательностей:

109 [Etwas gedehnt]

Как и аккорд второго такта, первый аккорд представляет собой Es⁷, только со вспомогательным вводным тоном *e* (собственно *jes*) к *es*. Такими же идентичными являются гармонии третьего и четвертого тактов, причем в аккорде напряжения *g* возникает как звук, стремящийся в *fis*, в остальном же путаницу создает орфография: *b* вместо *ais* (возможно, что это вытекает из связи с предшествующим Es⁷). Так общая картина записи упрощается и приводится в соответствие с внешним обликом аккорда, который, однако, может ввести в заблуждение. Он совпадает с уменьшенным септаккордом, отнюдь не отвечая ему по своему смыслу и внутренней динамике. Показательно совершенно иное значение этого созвучия, вытекающее из его специфически альтерационного характера. (Ср. также соответствующие моменты в примерах 9 и 90.)

Комплекс аккордов напряжения и разрешения образует также гармония, открывающая вступление ко второму действию. Резким акцентом мотив дня противопоставляется здесь примающему к нему большому симфоническому ноктюрну:

110 [Sehr lebhaft]

К созвучию разрешения — уменьшенному септаккорду *e—g—b—des*, направлено тяготение предшествующей части мо-

тива. В основе лежит, однако, то же самое созвучие, причем два крайних голоса образуют по отношению к нему неприготовленные вводные тоны: *d* к *des*, и *es* (фактически *dis*) к *e*. Гармонизация была бы неверно понята и неправильно прочувствована, если бы первый аккорд был трактован диатонически, то есть как септаккорд на басу *es*.

Одновременно альтерация этого аккорда по своей пластике представляет прямую противоположность той альтерации, которую мы наблюдали в начальном аккорде вступления к первому действию: там мы видели стремление к растяжению аккорда, которое как бы разрывало его изнутри, здесь же возникает концентрация напряжений, направленных внутрь, создается впечатление судорожного сжатия аккорда. Вообще, что касается комбинации нескольких вводнотоновых образований, мы реже встречаем тяготение звуков, направленных в одну сторону; интенсивная альтерация стремится к энергичному взаимному противодействию тяготения в аккорде. В двух упомянутых случаях мы можем легко обнаружить, насколько ярко выявляется связь этих эффектов с символикой звуковых тяготений. Первому аккорду вступления к первому действию с его томлением и стремлением к бесконечности резко противопоставит лейтгармония трех первых тактов вступления ко второму действию. Последнее начинается резкой вспышкой мотива дня, широко разбросанный аккорд которого сникает в третьем такте и, сужаясь, переходит к более мягким гармониям, воплощающим переплетающиеся голоса ночи (которым мотив дня предшествует как символ противоположного значения).

Это начало вступления ко второму действию, наряду с хроматическим мотивом любви первого аккорда, а также началом вступления к третьему действию (см. пример 4), указывает на еще одно характерное отличие от классической гармонизации мотива, которое возникает в позднем романтизме в связи с переходом к альтерационному стилю. Начинаясь с основного тона или, по крайней мере, с квинтового тона тонического или доминантного трезвучий, классические темы обладают определенной устойчивостью. Но это повсюду возникающее чувство прочного фундамента уступает здесь место ощущению напряжения: во всех трех действиях «Тристана» начальным звуком мотива свойственны интенсивные тяготения диссонансов, напряжения неаккордовых тонов. В этом, наряду с отмеченными выше характерными началами мотивов с терцового тона, выявляется, в сущности, дальнейшее противопоставление романтизма классицизму.

Вообще романтизм оказывает предпочтение острым тонам тяготения, в особенности вспомогательным побочным тонам, что проявляется и в мелодике, и часто в пределах еще совсем простой, не альтерированной гармонии. Уже в раннем романтизме мы встречаем такую гармонизацию многих мелодий, в ко-

торой опорные звуки представляют собой неаккордовые диссонансы, как, например (Вебер, «Оберон»):



Аккордовый фон, в основе которого отсутствует альтерация, представляют собой гармонии V^7-I . В мелодии же смелыми бросками даются три ритмически и мелодически выделенных кульминационных звука, *cis*, *a* и *fis*, в качестве свободно вступающих, неприготовленных задержаний, которые тяготеют к аккорду сверху. В конце отрывка появляется еще звук *his* как хроматическое задержание снизу перед *cis*, причем он возникает наподобие таких задержаний, которые позднее стали характерными для стиля «Тристана». Уже Бетховен многократно применяет эти хроматические мелодические тона, стремящиеся в аккордовый тон снизу. Однако и кроме него такие восходящие задержания сплошь и рядом встречаются у классиков. Мы находим их также у Шумана, Мендельсона, как и у Шпора и Маршнера, однако там они часто появляются в напевных местах, с оттенком несколько изнеженного субъективизма. Тем самым эти свободно вводимые тоны мелодических задержаний вновь обретают определенное родство со своими старейшими историческими предшественниками — апподжиатурами итальянского певческого искусства.

Деформации аккорда напряжения приводят к тому, что соотношения в самой последовательности предстают искаженными. Насколько интенсивно происходит этот процесс, видно, например, в следующих тактах (из первой сцены второго действия):



Аккорд напряжения (мнимый G^7) и здесь идентичен аккорду разрешения H^7 ; *d* (собственно *cisis*) образует вводный тон

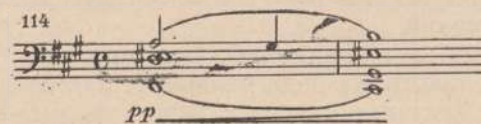
к *dis*, *g* и *f* — вводнотоновые тяготения, с двух сторон направленные в *fis*, в то время как *g* верхнего голоса, в восходящем стремлении, хроматически переходит через *gis* в *a*. Следовательно, кажущаяся медиантовая последовательность (G^7-H^7) оказывается гораздо более простой и совершенно иной, если понять ее исходя из альтерации. Но на деле все обстоит сложнее, поскольку первый аккорд энгармонически заменяется и посредством него совершается модуляция: из предыдущего контекста вытекает, что это созвучие на самом деле вступает как обыкновенный септаккорд G^7 , однако тут же переосмысливается в качестве интенсивного аккорда напряжения в том виде, как это было показано выше, и, таким образом (при помощи вводнотоновых вспомогательных замен), приводится к созвучию с основным тоном *h*.

Такого же рода мнимую медиантовую последовательность, данную точно в обратном порядке, мы увидим в другом образце гармонизации. И здесь первое созвучие как аккорд напряжения надо понимать совсем иначе, чем оно представляется на первый взгляд и чем оно воспринимается в чисто звуковом отношении:



В действительности соотношение аккордов и в данном случае не является медиантовым. Аккорд H^7 трактуется как альтерированный G^9 , то есть идентично с аккордом разрешения, причем *dis* (= *es*) взят в виде нисходящего вводного тона к *d*, а *fis* представляет собой с одной стороны восходящий вводный тон к *g* в верхнем голосе, а с другой — нисходящий (*ges*) к *f* в среднем голосе. Таким образом, и здесь мы видим, что один и тот же звук может наделяться тяготениями, действующими в двух направлениях одновременно.

Подобную видимость весьма отдаленных по своему звучанию комплексов создают, например, оба аккорда мотива судьбы из «Валькирии». По своему внешнему облику они представляют собой трезвучие *d-moll* и доминантсептаккорд на басу *cis*:



Как видно на этот раз из самой орфографии, в основе последовательности заложена совсем иная трактовка⁵². Первый аккорд возник от деформации тяготений второго и идентичен ему: *d* представляет собой вспомогательный побочный тон к *cis* сверху, так же относится звук *a* верхнего голоса к *gis*, так что и здесь первый мелодический тон мотива появляется как диссонирующий неаккордовый тон тяготения. Новый звук, соединяющийся во втором аккорде, — лишь септима *h*. Примечательно, что в самых последних тактах «Валькирии» (начиная с такта 10 перед концом) этот мотив претерпевает изменение и появляется дважды таким образом, что первый аккорд в этот раз действительно оказывается трезвучием *d-moll*, после которого теперь появляется не *Cis*⁷, а трезвучие *E-dur*. Однако и эффект этой последовательности здесь совершенно иной. В длительно выдерживаемый *E-dur* заклинания огня дважды проникает аккорд *d-moll* как эффект звучания, символизирующий меланхолию последнего, горестного взгляда Вотана на Брюнгильду. Такой смысл обусловлен не только ярким субдоминантовым сдвигом по отношению к *E-dur*, но также и абсолютным характером самой тональности *d-moll*. Альтерационность в том виде, как она первоначально была задумана в первом аккорде мотива судьбы *d — eis — a*, здесь снимается, и звуковой образ дается как самостоятельное звучание. Первоначальное образование, основанное на острых тяготениях, переходит в чисто звуковое явление. Тем самым в трансформации этого мотива можно видеть не что иное, как отражение наиболее общего генетического и исторического процесса в музыке, представляющего собой переход энергии в звучание.

В связи со всем этим альтерационное понимание созвучия в очень большой степени, часто неожиданно, упрощает соотношения аккордов с точки зрения их основных тонов. Но кроме этого альтерация таит в себе силу растворять тональные связи в музыке путем того, что она дает возможность трактовать каждый, даже самый простой аккорд как комплекс тяготений, полностью изменяя его фундаментальные связи.

Как мы видели в приведенных примерах, это явление непосредственно связано с модуляционной техникой, основанной на энгармоническом переосмыслении. Вызванные альтерацией изменения первоначального аккорда будируют возможность и другой его трактовки. Одновременно это обуславливает огромную подвижность и неустойчивость аккордов и тональных переходов, безграничные возможности которых обнаруживаются в условиях альтерационного стиля. Линеарные энергии взрывают аккордовые основы и вызывают очарование неожиданных и резких смен гармоний.

Таким образом, альтерационные напряжения по другому пути приводят к такого же рода явлениям, как и прослеженные ранее процессы расширения тональной сферы. В то время

как эти процессы непосредственно имеют дело с соотношениями аккордов и обогащают их, альтерация касается аккордовых форм и создает лишь видимость расширения аккордовых соотношений. (Из мнимого последнее превращается в действительное лишь в случае энгармонической модуляции. Возникающие при этом искаженные структуры переосмысливаются посредством энгармонизма и трактуются так, как они даны в своем чистом звучании.) По своему внешнему облику, однако, оба пути развития сходятся вновь, подобно тому как они были родственными в своих истоках. Разнообразие проявление глубинных процессов движения, идущее с одной стороны через аккорд, с другой — через аккордовые последовательности, ведет к распылению картины гармонической поверхности, к возникновению ее беспокойно мерцающего колорита.

Связь с энгармонизмом

Принцип энгармонизма, значение которого мы видели уже, начиная с первого аккорда «Тристана», находит в интенсивно альтерационном стиле широкое применение. Наиболее яркими предшественниками Вагнера с этой точки зрения являются Шуберт и, прежде всего в отношении техники, — Шпор. Энгармоническое переосмысление отдельных звуков аккорда встречается начиная с XVIII века главным образом в уменьшенных септаккордах. И сочетание альтерации с энгармоническим переосмыслением мы находим у классиков наиболее часто, хотя и не исключительно, именно в уменьшенных септаккордах. При этом типично, что в связи с альтерацией одного из звуков уменьшенный септаккорд приобретает внешний облик доминантсептаккорда (с другим основным тоном) и соответственно переосмысливается. Возможно и обратное явление (например в том случае, если *fis — as — c — es*, то есть уменьшенный септаккорд с альтерированным терцовым тоном, энгармонически совпадает с *as — c — es — ges*).

Различные, связанные с этим обороты составят основу весьма употребительной модуляционной техники у классиков. При переходе к романтизму начинают использоваться намного богаче, чем у классиков, и другие неисчерпаемые возможности энгармонического переосмысления. Однако и здесь упомянутые обороты на долгое время остаются наиболее частыми. Альтерации уменьшенного септаккорда в эффектах роскошного великолепия применяет прежде всего Шуберт. Они пронизывают его гармонию и модуляционную технику необычайно богато и красочно, как, например («Одиночество» из «Зимнего пути»):

[Langsam]

Аккорд $g-h-d-f$, несколько раз повторяющийся как CV^7 , появляется в третьем такте как $eis-g-h-d$, то есть в качестве уменьшенного септаккорда $eis-gis-h-d$ с вводнотоновым обострением gis на g . С необыкновенно впечатляющим эффектом звучания аккорд соответственно переходит далее, через квартсекстаккорд на басу fis , в h -moll. Такой, а также и обратный, процесс модуляционного переосмысления альтерированного уменьшенного септаккорда в доминантсептаккорд, мы можем найти почти в каждом произведении Шуберта.

В трех сходных, в высшей степени примечательных отрывках из его же песни «Привет» мы видим сначала простой энгармонизм, а затем его соединение с альтерацией:

[Langsam]

Как видно из прилагаемой цифровки, великолепный поворот из b -moll в g -moll основывается на том, что аккорд четвертого такта, имеющий исходное значение $a-c-es-ges$, переосмысливается на $fis-a-c-es$ ($gVII$). В следующем отрывке этот гармонический оборот звучит еще ярче:

[Langsam]

Первые три такта в b -moll почти полностью совпадают с предыдущим примером. Аккорд четвертого такта вступает как $b-d-f-as$, то есть как побочная доминанта к субдоминанте на звуке es . Субдоминанта, однако, не появляется (как это указано в квадратных скобках) ввиду того что переосмысливается уже сама побочная доминанта: она приобретает значение уменьшенного септаккорда $gis-h-d-f$, с альтерационной заменой h на b . Этот звук направлен обычным приемом к следующему за ним квартсекстаккорду — к его басовому тону a (после чего наступает оборот, ведущий через аккорд C -dur в g -moll).

И, наконец, незадолго до конца песни появляется следующая последовательность аккордов:

[Langsam]

$b^7: (V^7)$ [III]
 $9^7: (VII)$

Первый такт вновь выдержан в b -moll в качестве побочной доминанты (V^7) к III ступени. Последняя опять не вступает (см. квадратные скобки в цифровке), а созвучие As^7 переосмысливается как аккорд напряжения $fis - as - c - es$. В то же время тон as не имеет здесь значения альтерации аккордового тона a , но, как выясняется из дальнейшего ведения, представляет собой вспомогательный побочный тон (то есть собственно gis) к этому звуку, вступающему со следующим аккордом. Одновременно можно видеть доказательство того, как вообще вспомогательные побочные тоны и альтерация аккордовых тонов применяются сходным образом.

Однако при использовании такого сочетания энгармонизма и альтерации в красочных модуляционных переливах Шуберт идет еще дальше, создавая интереснейшие эффекты. Он любит, подобно простому переосмысливанию аккорда в рассмотренных примерах, интонировать одно и то же созвучие по-разному для того, чтобы каждый раз вести его далее в новой трактовке, причем это делается именно не в непосредственном сопоставлении. Возникает такой эффект, как будто бы композитор вводит один и тот же аккорд в различном красочно-световом излучении. Пример этого мы видим в следующем отрывке из «Морской тиши»:

[Sehr langsam]

- rings um - her, Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te

Аккорд третьего такта повторяется затем в пятом такте. Первый раз, вслед за аккордом F -dur, он появляется в качест-

ве доминантового созвучия на басу f с добавленной септимой es , однако переосмысливается, как это показывает орфография, в альтерированный уменьшенный септаккорд $dis - f$ (вместо fis) — $a - c$, и, соответственно, ведется дальше в квартсекстаккорд на басу e (при обычном понимании данного звука как басового тона квартсекстаккорда). После этого Шуберт в пятом такте вновь возвращается к созвучию F^7 , однако трактует и разрешает его на этот раз иначе, а именно опять не в качестве доминантового аккорда от звука f , подобно первому его появлению, но как a VI, то есть в простейшем виде как $f - a - c - e$, с альтерацией e на es (которое здесь, кроме того, выступает как хроматическая проходящая) в качестве тона тяготения, направленного в сторону d следующего аккорда. Последний аккорд является a IV⁷ и приводит к обороту, направленному в сторону e -moll. Так, на протяжении этого короткого отрывка мы видим красочные переливы трех аккордов, представляющих собой фактически три трактовки одного и того же созвучия — исходного аккорда (F^7) и двух различных форм тяготения, выявляющихся в дальнейшем.

Все это указывает на то, что безграничная фантазия Шуберта в области аккордового звучания гениально превосходит модуляционную технику и красочный колорит, характеризующий интенсивно-альтерационный стиль позднего романтизма.

Приведем два примера такого рода из вагнеровского «Тристана». Если простое соединение энгармонизма и альтерации, начиная уже с первого аккорда (см. с. 73 и далее), многократно раскрывалось в различных примерах, в которых обнаруживалось смелое усиление этой техники, то здесь эта идея развита в плане только что рассмотренных случаев. Речь идет о возвращении к одному и тому же аккорду, который при этом каждый раз переосмысливается и разрешается, соответственно, иначе (из сцены III второго действия):

[Mäßig langsam]

Willst du, I. sold' ihm fol-gen?

Первое созвучие представляет собой уменьшенный септаккорд VII ступени в D -dur, $cis - e - g - b$, с вводнотоновым обострением e на es . В третьем такте наступает первое разрешение в D I. Вслед за этим вновь возвращается созвучие пер-

вых тактов, не изменившееся по звуковому составу, но в энгармонически измененном понимании как *es—g—b—des* (доминанта последующего *as-moll*). В предпоследнем такте на органном пункте *es* появляется *as VI (fes—as—ces)*, вслед за чем вновь вступает *as V*. Модуляция из *D-dur* в *as-moll* происходит, следовательно, таким образом, что в четвертом такте вновь интонируется аккорд, который слухом еще воспринимается как альтерированный *D VII°*, однако в итоге дальнейшего движения он ощущается уже не как альтерационное образование, но как диатонический аккорд, построенный по терциям.

Подобно этому, но в еще более усложненном виде, аналогичный принцип обнаруживается в следующей модуляции (конец этого же отрывка):

121 [Mäßig langsam]

Das sag' ihm nun I. sold!

Первый аккорд, которому предшествовало созвучие *D7* — тот же, что и в прошлом примере — *cis—e—g* с вводнотоновым обострением *e* на *es*. Он переосмысливается как *es—g—(b)—des*, то есть как *V7 as-moll*. За ним идут два такта в *as-moll*, причем аккордом второго такта является вводное созвучие побочной доминанты к третьему такту (опять *a V*) — уменьшенный септаккорд *d—f—as—ces* с вводнотоновым обострением *f* на *fes*. Следующая модуляция отталкивается именно от этого второго созвучия: аккорд *d—fes—as—ces* интонируется вновь, но дается в энгармоническом переосмыслении *e—gis—h—d*, то есть как *a VI*, вслед за чем идут аккорды *a VI*, *a V* и т. д.

Итак, мы видим, что один и тот же аккорд можно трактовать весьма по-разному посредством разнообразных возможностей сочетания энгармонизма и альтерации. В последних из рассмотренных примеров, а также в примерах из второго раздела (глава II) речь шла о таком переосмыслении, при котором приравнивались альтерированные и диатонические аккорды. Не менее примечательной является возможность различных альтерационных трактовок одного и того же созвучия. Так, например, аккорд такта 10 вступления (см. пример 3), который там имел значение *E7* (со вспомогательными побочными тонами *f* к *e* и *c* к *h*), приобретает в дальнейшем совсем другие

соотношения тяготений и иную альтерационную трактовку (из третьего действия, сцена I):

122 [Mäßig langsam]

Аккордом разрешения (такт 2) является *fis—ais—cis—e* (который в дальнейшем следует понимать как *IV cis-moll*). По отношению к этому созвучию аккорд напряжения имеет субдоминантовое значение (как в примере 3 по отношению к аккорду разрешения на басу *h*). Его основной формой является *h—d—fis—a* (что вытекает из связи с предыдущим *fis-moll*) с изменением трех звуков: *gis* — вспомогательный побочный тон к септимере *a*, вступающей к концу такта, *f* — вводнотоновое обострение, направленное к *e*, наконец, *c* (собственно — *his*) — альтерация звука *h*, устремленного к *cis*. Таким образом, одна и та же аккордовая структура предстает как результат альтерационного усложнения совершенно различных исходных структур, что, в свою очередь, является выражением полного растворения аккордовых соотношений и разложения диатонических аккордовых контуров под влиянием напряжений движения в условиях интенсивно-альтерационного стиля.

Однотипное явление — переосмысление аккорда напряжения, ведущее к иным соотношениям тяготений — заложено в основе разрешения аккорда, приведенного в примере 20 (из Фантазии Шумана). Это явление исключительно смелое и примечательное с точки зрения времени создания произведения. Однако здесь имеет место тяготение не альтерированного звука, а задержания, так как в аккорде, в том виде, как он впервые появляется на фермате, *es* представляет собой задержание к *d* (другие звуки — аккордовые тоны с *V9*). В остальных трех тактах звук *g* удаляется и остается лишь созвучие *h—es—f—as*. Как видно из дальнейшего его перехода в *As7* (с *VI7*), звук *es* не разрешается; в отличие от этого наступает переосмысление соотношения тяготений, при котором *as* и *es* трактуются как аккордовые тоны, а *h* и *f* — как тоны тяготений по типу задержаний к *c* и *es*.

Тот же принцип, дающий однако гораздо более мягкий эффект, чем у Вагнера, раскрывается также и в следующей интересной модуляции (Дворжак, «Легенда», ор. 59 № 3):

[Allegro]



Прежде всего, тема В-dur переходит во втором такте из I ступени в септаккорд II ступени при хроматическом понижении квинтового тона (см. с. 145). Эта разновидность II ступени, переключающаяся с одноименным минором, которую Дворжак вообще применяет очень охотно, переосмысливается здесь с точки зрения измененного альтерационного значения, а именно как *fis—a—c—es*, в котором взамен звука *a* имеется вспомогательный побочный тон *b*. Тяготение переключается, таким образом, на совсем другие тоны. Аккорд весьма просто толкуется как g VII, вслед за чем, вместе с разрешением звука *b*, возникает g V — аккорд, приводящий к обороту в D-dur.

Хроматика аккордовых соединений

Третья разновидность альтерационного стиля, хроматизм аккордовых последовательностей, в своих истоках связана с двумя другими, уже рассмотренными выше. Это явление, в общих чертах, основывается на том, что соединение аккордов просто-напросто обусловлено хроматическим смещением отдельных или же всех звуков, причем аккордовые тоны могут двигаться одновременно в различных направлениях⁵³. Так возникает особая, идущая от альтерации техника соединения созвучий, которая преодолевает рамки тональности в аккордовых последовательностях. Что касается хроматических изменений аккордовых тонов, а также вспомогательных побочных тонов, то дальнейшее движение соответствующих звуков на полутон заложено уже само по себе в их основе. Поэтому все эти разновидности альтерации не следует строго разграничивать, что, в частности, выявляется и в последнем из приведенных примеров. Однако хроматизм аккордовых последовательностей, вытекающий непосредственно из первых двух явлений, приводит к гораздо большей самостоятельности, затрагивает неальтерированные звуки и аккорды и вызывает дальнейшее хроматическое движение отдельных или всех тонов, которые как бы наделяются вводно-тоновыми тяготениями к верхней или нижней соседней ступени. Все первоначальные значения аккорда могут оказаться опровергнутыми в связи с дальнейшим движением. Хроматическое скольжение вызывает, например, аккордовую последовательность такого рода (из «Тристана», действие второе, сцена II):



Здесь каждый движущийся в дальнейшем хроматически аккордовый тон приобретает вводно-тоновое значение по отношению к соответствующему тону последующего аккорда, что обуславливает гибкое и пластичное сцепление аккордов в хроматических последовательностях подобного рода. Типичную модуляцию, совершенную посредством скользящих хроматических аккордовых соединений, мы видим в следующем примере (из «Тристана», действие третье, сцена 1):

Поворот от F-dur к A-dur происходит непосредственно путем хроматического сдвига, идущего от F V⁷ (*c—e—g—b*). Это созвучие простирается вплоть до второй четверти второго такта причем уже в последней четверти первого такта дается образование из одних лишь проходящих и вспомогательных тонов, которое, однако, вновь возвращается к FV⁷. В отличие от этого, хроматическое скольжение на последней четверти второго такта уводит от первого аккорда к A⁷. Полученное при этом звукосочетание является не самостоятельным, а вторичным, возникающим в результате голосоведения. Одновременно мы и в этом примере хроматического голосоведения видим освобождение от связи с определенным голосом. Оказывается достаточным, что последующий аккорд дает соответствующие звуки в других голосах, как бы в отвлеченном продолжении хроматических линий. Так, например, в басу тон *des* (собственно *cis*) задуман как хроматический переход от *c* к *d*, но последний появляется в другом голосе, и т. д.

Хроматический принцип соединения аккордов приводит к тому, что отдельные аккорды все более высвобождаются из тес-

ной внутритональной спаянности. Они проникают в композиционную ткань как обусловленные напряжением, и отнюдь не для укрепления тональности.

Что касается комплексного хроматического скольжения смежных созвучий, то у классиков мы обычно встречаем его в последовательностях уменьшенных септаккордов — легкость их взаимопереходов раньше всего привела к этому явлению (в других последовательностях встречающемуся реже). В то же время модуляционные переходы посредством постепенного, поочередного сдвигания отдельных тонов для классиков весьма характерны. Одна из исторически наиболее ранних предпосылок первого вида, то есть непосредственное следование друг за другом хроматически смежных аккордов, связана с неаполитанским секстаккордом (см. с. 145). На примере этого созвучия становится также ясным, как альтерация и вспомогательные побочные тоны, от которых она берет свое начало, сливаются с аккордовым хроматизмом. Однако для интенсивно-альтерационного стиля романтизма хроматические последовательности соседних аккордов не составляют сущности стиля. Причина здесь кроется в том, что более богатый накал всего музыкального чувствования скорее приводил к одновременному хроматическому ведению нескольких голосов в различных направлениях. Так возникают не только разнообразнейшие красочные внетональные аккордовые соединения, но и новые аккордовые формы, образующиеся посредством хроматического скольжения голосов, формы, которые нельзя объяснить с тональной точки зрения. Отсюда следует также слияние этой техники с двумя ранее рассмотренными разновидностями альтерации.

Бесчисленные ошеломляющие аккордовые сдвиги у Шуберта основываются именно на рассматриваемом явлении. Полное разложение тональных соотношений аккордов, уступающих место большей лабильности и богатству красок, выявляется уже, например, в такой последовательности двух аккордов, как следующая (из струнного квартета G-dur, часть I):

126 [Allegro molto moderato]

The score shows a piano accompaniment in G major, 2/4 time. It features a chromatic shift from an F#m7 chord (F#, A, C, E) to a C major chord (C, E, G). The bass line has a steady eighth-note pattern. A *dim.* marking is present over the second chord.

Переход от аккорда $d-f-a-c$ (в предшествующей связи взятого в значении FVI⁷) в аккорд Cis-dur осуществляется таким путем, что три тона первого аккорда ведутся далее как вводнотоновые тяготения: d в cis , a в gis , c (фактически пере-

осмысленный на his) в cis . Только звук f остается на месте, превращаясь во втором аккорде в eis (что Шуберт не отражает в записи). Итак, здесь перед нами типичное явление, сущность которого заключается в том, что совсем простой аккорд, взятый в диатоническом контексте, предстает полностью видоизмененным в своих внутренних динамических соотношениях, причем эти изменения происходят на основе хроматизма и в расчете на определенное дальнейшее ведение голосов. Одновременно этот пример характерен и для другого, часто сопутствующего явления, выражающегося в том, что энергетические соотношения диссоциирующих звуков полностью изменяются. Так, септима аккорда c , первоначально тяготевающая вниз, становится хроматическим тоном восходящего тяготения. Здесь мы видим полное разрушение исходных аккордовых структур посредством аккордового хроматизма. С приведенным примером можно также сравнить отрывок из второй части песни Шуберта «Путевой столб» (из «Зимнего пути»), являющийся одним из наиболее значительных образцов хроматически обусловленных аккордовых последовательностей — это интереснейший ряд созвучий на словах «Einen Weiser seh' ich stehen».

Мягкие скользкие переходы хроматически обусловленных аккордовых последовательностей подобного рода особенно любит Шпор, например (из «Фауста»):

127

The score shows a piano accompaniment in G major, 2/4 time. It features a chromatic shift from an F#m7 chord (F#, A, C, E) to a C major chord (C, E, G). The bass line has a steady eighth-note pattern.

Созвучие $cis-e-g$ следует понимать не как самостоятельный аккорд — уменьшенное трезвучие, но как проходящий комплекс, основанный на хроматическом скольжении от В I к В VII.

В гармонии Шумана также можно встретить богатство модуляций, совершающихся путем последовательных хроматических, а иногда и целотоновых сдвигов, как, например (из «Новеллетт» op. 21 № 8):

128 [Schnell]

The score shows a piano accompaniment in G major, 2/4 time. It features a chromatic shift from an F#m7 chord (F#, A, C, E) to a C major chord (C, E, G). The bass line has a steady eighth-note pattern.



Из более поздних мастеров прежде всего Рeger освоил эту технику легчайших, скользящих переходов, затрагивающих самые далекие тональности, как, например (Reger, «Из моего дневника», том I, № 8):



В отличие от текучих, часто несколько изнеженных аккордовых последовательностей своих предшественников, хроматические переходы Вагнера насыщены предельной силой. На том же принципе, например, основывается гармонизация мотива Тантриса в «Тристане»:



Начало и конец этого двутактного образования обнаруживают тональную связь в качестве VI и V ступеней a-moll. В отличие от них, второй аккорд возникает в результате хроматического ведения крайних голосов противоположно друг другу. Этот процесс рельефно отражен в орфографии тем, что Вагнер пишет в аккорде, по своему внешнему облику представляющем собой трезвучие Fis-dur, в нисходящем верхнем голосе — b, а в восходящем ходе баса — ais. (Следует также сравнить данный мотив с вариантами его дальнейшего длительного хроматического

развития.) Такая запись ярко отражает ощущение линейного движения. В том, что мелодия привносит b в трезвучие Fis-dur, существенным является не факт включения в запись чуждого звука, но мелодический ход верхнего голоса. И если проследить воздействие этого аккорда на музыкальное восприятие, то он действительно совсем не звучит как консонанс, так как мелодическое напряжение не поглощается аккордом. Правда, как уже подчеркивалось выше, у энгармонизма есть и другая сторона, определяющая иной раз обратное явление. Имеется в виду то, что часто нарушение орфографии вызывается именно стремлением упростить аккорд как целое. В таких случаях можно усмотреть выражение превалирующего чувственно-звукового слияния и поглощения мелодических факторов полнотой воздействия аккорда как такового.

В этом примере, как и вообще в законченных последовательностях, а не в модулирующих переходах в другую тональность, наблюдается особая роль диатонических аккордов, находящихся в крайних точках построения или вступающих через определенные промежутки. Свободно текущие голоса вливаются в эти аккорды, подобные краугольным камням построения. В промежутках же, с образованием созвучий, которые возникают путем хроматических сдвигов и не могут быть истолкованы тонально, выявляется процесс внутреннего разложения исходной тональности, растворяющейся в непрерывном хроматическом потоке голосов. Однако эти опорные столбы или краугольные камни исчезают там, где вместо законченной последовательности вступает тональный переход, совершающийся часто в длительных, обусловленных чисто мелодическим развитием, аккордовых сцеплениях и переливах.

Одновременное появление восходящих и нисходящих тяготений, то есть как бы скрещивание противоположных линейных напряжений в аккордовых последовательностях, часто вызывает неожиданное сопоставление, скачкообразную смену далеких в тональном отношении аккордов. Тем самым создается своеобразный переливчатый колорит звуковых красок, то вспыхивающих, то затухающих. Таков характер чудесного, чисто романтического отрывка, символизирующего мечтательное растворение чувств в мотиве сна из «Валькирии»:





Если иметь в виду хроматизм как основной принцип аккордовых соединений, то на первый взгляд мы здесь сталкиваемся с отступлениями от этого в связи с тем, что хроматические переходы даются не всегда в одном и том же голосе, и часто продолжение линии может осуществляться лишь мысленно. Более того, мы здесь не везде видим хроматическое нанизывание тонов в последовательностях аккордов. В особенности басовый голос неоднократно отступает от этого принципа и приобретает отчасти характер аккордового баса. Тем самым подчеркивается другое явление, идущее рука об руку с аккордовой хроматикой и вытекающее из нее, — возникновение красочных чувственно-звуковых эффектов, главным образом медиантовых аккордовых последовательностей, которые в таких случаях, наряду с хроматическими последовательностями созвучий, встречаются наиболее часто. Романтизм повсюду стремится исчерпать возможности показа одного и того же явления по-разному, двумя или несколькими способами. Он любит эту одновременность различных толкований и связанную с ней неопределенность. Здесь — лишь другая разновидность явления, которое обнаруживалось во всяком энгармонизме.

Примечательным с технической стороны в примере 131 представляется еще одно явление. Здесь отчетливо видно, как свободное течение аккордовых последовательностей, обусловленное хроматизмом голосоведения, все вновь и вновь стремится к определенной опоре и сдерживающей преграде, которые оно ищет в тонально четких взаимосвязях. Аккордовые последовательности здесь неоднократно приводят к доминантовому кадансированию, что прежде всего проявляется после двух первых двутактов. Первый из них посредством такой концовки вводит в начало третьего такта (E-dur). Аналогичным образом следующая двутактная фраза вводит в трезвучие C-dur пятого такта через выступающий в качестве доминанты уменьшенный септаккорд *h—d—f—as*. В шестом и седьмом тактах это двутактное кадансирование ведет через неточно нотированный уменьшенный септаккорд *fisis—ais—cis—e* к аккорду *Gis-dur*, и в переходе от восьмого к девятому такту мы опять видим аналогичное окончание, идущее от уменьшенного септаккорда на басу *dis* (вновь в качестве доминантовой функции) к трезвучию E-dur. В этом простом кадансировании можно увидеть, как свободные потоки

аккордов непрерывно стремятся к тому, чтобы обрести известную устойчивость. Значение кадансирующих переходов, при которых аккорд доминантовой функции вводит в продолжение построения, выявится в секвенционной технике Вагнера.

Однако, с другой стороны, при более близком рассмотрении этих двутактных доминантовых кадансов, а также аккордов, к которым они приводят, мы видим в них примечательное явление чисто романтического характера. Начальные аккорды первого, третьего, пятого, седьмого и последнего тактов являются мажорными трезвучиями с основными тонами *As—E—C—Gis—E* и дают таким образом (при энгармонической замене *As* на *Gis*) медиантовую последовательность, идущую по большим терциям в нисходящем порядке. Более того, эта броскость терцовых последовательностей аккордов подчеркивается и как бы, соответственно, дополняется самими аккордовыми формами, а именно путем того, что во всех этих созвучиях в верхнем голосе появляется терцовый тон, что характерно для романтической гармонии, своеобразие и красочные переливы которой ощущаются в музыке Вагнера повсюду.

Интенсивная альтерация со всеми своими разновидностями представляет собой не что иное, как полное проникновение сил движения, находящихся под поверхностью звучания, во все тонально-аккордовые основы. Хроматический принцип соединения аккордов представляет кульминацию этого процесса: глубинные течения энергий, в своем интенсивном стремлении наружу, расшатывают тональную организацию звуковой поверхности, приводят к непрерывному движению, к непрерывным взаимным переходам ее отдельных элементов — аккордов. В этом можно усмотреть растворение тональных связей, происходящее благодаря воздействию энергии звуковых тяготений. Высокоразвитая альтерация расширяет музыкальные возможности как аккордовых форм, так и последовательностей до беспредельности и повсюду подрывает прочные устои. Все исполнено натиска и волнения.

В историческом отношении развитие романтической гармонии прямо противоположно музыке конца XVI и начала XVII столетия. Там в основном господствовало благозвучие консонанса, и лишь в отдельных случаях гармония затемнялась диссонантными образованиями. Здесь же, в зрелом романтизме, господствуют напряжения, консонирующие же аккорды становятся исключением. Более того, консонансы лишь в отдельных случаях выступают в качестве моментов покоя, чаще же они определяют отправные точки новых разделов, новых волн непрерывно нарастающего беспокойства (причем надо еще принять во внимание и то, что большую часть внешне консонирующих аккордов следует рассматривать как аккорды напряжения и что такие созвучия с самого начала не могут претендовать на значение точки покоя). Однако музыка подвергается такому всеобщему насыщению диссонансами не только благодаря альтерации.

Раздел четвертый

Пути развития аккорда

Глава I

Структура аккорда

Перерастание рамок трезвучия

Во всех явлениях, от простейшей каденции и ее расширений до интенсивно-альтерационного стиля в целом, в самых разнообразных формах одновременно проявляется процесс усиления энергий и повышения интенсивности чувственно-звуковых эффектов в музыке. На таких примерах, как последний из приведенных, можно видеть, что даже полное господство линейных тяготений в хроматических аккордовых последованиях, в свою очередь, приводит к сверкающему великолепию медиантовых и других подобных им сочетаний, что при совместном воздействии энергетических и красочно-звуковых моментов в музыкальном восприятии взаимно и непрестанно повышается их интенсивность. Альтерация вырастает из мощного взаимодействия разрушающих энергий и в то же время связана с концентрацией элементов, направленной к новому слиянию, как бы к переплавке в новые звуковые эффекты.

Взаимное, непрестанное усиление напряжений и звуковой красочности заложено в первичных воздействиях доминант, пропизиывающих каденцию. Уже там повышение действия энергий вызывает красочное сверкание в сфере гармонического колорита, насыщение его чувственно-звуковыми моментами, так что порой создается впечатление растворения энергий тяготения в чисто звуковых эффектах (побочные доминанты, мажоро-минорные сочетания, глубокие сдвиги в доминантовую и субдоминантовую сторону и т. д.). Взаимодействие и взаимовлияние энергии и звучания в гармонии — это борьба. Действие и противодействие усиливают друг друга в живом процессе всякой музыки, процессе, представляющем собой излияние психических сил напряжения, ведущих к звучанию.

Этот процесс обнаруживается также и в известном преобразовании самих аккордов, выражающемся в примечательной и для музыкального развития в высшей степени знаменательной

концентрации, что находит свое яркое выражение в гармоническом стиле «Тристана». Перерастание аккордами рамок трезвучия и приобретение септ- и нонаккордами нового значения, что ощутимо уже начиная с первого созвучия, представляется с этой точки зрения в определенной внутренней, а также исторической связи с развитием гармонии в целом. То, что в таком гармоническом стиле, как интенсивно-альтерационный, в котором столь ярко выражено деструктивное начало, аккорды проявляют одновременно и склонность к большей концентрации, соответствует принципу, заложенному в природе гармонических процессов. В этом находит свое выражение противодействие со стороны звучания, как бы усиливающееся сопротивление растворяющему началу. (Такое встречное течение наблюдалось уже и в другом смысле, а именно в том, что при интенсивной альтерации сами кадансовые соотношения упрощаются вплоть до своих простейших первоначальных форм.)

Аккорды, которые раньше создавали наиболее острые эффекты диссонанса, сплавляются в единый звуковой комплекс, в связи с чем и применение их становится иным, во многих отношениях отличающимся от применения в классическом и раннеромантическом стиле. Септимы и ноны, даже в своих самых резких формах, становятся такими же точками опоры, как звуки трезвучия, поскольку к ним вводятся свободно вступающие вспомогательные звуки, большей частью полутоновые. Эти технические приемы получили у Вагнера в «Тристане», вслед за робкими начинаниями нескольких предшественников, широкое и смелое развитие. Такие аккорды в целом, несмотря на свою диссонантность, приобретают значение созвучий разрешения, в то время как ранее они, в особенности нонаккорды, сами применялись в качестве остроощутимых диссонансов. Правда, у самого Вагнера такие созвучия еще не становятся аккордами разрешения в окончательных заключениях, но мы встречаем их в конце построений, и такое их употребление дает начало новым путям развития гармонии. Однако они претерпевают изменения и по своему воздействию: представляя собой просто-напросто аккордовые образования диатонической терцовой структуры, своей сливающейся звучностью они производят необыкновенно смягчающее впечатление в противовес гораздо более мощным энергиям альтерационных структур. Таким образом, и здесь вместо самих явлений следует видеть вызвавшие их силы: все аккордовые образования как звуковые явления представляют собой смягчающее противодействие, поглощающее глубинные течения, причем этот процесс усиливается по мере нарастания мощности альтерационной техники.

Как уже неоднократно отмечалось во втором разделе, в чисто акустическом смысле степень диссонантности альтерационного образования может быть меньшей, чем аккорда разрешения. Тем не менее последний со своей диатонически-тер-

цовой структурой действует как разрядка того напряжения, которое вызывается энергией хроматических альтераций или вспомогательных побочных тонов. Терцовая структура, также и в тех случаях, когда она достигает масштаба нонаккордов и даже выходит за их пределы, действует как первоначальная основная форма, создающая определенную устойчивость в потоке текущих образований, дающая опору прочного строения аналогично традиционному разрешению в консонирующее трезвучие.

Напомним о разрешениях в септ- и нонаккорды, связанных с гармонизацией хроматического мотива любви, приведенных во втором разделе (в примерах 1, 9 и др.). Как ни в одном другом техническом приеме, здесь с необычайной яркостью раскрывается сущность этого явления, состоящая в том, что предшествующие октавы, разрешаясь в малую нону, подчеркивают значение терцовой структуры как нормы единства звукового слияния. Иной эффект разрешения в аккорд с малой ноной мы видим в другом мотиве — в первых двух аккордах примера 156. Аккордом напряжения там является H^7 со вспомогательным побочным тоном *eis* (записанным неточно, как *f*) к *fis*. Аккорд разрешения идентичен с этим аккордом, но к нему добавляется малая нона (*h — dis — fis — a — c*).

Пример свободно вступающего вспомогательного побочного тона, который тяготеет к ноне как к опорному звуку наподобие устойчивого тона трезвучия, дает вступление (начало такта 16) к первому действию:

132 [Langsam]

Однако мы встречаем также и иное применение септаккордов, выступающих не только в противопоставлении к альтерированным созвучиям, но просто-напросто в значении, подобном трезвучиям. Они нанизываются друг на друга как самостоятельные созвучия, спаянные звуковые комплексы, например следующие отдельно акцентированные аккорды; разрешение их частично даже отсутствует («Зигфрид», действие первое, сцена 1):

133 [Lebhaft]

Mime: rie! Sieg-fried! Sieg-fried! He!

В более давние эпохи многоголосной музыки в качестве звукового выражения состояния равновесия, разрядки в музыкальном развитии служил унисон (прима или октава), затем в этой роли выступает пустая квинта и, в конце концов, более насыщенное звучание консонирующего трезвучия. Однако начиная со второй половины XIX века такое значение приобретает звуковое слияние само по себе как противопоставление энергетическим напряжениям, притом необязательно в виде определенной формы трезвучия. Вообще, начиная с этого времени звуковой комплексе как таковой представляет собой момент успокоения в музыке, что особенно ощущается в эпоху позднего романтизма. Если проследить, как по мере развития гармонии, начиная с самых ее истоков, постепенно изменяется восприятие диссонанса, то тот факт, что септ- и нонаккорды становятся независимыми созвучиями и могут служить аккордами разрешения, теряет свою необычность. Процесс этого развития связан с постепенным ростом тенденции ко все более усиливающимся эффектам резкости и терпкости звучания. Ведь даже такие интервалы, как терция и секста, первоначально не признавались консонансами. Изменение в технике применения диссонансирующих интервалов происходит в целом таким же образом.

Уменьшенный септаккорд является исторически первым образованием, выходящим за пределы трезвучия и не нуждающимся в разрешении своих диссонансирующих звуков, включая и септиму. Уже у классиков мы часто находим нанизывание уменьшенных септаккордов без их разрешения (обычно в таких цепочках разрешается лишь последний аккорд). Хорошо знакомое возбуждающее звуковое воздействие этого аккорда приводит к его большой самостоятельности, которая впоследствии, в позднем романтизме, переходит на остальные септ- и нонаккорды, причем вначале преимущественно на их доминантовые формы.

Техника Вагнера оказала влияние на все последующее развитие гармонии в смысле восприятия септ- и нонаккордов и их употребления. Так, у Эдварда Грига мы весьма часто, и даже в музыке народнопесенного склада, встречаем свободное ведение септим, причем и больших септим, скачком вниз (предпочтительно на увеличенную секунду). В этом можно видеть признак укрепления септаккорда как целого, слияния его в единое образование⁵⁴. Например (из «Норвежских народных мелодий», № 5):

134 [Andante]

В равной степени это относится к ноне и даже к ундециме. Например (из «Норвежских крестьянских танцев», ор. 72 № 5):

135 [Allegro]

Звук *e* верхнего голоса в первом аккорде является септимой, во втором, минуя свое разрешение, он становится ундецимой, опять без дальнейшего разрешения, и такая свобода в обращении с мелодией вытекает из того, что музыкальный слух воспринимает аккордовые диссонансы как самостоятельные созвучия, вышедшие за рамки трезвучия.

Дальнейшие пути, подсказанные гармонией Вагнера, мы встречаем, например, в «Затонувшем соборе» Дебюсси (Прелюдии, тетрадь I), где обыкновенная мелодия гармонизуется исключительно доминантсептаккордами. Эти созвучия просто-напросто подставляются под каждый отдельный звук мелодии, создавая необычайно мягкий, сливающийся чувственно-звуковой колорит:

136 [Ruhig]

Но даже и в раннем романтизме встречаются предвосхищающие явления, которые указывают на такого рода самостоятельное значение септаккорда, и прежде всего доминантсептаккорда. Пример этого дают следующие такты (Шуберт, «Молодая монахиня»):

137 [Mäßig]

Данный отрывок проходит в *fis*-moll. Первый такт следует рассматривать как *fis* I, последний — *fis* VII⁷ (*c fis* в качестве задержания к *eis*, записанному как *f*). В промежутке же в течение двух тактов звучит гармония D⁷ со звуком *c*, что уводит за пределы главной тональности⁵⁵. Стало быть, нужно было бы рассматривать звук *c* как альтерационное образование (возникшее в качестве проходящей от *cis* к *h*) в пределах *fis* VI⁷. Однако такая трактовка, которая могла представляться также и Шуберту, не совсем отвечает производимому впечатлению: действительный эффект безусловно состоит здесь в широком развертывании доминантсептаккорда на басу *d* (что, в частности, обнаруживается и в двутактном мотиве сопровождения, основанном на этом аккорде) и в меньшей степени в ощущении напряжения, как это соответствовало бы альтерированному аккорду. Таким образом, уже на сравнительно раннем этапе доминантсептаккорд утверждает себя вполне определенно в самостоятельном значении. В процессе развития романтизма можно наблюдать, как сначала доминантовая септима, а затем и другие септимы и ноны приобретают такого рода независимость от тональности, в связи с чем в четкие тональные соотношения оказывается возможным включить только лишь основу диссонирующего аккорда, то есть его трезвучие. Поэтому, несмотря на то, что рассматриваемый отрывок теоретически можно объяснить довольно просто, он приобретает интерес с точки зрения истории развития гармонии благодаря независимому, свободному применению чуждого главной тональности доминантсептаккорда.

Выше, в качестве особенности стиля Вагнера, уже упоминалось (см. с. 122 и послед.) некое смягчение колорита и вызванное определенными художественными намерениями наложение матовой окраски на музыкальную ткань, что достигалось посредством частого употребления септ- и нонаккордов вместо простых трезвучий: такое явление связано с ослаблением воздействия чисто аккордовых диссонансов в интенсивно-альтерационном стиле. При этой характерной основной окраске даже нонаккорды достигают необыкновенной мягкости и нежности в слиянии звучности. В качестве одного из бесчисленных случаев подобного ро-

да в «Тристане» можно привести пение моряков из конца III сцены первого действия. Этот простой по мелодике, но в то же время свободно льющийся напев сплошь гармонизован септ- и нонаккордами, однако их звучность не перегружает музыкальную ткань и не создает какую-либо задержку в движении мелодии. То же самое характерно и для последующего оркестрового отрывка (сцена IV), построенного на этом же мотиве, который символизирует здесь удачное плавание:



Для перерастания аккордов за пределы трезвучия характерна еще одна особенность, заложенная в технике использования побочных доминант. Первоначальный смысл последних заключался в том, что следующий за ними аккорд на какое-то мгновение мыслился как тоника. Затем вводные созвучия стали появляться перед септ- и даже нонаккордами, которые, собственно, и не могут восприниматься в качестве тоники. В таких случаях вводные аккорды, по технике своего применения, относятся к той части последующего аккорда, которая представляет собой мажорное или минорное трезвучие. Это же, в свою очередь, является доказательством того, что септ- и нонаккорды становятся на место трезвучий, приобретают их значение. Гармония Вагнера в такой степени изобилует этими случаями, что приводить примеры представляется излишним.

Динамика структуры

Однако и характер аккорда и внутренняя звуковая динамика сама по себе обуславливаются у Вагнера ярким и четким выделением структуры, связанной с наложением друг на друга терций. Внутренние законы строения диатонических аккордов обоснованы самой природой гармонии, так что, в конце концов, за стилевыми гармоническими различиями всех направлений они вырисовываются как ядро. В то же время эти закономерности находят различное выражение и их отдельные элементы могут быть по-разному подчеркнуты или же скрыты в связи с выдвижением на первый план других особенностей.

То, что в интенсивно-альтерационном стиле собственно масса аккорда сгущается, вызывая ощущение особой плотности и являя основные черты аккордовой структуры с почти что прими-

тивной ясностью), представляет собой выражение тенденции, противоположной деструктивным силам, как бы образование некоего противостоящего им сопротивления*. Именно перерастание созвучий за пределы трезвучия и дальнейшего нагромождение терций в септ-, нон- и ундецимаккордах вызывает прежде всего это ощущение структуры и весомости аккордов. Как и повсюду, мы видим здесь двоякое развитие, идущее то в сторону целостного звукового слияния аккордов, то в сторону повышенного ощущения их внутренней динамики, причем оба явления часто соприкасаются одно с другим или же выступают в тесном сплетении и взаимовлиянии.

Вагнеру (а после него, прежде всего, Брукнеру) в особенности свойственна манера представлять аккорд так, чтобы выявлялась его терцовая структура — стержень тональной гармонии. Тем самым определенным образом подчеркивается его первоначальная основа и создается ощущение чего-то первозданного, своими корнями прочно уходящего в почву. Такой характер аккорда можно встретить разве что у Баха, родство с которым в «Мейстерзингерах» сказывается еще более, чем в «Тристане» или «Нибелунгах». Насколько для музыкального ощущения Вагнера важнейшее содержание гармонии составляет структура аккорда, с особенной ясностью вытекает из его характеристики основополагающего явления гармонии, приведенной в статье «Художественное произведение будущего»**: «Гармония нарастает снизу вверх, как прямая колонна, из соединения и наложения друг на друга родственных звуковых материалов»***. Следует отметить, что вообще Вагнер писал поразительно мало о музыкальной теории в узком смысле, и в его работах можно найти лишь единичные замечания подобного рода, разбросанные в отдельных местах. Приведенное положение примечательно тем, что в нем

* Попытка отрицать восприятие весомости и структуры аккорда является слабым местом учения о гармонии Римана, тем моментом, из-за которого рушится вся его внушительная концепция. Такое отрицание столь же неестественно, как и требование слышать в миноре все «сверху вниз». Это вытекает из основной черты данного учения, а именно из того, что оно отталкивается только от звукового начала, в связи с чем имманентное психическое содержание музыки остается вне пределов теории. При этом Риман безусловно правильно выступает против системы генерал-баса как внешнего схематизма, механически отсчитывающего интервалы от нижнего аккордового тона. Однако, если он, одновременно, хочет оставить без внимания основополагающий закон внутреннего построения аккордов по терциям, то тем самым ребенок оказывается выплеснутым из ванны вместе с водой. Ибо этот структурный закон представляет собой органическую основу музыки и ни в коей мере не является механическим вспомогательным средством в способе чтения аккордов.

** Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft.—Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 86.

*** Ср. также: «Эта цепочка представляет собой гармонический аккорд, который поднимается от основного тона к поверхности в виде вертикального ряда наиболее родственных тонов» (Wagner R. Oper und Drama, T. 3.—Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 156).

отчетливо ставится вопрос о восприятии весомости и слияния в аккорде («родственные звуковые материалы»), притом в такое время, когда к этому не приближалась еще ни одна теоретическая формулировка.

Здесь следует особенно подчеркнуть значение сущности тонального ощущения гармонии, характерного основного содержания, поскольку речь идет о том, что именно в «Тристане» мы увидим истоки техники, которая, будучи в своем дальнейшем развитии направлена в сторону импрессионизма, дает новые типы слияния звуков и интервалов, образуя необычные формы звукосочетаний. После Вагнера эта техника в своем развитии прокладывает путь новым структурным принципам, противостоящим старой основе аккордовых образований.

Интересно, между прочим, проследить, как своеобразное давящее ощущение весомости септимы, ноны и т. д. в аккордовых диссонансах при нисходящем устремлении к разрешению проявляется не только в тяготении к смежному звуку. Так, если мы, например, рассмотрим септ- и нонаккорды в примерах 44 из квартета Шумана или 16 из «Золота Рейна», то увидим, что еще в пределах гармоний, к которым они принадлежат, септимы и ноны мягко ниспадают, описывая широкую дугу. Мы это находим главным образом там, где гармонии долго выдерживаются до своего разрешения: септимы и ноны как бы сгибаются под своей тяжестью. Это только лишь симптом того, что музыка основывается на динамическом ощущении, обуславливающим восприятие любых образований и форм.

Плотность воспринимается с особенной пластичностью, если в построении септ-, нонаккорда и более сложных комплексов терции нагромождаются постепенно и последовательно добавляющиеся к аккорду диссонансы закрепляются в нем. Такой излюбленный Вагнером прием мы видим, например, в следующих тактах из выступления к третьему действию «Тристана», где в нарастании все более и более интенсивно проявляется роль весомости (такты 34—37):



Первые два такта приводились уже в примере 9. Гармония нонаккорда $g-h-d-f-as$ в конце второго такта вступает как аккорд разрешения. Добавление звука c в третьем такте воспринимается сначала как неприготовленное задержание к h , однако

последняя четверть такта доказывает, что c утверждает себя в качестве унденцимы. Звук es четвертого такта по своему техническому применению дает возможность двух трактовок — как неприготовленного задержания к d или как еще одной аккордовой терции, разрешающейся в d . Однако общий смысл наплаивающегося движения верхнего голоса ясно указывает на последнюю трактовку, — постепенного нагромождения звуков вплоть до терцдецимы.

Ощущение тяжести задержаний часто усиливает нисходящие тяготения гармоний септ- и нонаккордов, требующих дальнейшего разрешения. Мы воспринимаем это, например, в гнетущем характере диссонантных гармоний уже упомянутого дуэта «O sink' hernieder, Nacht der Liebe» из второго действия «Тристана». Посредством постоянного повторения мотива с задержанием в верхнем голосе ($es-des$, далее $f-es$ и т. д.) усиливается впечатление томящего зноя этой ночной симфонии. Мы ощущаем здесь, как в дыхании, равномерное сгущение и разрежение.

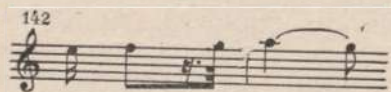
После Вагнера необычайных эффектов постепенного наплаивания терций в аккордах достигает в первую очередь Брукнер. Это касается главным образом доминантовых гармоний, которые он берет в очень широком расположении и добавляет к ним все новые и новые диссонансирующие аккордовые тоны. В следующем примере (перед концом финала Шестой симфонии) дается кульминация колоссального нарастания, где над основным тоном c постепенно нагромождаются терции $e-g-b-d-f-a$, так что в конце концов образуется терцдецимаккорд на звуке c . Из этой кульминации огромного напряжения как бы взмываются трепещущие ритмы. Они сопровождают возникающую здесь в качестве заключения главную тему первой части симфонии (Брукнер, Шестая симфония — из финала):



Примечательным в этом месте становится также то, что ощущение надстраивания, все большего накопления слоев связано с появлением в средних регистрах оркестра мотивов, как бы вбирающих в себя наплаивающееся движение вверх:



Наряду с этим, и в верхних голосах даются мотивы наслаивания, причем чеканная ритмическая фигура как бы вдалбливает их в звуковой массив:



Отмеченные связи заслуживают особого внимания, так как они ярко выявляют, в какой мере музыкальное чутье мастеров направлено на восприятие структуры аккорда и эффектов его весомости. Последний приведенный выше пример из вагнеровского «Тристана» (139) также обнаруживает это нарастающее стремление ввысь посредством наслаивающихся в верхнем голосе мотивных движений.

В медленной части Шестой симфонии Брукнера встречается даже такое наслаивание на основном звуке *c*, которое через терцдециму доходит до двойной октавы (квинтдецимы), что видно из цифровки следующих тактов:



И здесь медленно, но непрерывно, проходя в различных голосах, пробиваются восходящие мотивы. Одни теснятся и напирают друг на друга, другие идут широким движением (примечательно, что это касается верхних голосов). Повсюду энергии этих мотивов сливаются в огромном нарастании над доминантой. Это нарастание здесь в меньшей мере носит характер мощного массива — оно распространяется в легкой, трепетной атмосфере, сплошь на *pp*. Такого же типа эффект мы находим в первой части Седьмой симфонии перед вступлением третьей темы (на звуке *fis*), где наслаивание дается особенно интенсивно и также доводится до двойной октавы. Все эти отрывки формально имеют также значение больших подготовительных построений либо к заключению, либо к новой теме. Так, например, и в Третьей симфонии Брукнер в виде подготовки ко вступлению третьей темы первой части дает доминантовое построение аналогичного типа, причем наслаивание идет вплоть до терцдецимы (*c — e — g — b — d — f — a*).

Нечто подобное встречается и в следующем примере (Лист, Мефисто-вальс):



Аккордовый столб на басу *e* и здесь постепенно достигает двойной октавы: *e — (gis) — h — d — fis — a — cis — e*. При этом, однако, вначале он строится по квинтам, в связи с чем в преде-

лах этого колоссального звукового нагромождения сперва преобладает впечатление сплетения друг с другом различных аккордов, то есть импрессионистический момент. Однако в конце, в арпеджированных аккордах, на первый план выступает восприятие единого комплекса, что особенно отчетливо проявляется в повторяющемся мягком ниспадающем ходе с квинтдецимы *e* на ундециму *a*, в котором как бы обнаруживается вся весомость аккорда. В этом уже можно видеть выражение кризиса в ощущении равновесия, подобно тому, как это было ранее выявлено на примерах из произведений Шумана и Вагнера (см. с. 228).

С точки зрения степени восприятия аккордовой структуры характерно также то, что при разрешении аккордов напряжения Вагнер предпочитает помещать основной тон аккорда в нижний голос, избегая большей частью обращений, и в этом можно видеть стремление к эффекту слитного, целостного звучания. Обычно же он, как и все романтики, применяет обращения весьма обильно. Именно в тех случаях, когда много аккордов в легком скольжении быстро сменяют друг друга, появляется множество обращений, так как аккорды с основным тоном в басу были бы здесь неуместны, содержали бы в себе нечто тяжеловесное, обременяющее.

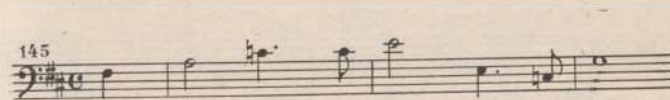
Характерным и как бы заложенным в природе внутренних процессов развития является то, что ощущение структуры во всей ее первозданности наиболее ярко сохраняется там, где наступает реакция на действия деструктивных элементов, то есть в аккордах разрешения, вводимых после остроупряженных образований.

Для ощущения структуры определяющее значение имеет также динамика напряжений отдельных терций внутри самих аккордов. Эффект раздвигающихся вширь больших терций и тяготеющих вниз, к сужению малых и уменьшенных терций действует в особенности, когда они скапливаются, включаясь в целостную звуковую характеристику. При этом речь идет далеко не только о тех терциях, которые лежат непосредственно над основным тоном, и тем самым определяют мажорный или минорный характер аккорда.

Если, например, уменьшенный септаккорд со свойственной ему переливчатостью приобретает в «Тристане» иной раз впечатляющий эффект давящей тяжести, то в этом находит выражение особое ощущение внутренней динамики аккорда, определяемой тяготеющим вниз наслаиванием малых терций. С этой точки зрения интересно сравнить различные варианты мотива морского плавания в примерах 37 и 150. В первом отрывке, в наслаивающихся друг на друга малых терциях средних голосов сопровождения возникают неопределенно-расплывчатые, несколько туманные мотивные образования. В отличие от этого, во втором отрывке господствуют широкие интервалы стремящихся вовне

больших терций и увеличенных кварт, и лишь изредка вкрапливаются малые терции. Тем самым создается эффект ярких красок моря. Оба раза налицо тот же мотив, лишь измененный в своей окраске и внутренней динамике, а также в линейном строении: в первом случае — это беспокойно-извилистое движение, во втором — единое широкое устремление ввысь.

Сила ощущения гармонической структуры проявляется у Вагнера и в том, что он часто строит мотивы, наслаивающиеся по терциям. Подчеркивание такого строения, например, ясно вырисовывается в мотиве проклятья из «Нибелунгов», идущем по терциям вверх:



Терцовая структура часто вовлекается также и в звуковую символику. Сцепление терций, в том порядке, как оно заложено в природе аккорда, производит своеобразный эффект нанизывания, смыкания, чего-то кольцеобразно замкнутого — как в мотиве кольца из «Нибелунгов». Он построен подобно мотиву из примера 89, который в дальнейшем в «Тристане» (действие первое, сцена III) звучит на словах Брангены: «So reihte sie die Mutter, die mächt'gen Zaubetränke...»

Исключительно обостренное внимание ко всем этим скрытым в звучании, подсознательным ощущениям характеризует музыкальное чувство романтиков повсюду.

Оно проявляется также в своеобразном применении квартсектаккордов. Как я доказал это уже в своих прежних работах, в этих звучаниях реализуется действие весомости в связи с тем, что они, собственно, ощущаются как ундецим-терцдецимаккорды⁵⁶.

В эпоху романтизма квартсектаккорд применяется в разных планах, полярно противоположных друг другу (как и все другие явления романтизма). С одной стороны выявляется его чувственно-звуковое начало, и квартсектаккорд просто-напросто воспринимается в связи с выразительностью заложенного в нем трезвучия, причем его басовое положение игнорируется, рассматривается большей частью как случайное. Достаточно обратиться к позднеромантическим произведениям для того, чтобы убедиться в изобилии таких случаев. С другой стороны, однако, поздний романтизм интенсивно использует заложенное в этом аккорде ощущение напряжения, не ограничиваясь при этом рамками его стародавней каденционной функции. Пример этого мы видим в следующих тактах из мотета Брукнера «Благо мира» — одном из значительнейших сочинений церковной музыки:

Sopran, Alt. *ff* *cresc.* *ff* *cresc.*
Frie - den.
Brach - te er

Tenor, Baß *ff*
brach - te er

fff
- tes, Frie - den brach - te er.

В начале третьего, а затем пятого такта появляется квартсекстаккорд *Es-dur*. Однако применение его в этих местах не указывает на окончание произведения и не ведет к какому-либо частичному завершению, о котором мог бы свидетельствовать дважды взятый квартсекстаккорд. Его значение здесь совсем иное, что вытекает из динамики всего контекста. Мы видим, что оба раза он приходится на вершину мелодии, которая, первоначально направляясь вниз, затем в восхождении ведет к кульминациям (во втором случае такое направление движения соблюдается во всех голосах). В этот момент вступают квартсекстаккорды как мощно осязаемое выражение весомости и напряжения, большого кульминационного напряжения, которое еле можно удержать. Поэтому мелодия, достигнув вершины, опускается вновь и опять вздымается до звука *g* на том же самом квартсекстаккорде. Затем она еще раз спадает вниз для того, чтобы в новом наступлении добраться до окончательной высоты. Этой высшей точкой оказывается звук *as*, одновременно с которым в качестве усиления весомости по сравнению с квартсекстаккордом на сей раз возникает огромная весомость задержания. Повышение напряжения особенно усиливается еще и тем, что за две четверти до этого появляется тот же квартсекстаккорд, в третий раз на мелодическом звуке *g*. Таким образом Брукнер, несравненно тонко ощущающий вообще внутреннюю динамику, использует здесь квартсекстаккорды в полном соответствии с энергиями линий, как особо настойчивое выразительное подчеркивание. Подобно этому он вводит квартсекстаккорды в симфониях зачастую в качестве наиболее напряженных кульминаций.

Но и кроме этого рассматриваемые такты содержат еще много примечательного. О гармонии первых двух тактов уже говорилось ранее (см. с. 149), однако и аккорды, расположенные между обоими отмеченными выше квартсекстаккордами, обладают определенными особенностями. Прежде всего обращает на себя внимание то, что в четвертом такте они представляют собой септаккорды, септимы которых идут вверх. Это также обуславливается мощным стремлением ввысь, подъемная сила которого преодолевает первоначальное действие тяготения. Однако данное обстоятельство, а также и факт, что с третьего по шестой такт фигурируют главным образом септаккорды, указывает на то, что последние уже рассматриваются иначе, чем обычно. Речь идет о том, что септаккорды здесь трактуются не в традиционном значении, а как звуковые комплексы в их целостном звучании, наподобие того, как прежде применялись трезвучия. При этом в качестве особо примечательного заслуживает внимания третий аккорд четвертого такта. Остальные созвучия этого общего подъема представляют собой диатонические аккорды: второй аккорд третьего такта — *Es V⁷*, оба следующих — *VI* и *VII⁷*, а последний аккорд четвертого такта — *VII⁰* в *Es-dur*. Этот уменьшенный септаккорд, правда, не является диатоническим, но уже с давних пор встречается и в мажоре. Таким образом одно только третье созвучие этого такта нарушает порядок диатонических аккордов — это септаккорд (*es—g—b—des*) с хроматическим *des*. Теоретически было бы очень просто объяснить это созвучие, если представить себе его первоначально со звуком *d*, то есть в качестве *Es I⁷*, причем *des* можно было трактовать как хроматическую проходящую, вкраившуюся в теноре между *c* и *d*. Однако не следует заблуждаться по поводу того, что это объяснение не является исчерпывающим с музыкальной точки зрения. При всей своей правильности оно скорее представляет собой некую техническую реконструкцию. Никто не станет отрицать, что элементарная форма *es—g—b—des* ощущается непосредственно как таковая, и ее наличие в свою очередь выявляет не что иное, как упомянутое стремление позднего романтизма гармонизовать мелодию просто-напросто септаккордами (преимущественно мягкими формами доминантовых гармоний)*. Таким образом, этот характерный момент ломает здесь существующие нормы строгой тональности, которую Брукнер вообще чрезвычайно смело разрыхляет по всем направлениям, вопреки незыблемости и непреклонности своих теоретических воззрений.

Если мы обобщим все эти особенности, то увидим, как, с одной стороны, возрастает ощущение внутренней динамики, на-

* Последующие аккорды этого примера понять легко: в шестом и седьмом тактах *Es I—II⁷—I₆*, —(*VII*)—*VI*, причем аккорд седьмого такта фактически представляет собой трезвучие *c-moll* с тройным задержанием в верхних голосах и разрешением на последних двух слогах.

ходя свое необыкновенно яркое выражение даже в консонирующей — в звуковом отношении — форме квартсектаккордов, и как, с другой стороны, это ощущение теряется за счет чисто звукового комплексного слияния. Итак, на протяжении немногих тактов, в сугубо сжатом, концентрированном виде перед нами предстает отражение внутреннего процесса развития романтической гармонии вообще. Мы видим здесь раздвоение на ощущение, с одной стороны, усиленной напряженности и, с другой — чувственно-звукового начала.

Наконец, в этой связи достойно упоминания еще одно обстоятельство, а именно то, что ощущение обычного построения по терциям проявляется и в трактовке неаполитанского аккорда, то есть первоначально альтерационного образования. По существу, это выражается в его самостоятельном применении в виде обычного трезвучия, что, как уже говорилось выше, неуклонно осуществляется романтиками, совершенно сознательно отходящими от его первоначальной формы — сектаккорда. Еще более отчетливо и наглядно ощущение терцовой структуры в этом аккорде проявляется в том, что перед ним ставится просто побочная доминанта, относящаяся к основному тону трезвучия. С течением развития романтизма это становится весьма частым явлением, в то время, как ранее побочные доминанты к неаполитанскому аккорду (впрочем достаточно редкие) применялись по отношению к его мнимому терцовому, то есть подразумеваемому основному тону. В последнем случае они указывали на трактовку IVⁿ, тогда как технический прием, о котором речь идет здесь, отвечает трактовке этого аккорда в качестве IIⁿ (ср. с. 146). В следующем примере мы видим, что Шуберт включает вводное созвучие к трезвучию Es — dur, вступающему в виде неаполитанского аккорда, по отношению к его основному тону *es* (*d — f — as — ces*), а не к терцовому тону *g*. (Это созвучие появляется на органном пункте *es*.) Упрощенная трактовка, опирающаяся простейшим образом на терцовый склад аккорда, находит здесь свое ясное и прямое выражение⁵⁷ (Шуберт, из «Лесного царя»):

Воздействие на соединения аккордов
и их типичные формы

Еще одно явление, технически непосредственно вытекающее из ощущения структурной закономерности построения аккорда по терциям, представляет собой противоположный процесс — добавление к аккорду терций снизу. При этом оказывается, что, если к первоначальному основному тону в нисходящем порядке добавляется одна, а иной раз и вторая терция, мы ощущаем еще, собственно, несмену аккорда, а скорее своего рода дополнение в пределах того же аккордового комплекса. Органическая терцовая структура вызывает как бы образование двойного дна аккордов. Этому принципу следует часто встречаться бас, идущий по терциям на фоне выдержанного аккорда, в связи с чем гармонии в пределах данной тональности чередуются по терциям, например I — VI — IV, или же II — VII — V и т. д. Отсюда пластичное выражение постепенного спада, в частности, в следующем примере («Тристан», действие первое, сцена III):

Описанное явление также представляет собой характерное свойство, которое особенно часто и отчетливо выступает у Вагнера, опять же аналогично Баху, а впоследствии с большой рельефностью и силой проявляется у Брамса, например (Брамс, скрипичная соната d-moll, op. 108):

В последовательном присоединении терций снизу заложена как бы некая примитивная сила. Но часто этот прием создает тяжелый, омрачающий эффект, даже с мистическим оттенком. Кажется, будто почва ушла из-под аккордов и что они погружаются в свою собственную глубину*.

* Рассматриваемые эффекты указывают на то, что даже так называемые параллельные ступени не основываются, как это стремится объяснить Риман, на простом обыгрывании, на введении вспомогательных побочных тонов к квинтовому тону аккорда⁵⁸ (согласно чему, например, аккорд *a-c-e* в C-dur представлял бы собой только лишь созвучие тоники с заменой квинты *g* секстой *a*, аналогично C II — субдоминанту с изменением квинты *c* на *d* и т. д.). В такой смене аккордов заложено не только обыгрывание мажорной ступени, но и явление, связанное с основным тоном.

Уже издавна перед так называемыми побочными ступенями вступают побочные доминанты, так же как это имеет место и перед обоими доминантовыми аккордами. Это достаточно отчетливо указывает на самостоятельное значение побочных ступеней и на характер трактовки их основного тона. Поэтому я и не могу считать исчерпывающей теорию Римана с ее строго выдержанным единством соотношений, при котором все аккорды, по намеченному выше принципу, сводятся к главным ступеням: тонике, субдоминанте и доминанте. В рассмотрении теорией, например, C II только в качестве обыгрывания квинтового тона C IV заложено совершенно неприемлемое ограничение музыкального слышания. Сказанным не отрицается близкое родство таких аккордов, находящее свое выражение в каденционных формулах типа II⁶—V—I, при которых последовательность баса усиливает несомненно субдоминантовую окраску II ступени. Близкое родство действительно существует, но оно заложено именно в терцовом соотношении основных тонов, и изменение аккорда основывается на изменении основного тона, а не квинтового.

Как посредством септим и нон, нанизывающихся на терции трезвучия сверху, так и благодаря описываемым приемам иной раз создаются тонкие художественные оттенки гармонии. Однако добавление терций снизу по отношению к первоначальному основному тону не всегда дается в басу, чем вызывается ощущение еще большего сплетения гармоний. Этот прием лежит, например, в основе приводимого ниже терцового последования из третьего действия «Тристана» (мотив морской дали, символизирующий одновременно нахлынувшее чувство томления; об этом см. в разделе седьмом), где гармонический процесс постепенно подведения терций под первоначальный фундамент находится в гениальном согласии со всей поэтической настроенностью момента (из вступления к третьему действию):

Гармоническую основу широко растянутого терцового образования можно распознать, если не принимать во внимание те звуки, которые представляют собой либо проходящие, либо неприготовленные вводноновые задержания. Например, звук *des* в третьем из приведенных тактов следует рассматривать как аккордовый тон, так как он берется и покидается свободно. Аналогично надо трактовать звук *b* в четвертом такте (в то время как *e* верхнего голоса можно объяснить мелодически — в качестве вводнонового вспомогательного к *f* и т. д.). Тем самым мотив гармонически развивается так, что, отталкиваясь прежде всего от трезвучия *f—as—c* в качестве основания (такт 2; о гармонизации тактов 1 и 2 см. с. 62 и последующие), он в дальнейшем вбирает в себя нижние терции *des* и *b* в качестве включающихся в аккорд более глубоких основных аккордовых звуков. Таким образом, гармонизация и здесь предстает сдвинутой через VI ступень к субдоминанте IV⁹ (*b—d—f—as—c*).

Если воздушное звучание скрипок в легком скольжении терций ввысь уносит нас в безбрежные светлые дали, то скрытые, более глубоко лежащие терции, вступающие ниже основного тона аккорда, как бы перекрывают мотив своеобразной вуалирующей дымкой. Посредством простейших гармонических средств передается поэтическая прелесть пейзажа и вдохновенность настроения.

В этой связи следует упомянуть о том, что первый аккорд вступления к «Тристану», в правописании, приведенном к терцово-структуре (*f — as — ces — es*), впоследствии часто дополняется лежащей ниже терцией (*des*, местами и *d*), превращаясь в нонаккорд (ср. с. 78).

Подобно тому, как последующее добавление нижней терции изменяет основной тон аккорда, такой же терцовый сдвиг часто совершается и одновременно с вступлением самого аккорда. Вместо ожидаемого в связи с кадансированием созвучия, сразу же вступает аккорд, отличающийся от последнего тем, что его основной тон лежит на терцию ниже. С этим связано пристрастие Вагнера и вообще композиторов-романтиков, к весьма давнишнему приему, который из области собственно аккордовой структуры переключается в сферу аккордовых соединений, а именно к приему так называемой прерванной каденции. Под этим в более тесном смысле мы понимаем разрешение доминантсептаккорда вместо ожидаемого тонического трезвучия в аккорд, который включает это трезвучие вместе с его нижней терцией, или же, в более древней и простой форме — просто в трезвучие, отстоящее на терцию ниже от ожидаемого (то есть в мажоре — параллельное трезвучие, в миноре — трезвучие, лежащее на терцию вниз от тонического, причем значительно чаще на большую терцию, чем на малую). В то время как такая обычная прерванная каденция вследствие своей красочности особенно обильно использовалась в раннеромантической музыке, Вагнер, вообще предпочитающий септ- и нонаккорды, чаще добавляет к ожидаемому трезвучию нижнюю терцию. Здесь особенно отчетливо обнаруживается происхождение этого явления, подготовленное уже самой аккордовой структурой — наращивание аккорда со стороны нижней терции*.

То, что именно романтики живо подхватили этот старый прием, унаследованный еще от церковноладовых оборотов, связано с их пристрастием к терцовым эффектам в аккордовых последовательностях вообще. Однако поначалу здесь не было выхода за пределы тональности, так как прерванный оборот в более тесном смысле означает прибавление диатонической нижней терции**. В более широком же смысле под прерванным оборотом понимается всякое вступление другого (часто совсем чуждого) созвучия вместо ожидаемого аккорда, появление которого

* Прерванный оборот V—VI в миноре гораздо более эффектен и во все времена применялся чаще, чем в мажоре. Причиной этого могло быть то обстоятельство, что тонко прочувствованный эффект вводности доминантовой терции переносится на всю аккордовую последовательность V и VI ступеней, находящихся в полутоновом соотношении.

** Термин «Trugschluß» Курт применяет для обозначения как прерванной каденции, так и прерванного оборота. Он употребляет также уточненные выражения «Trugschlußwendung» «Trugschlußkadenz». (Примеч. переводчика.)

обусловлено общей связью созвучий и кадансированием. Этот прием также был богато и по-новому разработан романтиками. Простые прерванные обороты многократно встречались в уже приведенных примерах. (Ср. также возникновение лейтмотивного аккорда вступления по типу прерванного оборота, см. с. 78.) Присоединение нижней терции по этому же принципу мы видим в аккордовой последовательности следующего примера (Вагнер, «Зигфрид», действие первое, сцена I):

151 [Lebhaft]

Siegfried:
ver - giß das nicht so leicht!

Вокальная партия здесь особенно наглядно показывает, что во втором аккорде первоначально звук *a* воспринимается в качестве достигаемого кадансированием основного тона. Из бесчисленных, в частности, опять весьма для Вагнера характерных, оборотов этого рода можно привести еще следующий в «Тристане» (из первого действия, сцена IV):

152 [Mäßig]

Du mer - ke wohl.

К аккорду *g*-moll, ожидаемому в качестве разрешения вслед за предшествующей доминантой, присоединяется нижняя терция *es* (вместо *g* I появляется *g* VI⁷).

Однако Вагнер умел усиливать эффект и избитого прерванного оборота, который вместо такого добавления нижней терции ведет к простому трезвучию. Какой чувственной полноты и насыщенной красочности он достигает в этом приеме, может напомнить взятый наугад пример из «Тристана» (из третьего действия, переход к видению Тристана «Wie sie selig, hehr und milde wandelt durch des Meers Gefilde»):



Доминантсептаккорд на басу *dis* разрешается здесь вместо *gis-moll* в созвучие его нижней терции — *E-dur*.

Следует еще упомянуть, что, в отличие от таких внутритональных отступлений, присоединение нижней терции может также нарушить картину тонального единства внутри построения. Воздействие терцовой структуры сказывается не только на изменении аккорда, но идет еще дальше, распространяя свое влияние и на аккордовые сочетания. Это может произойти тогда, когда созвучию, усложненному прибавлением нижней терции, предшествует аккорд побочной доминанты. Прием этот можно схематически изобразить так: например, в формуле $I (V) \sim V$ I аккорд, обозначенный *x*, представляет собой созвучие, появляющееся на терцию ниже аккорда, к которому было направлено отклонение. Такова последовательность в отрывке из произведения Шуберта («Весенний сон» из «Зимнего пути»):

154 [Etwas bewegt]



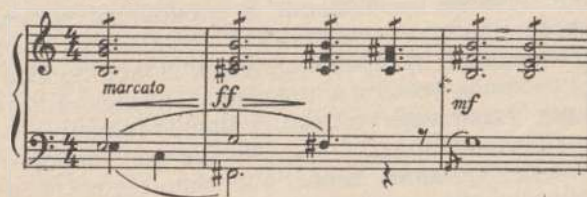
В конце второго такта появляется доминантсептаккорд на басу *cis* в качестве созвучия побочной доминанты к аккорду *gis-moll* (VI), который, однако, не следует за этим, а заменяется созвучием, основанным на его диатонической нижней терции, из-за чего возникает хроматическая аккордовая последовательность — прерванный оборот с побочной доминантой. Правда, возможна и другая трактовка, при которой следовало бы рассматривать второй такт в *gis-moll*, а третий — как возвращение в *A-dur*. Однако это не соответствует сути гармонического процесса и необоснованно искажает ее. В простом начале песни дано законченное каденционное развитие, и модуляции здесь нет. Поэтому положение побочной доминанты *Cis*⁷ и требует такого объяснения, которое отвечало бы ее функции и видоизмененной прерванным оборотом логической связи, тем более что эти обороты стали стереотипными.

Разумеется, данный прием находит свое применение не только по отношению к VI, как в данном случае, но и ко всем ступеням, которым могут предшествовать побочные доминанты*. Тогда появляются не аккорды этих ступеней, но созвучия, сдвинутые на терцию вниз — большую или малую, в зависимости от тональности. Я обозначаю это явление также и в дальнейшем знаком *x* под соответствующей ступенью, то есть под той, к которой мыслится созвучие побочной доминанты, но которая затем заменяется ступенью, расположенной на терцию ниже. (Если сама ступень остается и к ней прибавляется ее нижняя терция, то по форме опять же вместо трезвучия возникает септаккорд на нижнем терцовом звуке.) Особое обозначение для этого явления необходимо, поскольку оно нарушает первоначально очень простую тональную связь, которую, однако, следует иметь в виду при гармоническом анализе. Сочетание прерванного оборота с побочными доминантами встречается необычайно часто и с давних пор. Унаследованная формула прерванного оборота даже и во времена пробудившегося ощущения тональной гармонии сохранила свою самостоятельность, которая дала ей возможность преодолевать тональное единство целого. Так, в хоралах Баха мы встречаем сочетание побочной доминанты и аккорда, в который она разрешается по типу прерванного оборота, и эта последовательность как бы пререзает в остальном предельно строго и просто выдержанные однотональные построения.

Это явление следует иметь в виду при объяснении многих мест из «Тристана» и вообще музыки Вагнера, начиная с самых первых его произведений. Без этого соответствующие отрывки предстают как внетональные или, по крайней мере, как модулирующие. И часто мы вынуждены идти окольными путями, в то время как знание такого гармонического оборота полностью упрощает понимание подобных последовательностей.

Тесная связь этого приема с рассмотренным ранее последующим добавлением нижней терции к уже имеющемуся аккорду обнаруживается еще и в связи с тем, что оба явления у Вагнера часто встречаются в непосредственном соседстве друг с другом. Из оборотов такого рода весьма простой случай представляет собой, например, следующий отрывок (из первого действия, сцена IV):

155 [Mäßig]



* Ср. примеч. на с. 195.

В первом такте с басовым тоном *c* к аккорду *e-moll* присоединяется нижняя терция (последовательность аккордов *e I—VI*). Во втором такте вступает с задержаниями побочная доминанта *k e V (fis — ais — cis)*. Однако вместо *e V* она разрешается в аккорд на добавленной к этому созвучию нижней терции *g* (то есть в *e III⁷*), вслед за чем идет *e I⁵⁹*.

По этому принципу, однако, часто совершаются и тональные переходы, насыщенные великолепными красками. Таков, например, во вступлении «Тристана» поворот из главной тональности *a-moll* к средней части в *A-dur*:

156 [Belebend]

cresc. *sf* *molto cresc.* *ff*

E: V VII^o (VII V) VI (=IV)

Отрывок начинается в доминантовой тональности *E-dur*. Оба первых аккорда представляют собой *E V* (аккорд-напряжения и аккорд разрешения в данном случае идентичны, ср. с. 222). Аккорд второй половины второго такта, *dis — fis — a — c*, вступает, как *VII^o* (уменьшенный септаккорд на вводном тоне) *E-dur*, однако тут же превращается (из-за верхнего голоса!) в энгармонически идентичный с ним уменьшенный септаккорд *his — dis — fis — a* третьего такта. Этот аккорд, совместно с доминантовой формой *Gis⁷* второй половины такта, появляется в виде созвучия побочной доминанты (*VII—V*) по отношению к *E VI*, то есть к аккорду *cis-moll*. Однако вместо последнего, по типу прерванного оборота, вступает созвучие его нижней терции, что в цифровке обозначается *VI* для определения положения аккорда в общем тональном развитии, включая аккорд побочной доминанты. Созвучие *VI* и дает аккорд *A-dur* (вместо аккорда *cis-moll*).

В рассмотренном переходе, а также в отрывке, приведенном в примере 153, простое разрешение в мажорные трезвучия по типу прерванного оборота приобретает особенно роскошный, предельно насыщенный красочно-звуковой колорит. Это происходит оттого, что после весьма длительного сгущения интенсивно альтерированных тяготений трезвучия представляют собой первые консонирующие аккорды, предстающие как широкое разряжение, и что одновременно переход совершается посредством интенсивно действующего хроматического эффекта, свойственно-

го прерванному обороту. Возникает очарование совершенно поразительного блеска и благозвучия. Прием этот любят и используют во всей его блистательной красоте также Лист, Брукнер и Рихард Штраус. Достаточно сравнить (Рихард Штраус, «Саломея» — из танца):

157 [Zurückhaltend]

dim.

Гармония первого такта сначала представляет собой *Cis-dur (ais — прилегающий неаккордовый звук)*, со второй четверти она переходит в *Cis V⁷ (gis — his — dis — fis; eis* верхнего голоса — проходящий звук). Поворот в *A-dur* совершается точно в том же роде, как и в последнем из приведенных примеров.

Своеобразные аккордовые формы часто дает сочетание прерванных оборотов с альтерацией. Интересной в этом отношении — причем с нескольких точек зрения — является приводимая аккордовая последовательность Грига, гармония которого с ее своеобразным северным колоритом в техническом отношении находится под большим влиянием вагнеровского «Тристана» (из «Норвежских народных напевов», № 19):

158 [Allegretto semplice]

pp

Последовательность аккордов в первом такте легко понять как *g V* и *VI⁷*. Во втором такте сначала дается *cis — e — g* (с альтерацией *e* на *es*) в качестве вводного созвучия побочной доминанты (*VII*) ко второму аккорду. Последний в исходном значении представляет собой *d — fis — a*, то есть *g V*. Однако он дважды изменен — во-первых, по типу прерванного оборота посредством присоединения басового тона *b*, во-вторых, — путем альтерации *a* на *as* (направленной в сторону последующего *g*). Но уже в пределах этих двух тактов влетает еще одно примечательное явление, которое повсюду отмечалось как характерное для интенсивно-альтерационного стиля Вагнера: переключение звуковых образований, возникших посредством альтерна-

ции, в аккорды, с которыми они совпадают энгармонически, и создание, таким образом, новых звуковых эффектов. Речь идет о том, что упомянутое созвучие побочной доминанты одновременно действует как E_s^7 ($es - g - b - des$), а последующее — как альтерированная доминанта B^7 ($b - d - f - as$), причем *fis* объясняется как *f*, преобразованное в связи со стремлением к *g*. Это переключение, очевидно, и обуславливает дальнейшее ведение басового тона *es* в *b* (вместо *d*): ход баса вводит в заблуждение, возникает впечатление сочетания двух аккордов в основном виде.

Не менее своеобразное разрешение побочной доминанты вносит следующий, третий такт. Первое созвучие — то же, что и во втором (VII) с альтерацией *e* на *es*, второй аккорд такта вновь первоначально представляет собой $g V^7$ ($d - fis - a - c$), за которым в конце концов следует $g I$. Однако в аккорде D^7 при этом выпущен основной тон, что является доказательством силы напряжения альтерации: психическое, подсознательное воздействие ее энергии обуславливает столь же подсознательное ощущение присутствия этого основного тона, ожидаемого как продолжение голосоведения от альтерированного звука *es*.

Одновременно по этим нескольким аккордовым образованиям можно увидеть, как своеобразный колорит музыки определяется различными техническими моментами, которые в своем взаимодействии создают матовый оттенок вуалирующей дымки. Это — избыток септаккордов, альтерации (притом всюду с нисходящей направленностью!), прерванные обороты, энгармоническое, уводящее в сторону от обычных аккордовых соотношений переключение альтерированных созвучий на другие, более простые формы. Это также более свободное обращение с альтерацией, подготовленное оркестровым стилем письма, при котором дальнейшее ведение альтерированного звука передается другому голосу (то есть дается не в том голосе, в котором появилась альтерация). Сюда присоединяется отключение от реального аккордового фундамента, проходящее двояким путем: основной тон сперва изменяется, переходя на терцию вниз, под конец же вообще исчезает, оставаясь лишь в нашем воображении. Все происходит в точности так, как это наметилось в гармонии Вагнера, причем описанные средства в своем концентрированном воздействии служат здесь целостному художественному впечатлению.

Соединение прерванных оборотов с альтерацией ведет также к одной определенной формуле, которая выявилась у Вагнера в качестве частого и типичного гармонического оборота. Выше уже упоминалось, что при разрешении доминантовых созвучий очень часто происходит отнение последующего тонического трезвучия нисходящей альтерацией (см. пример 79). Если, например, таким образом доминанта E^7 разрешается не в $A-dur$ или $a-moll$, а в отнесенное нисходящей альтерацией со-

звучие $a - c - es$, то часто к этому аккорду разрешения одновременно добавляется нижняя терция, и в итоге возникает созвучие $f - a - c - es$. В результате этого явления соединяются два доминантсептаккорда, находящихся в полутоновом соседстве друг с другом при ярко выраженном кадансирующем смысле последовательности. Например («Золото Рейна», сцена II):

159 [Wichtig und zurückhaltend]

The musical score shows three measures of piano accompaniment. The first measure starts with a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. The second measure has a half note A4 in the right hand and a half note A2 in the left hand. The third measure has a half note C5 in the right hand and a half note C2 in the left hand. The lyrics 'Fasolt: sie tra - gen wir heim.' are written below the notes. The dynamics are marked as *mf*, *f*, and *f* respectively.

Вокальная партия, и в особенности каденция с квартсектаккордом, показывают отчетливо, что последний аккорд представляет собой подмену аккорда $A-dur$ путем альтерации и прерванного оборота.

Здесь существует тесная связь с уже рассмотренным выше и часто встречающимся приемом, когда аккорд при повторении оттеняется нисходящей альтерацией и одновременно к нему добавляется нижняя терция (см. пример 78). Внешний результат представляет собой в этом случае не хроматическую, а медиантовую аккордовую последовательность.

Все эти явления, то есть присоединение верхних и нижних терций, прерванные обороты и т. д. показывают воздействие аккордовой структуры на аккордовые последовательности*.

* Применение прерванных оборотов (особенно у Баха) незадолго до завершающих окончаний имеет также формообразующее значение. В этих случаях кадансирование ведет к ожиданию конца, который затем отводится путем переключения на VI ступень, после чего вновь идет концентрация каденции, приводящая уже к настоящему заключению с тоникой. Данный прием в различнейших вариантах может быть использован в более крупных масштабах в связи с формой, что нашло свое наиболее мощное выражение у Брукнера с его исключительно тонким чутьем ко всяческой динамике, скрывающейся за внешностью явлений. С большой убедительностью это раскрывается в конце его Шестой симфонии — одним из многих примеров такого рода. Процесс, на который здесь следует обратить внимание, концентрируется в тактах, приведенных в примере 140. Речь идет о том, что Брукнер стремится к мощному завершению финала посредством возвращения сверкающей главной темы первой части симфонии.

Тема начинает пробиваться наружу трепетными ритмами своего сопровождения в условиях рассмотренного ранее в высшей степени усиленного доминантового напряжения. Однако полное вступление главного мотива Брукнер оттягивает, включая еще раз тему финала. И лишь после этого он развертывает новый мощный подход к заключительному разряжению — появлению главной темы первой части. Тем самым Брукнер, как и повсюду, отталкиваясь от гармонического явления, идет дальше, придерживаясь лишь его основной идеи и усиливая ее.

На них вообще основаны исходные терцовые последовательности в пределах тональности. Можно сказать, что созвучие внутри себя содержит стремление к образованию терцовых последовательностей, подобно тому как вовне оно тяготеет к квартовым и квинтовым последовательностям. По сравнению, например, с последними, терцовые сочетания, исходящие от тоники, имеют более мягкий характер, представляют собой менее решительные волевые устремления. Причина этого заложена в том, что динамика созвучия — двоякая. К энергиям самих напряжений движения добавляются звуковые ощущения материи и их динамика. То, что мы ощущаем сами по себе нематериальные звуковые впечатления как материю, то есть в их неразрывной связи с мнимыми впечатлениями массы, весомости, компактности, представляет собой следствие того, что основной процесс всяческого музыкального ощущения заложен в напряжении движений. Это — пробужденное психической первоизданной силой ощущение материи как противоположности, как сопротивления воздействию энергий (ср. с. 93). Потому такое вторичное ощущение и является более смутным, неопределенным и слабым. Как неоднократно обнаруживалось при рассмотрении техники альтерации, оно также легко преодолевалось непосредственными силами движения: напряжения последних с легкостью могут снимать эффекты весомости и, например, превращать диссонансы с нисходящим тяготением в звуковые комплексы, устремленные вверх, и т. д.

Глава II

Внутреннее разложение романтической гармонии средствами красочности

Абсолютный эффект гармонического последования

Во времена зрелого романтизма (и опять-таки наиболее отчетливо у Вагнера) процессу развития аккорда, который характеризуется распространением звукового комплекса за рамки трезвучия вплоть до нонаккорда и более, а также приво-

То, что промелькнули элементы темы, и в то же время она не оформилась дальше своих ритмических очертаний, по своему смыслу полностью соответствует заключительной каденции, которая вместо тоники сначала ведет к VI ступени и лишь после этого образует концентрацию к новому кадансирующему заключительному напряжению, приводящему к окончательному разрядке — тонике. Наиболее общей идеей по отношению к форме, вытекающей из идеи прерванной каденции, является поэтому не только повышенный эффект разрядки посредством повторенного разбега с предшествующим последнему подъему отстранением, но, в особенности, возникающее при этом смутное предвидение заключительной мысли, которой еще не хватает полной ясности (как это намечено и сходством оборотов V—VI и V—I). Подобное можно найти во многих других произведениях Брукнера, притом во всевозможных разновидностях.

дит к разработке технических приемов нового вида, противостоит еще одно явление. Последнее вытекает из повышенного чувственно-звукового ощущения и приобретает существенное значение с точки зрения общих путей эволюции гармонии. Рассматривать его следует главным образом лишь в связи с дальнейшим развитием, так как в более простых и первоначальных формах ничто в нем не поражает и не представляется необычным. Это явление касается не структуры аккордов, а аккордовых соединений и, со своей стороны, приводит к деструктивным процессам. По сравнению с ними, упомянутые в предыдущей главе последовательности, которые непосредственно вытекают из аккордовой структуры и частично выходят за пределы тональности (прерванные обороты в сочетании с относящимися к ним побочными доминантами), представляют собой лишь предвосхищающие явления сравнительно небольшого значения и не ведут к далеко идущему разложению.

Аккорд сам по себе, с точки зрения своего действия, обладает тройной связью. Во-первых, его музыкальное воздействие основывается на соотношении с центральным созвучием тоники, на его внутритональной функции. Один и тот же аккорд предстает в совершенно различном освещении, смотря по тому, является ли он тоникой, доминантой или занимает какое-либо другое, более близкое или далекое положение в пределах тональности. При этом последнюю следует, в зависимости от обстоятельств, рассматривать по отношению к законченному произведению или его части, или же лишь к тонально определенному отрывку. Поскольку в развитии романтической музыки такие отрывки становятся все более короткими и все чаще сменяются, сужаются и круги тональной целостности, к которым имеет отношение этот вид действия аккорда. Во-вторых, действие аккорда основывается на его соотношении с непосредственно предшествующим ему созвучием. Связи с основным созвучием тональности противопоставляется связь с предыдущим аккордом. Это явление — ярко выделяющийся эффект единичного гармонического последования, очарование столкновения двух аккордов, — в пределах обычной тональной музыки несколько отходит на задний план и незаметно скрывается за целостным воздействием гармонической связи, как бы растворяясь в тональной структуре всего комплекса. Другими словами, в рамках тональной музыки связь аккорда с тоникой еще является более значительной, чем соотношение двух идущих друг за другом созвучий отдельно взятой последовательности, несмотря на то, что и это всегда влияет на действие вновь вступающего аккорда. В-третьих, наряду с этими обоими моментами относительного характера — отношением к центральной тонике и к непосредственно предшествующему аккорду, — действие аккорда определяется его фонизмом самим по себе, его абсолютным эффектом. Последний также никогда полностью не заглушается

и всегда до определенной степени присутствует одновременно с обоими ранее упомянутыми моментами воздействия, однако в пределах обычной тональной музыки и он остается оттесненным на задний план относительным соотношением созвучий.

Хотя в существе тональности заложено то, что действие аккорда, определяемое соотношением с центральной тоникой, является первым и основополагающим моментом, второй, а также и третий моменты его действия выдвигаются порой на передний план. Возможно выделение непосредственного эффекта гармонического последования, а также специфического, чисто фонического очарования отдельного аккорда. Если развитие музыкального искусства принимает такое направление, то это, естественно, означает ослабление всеохватывающего ощущения тональной целостности. Первый из рассмотренных трех моментов действия является конструктивным в смысле тонального построения: он связывает, централизует. Оба других момента — деструктивны, они действуют изолирующе, разлагающе. Поворот к единичным эффектам не совершается внезапно, не проявляется сразу с полным преодолением широко охватывающего тонально-гармонического ощущения. И обособление аккорда в его чисто фоническом воздействии также еще не должно рассматриваться как исключаящее оба других момента, хотя при усилении оно может и привести к этому. Каждая стадия развивается на почве предыдущей, сохраняя ее характерные черты и опираясь на них. Поэтому и все процессы, направленные на выделение единичных эффектов, основываются на постепенных переходах, переплетаются друг с другом и, в сущности, не имеют строго очерченных границ. Звуковые краски изливаются изнутри, для того чтобы размыть и разрушить прочные тональные остовы. Интенсивный процесс подобного рода в гармонии должен был начаться уже в то время, когда единичное сочетание постепенно приобретало все большее значение, еще задолго до того, как оно стало применяться с крайней последовательностью, окончательно взрывая первоначально всеохватывающее тональное единство. Если гармонический стиль приводит к тому, что эффект, заложенный в непосредственном столкновении двух аккордов, выделяется как особое, единичное специфическое воздействие, то мы имеем дело с явлением, которое по своему содержанию и значению лежит на одном пути с третьей стадией развития, с выделением самого по себе фонического эффекта единичного аккорда. Эта вторая стадия и подготавливает третью как предварительный этап к абсолютному единичному эффекту.

Под действием гармонического последования следует понимать непосредственный эффект, лежащий в основе сочетания двух аккордов. Центр тяжести в гармонии перешел к нему лишь после того, как в целостной художественной воле к выражению установилась определенная раздробленность со свойственной ей пестротой единичных эффектов. Поскольку это

всегда связано одно с другим, энергетическое ощущение привело к полноте чарующих красок, которая характеризует романтический колорит. Ясно также и то, что выявление эффекта единичного гармонического последования прежде всего и наиболее часто было связано с броскими, яркими и поэтому в большинстве случаев тонально усложненными аккордовыми последовательностями, и в меньшей степени с простейшими кадансовыми оборотами, в которых, однако, также уже заложено это воздействие, хотя и в более скрытой форме. Эффект гармонического последования основан на соотношении двух аккордов, следующих друг за другом, но еще не на абсолютном эффекте одного аккорда. Таким образом, этот эффект в своей сущности относителен, но я его обозначаю как абсолютный эффект гармонического последования в тех случаях, когда он направлен вовне, то есть когда такая единичная последовательность обособлена по отношению к остальному контексту и выделяется сама по себе как характерный чарующий эффект соединения двух аккордов. Здесь музыкальная эпоха романтизма с ранних времен дает начало некой внутренней линии развития, приобретающей все большее значение, — тому пути развития, психологическое происхождение которого можно видеть в наслаждении от собственно звукового очарования.

Разложение и противодействие ему внутри тональности

С амо собой разумеется, что истоки рассматриваемого хода развития следует искать в пределах замкнутого тонального построения и что первые его проявления остаются незамеченными. Поэтому, несмотря на то что это развитие в процессе своего роста представляет в высшей степени значительный момент с точки зрения истории стиля, равно как и психологии и теории музыки, последняя до сих пор не уделяла ему должного внимания. Она довольствовалась тем, что доказывала наличие обширных тональных связей, восстанавливала их даже при ярко и самостоятельно выделяющихся эффектах единичного гармонического последования. Тем самым, правда, выполнялось нечто необходимое и существенное, однако лишь в одностороннем освещении. Теория занималась только одной стороной явления, — его корнями, глубоко уходящими в почву тональной законченности, то есть его связывающими силами. В то же время было необходимым не выпускать из поля зрения дальнейшее развитие этих моментов, видеть в них зародыш и движущие силы роста гораздо более сложной гармонической техники, ведущей к новым далям. Во всех своих явлениях гармония характеризуется двумя сторонами, с точки зрения кото-

рых она должна рассматриваться теорией и приводиться к своим психологическим основам. Одна из них связана со стремлением назад, ведет к истокам и централизации, другая — со стремлением вперед, к высвобождению и самостоятельности. Поэтому происхождение пути развития надо искать в пределах тонально законченной связи задолго до того, как последняя предстает разорванной и разрозненной вследствие прорыва абсолютных эффектов гармонического последования. В стиле позднего романтизма можно наблюдать оба момента: с одной стороны, стремление крепко ухватиться за основной стержень тональности, с другой — мощное стремление выйти за ее пределы, тяготение к расширению и разложению. Все это совершается в условиях полнокровного и экспансивного развития искусства, притом в наиболее кризисном виде — опять в «Тристане». Таково здесь действие и противодействие.

Уже начиная с первых расширений каденции посредством побочных доминант и в еще большей степени в процессе глубокого погружения в обе доминантовые сферы действие единичных последовательностей выделяется все ярче и ясней. В особенности в столкновении аккордов далеких тональных сфер можно видеть отчетливые очертания последующего развития, которое, абстрагируясь от всеохватывающего единства тональности, ведет к воздействию отдельных эффектов. Уже раньше оказалось возможным подчеркнуть, как во всех этих явлениях раздвижения рамок тональности возникают интенсивные световые и красочные эффекты. Так, вспоминая хотя бы один из приведенных случаев (в примере 70), стоит обратить внимание на значительность перехода G^7 в аккорд $As-dur$, на то, как этот оборот ощущается изолированным благодаря своей особой красочности и глубине отраженного в нем настроения.

Другой упомянутый в той же связи пример из «Тристана» с еще большей отчетливостью обнаруживает, как единичный эффект гармонического последования, выделяясь из тональной связи, достигает абсолютного значения. Таков мотив смерти (пример 54), где сама символика лейтмотивного образования основывается на резком хроматическом сдвиге, создающем впечатление зловещей вспышки. Этот момент, глубоко связанный со смыслом, лежит в основе мотива как его главное содержание, и гармонизация всего отрывка характеризуется неопределенно переливчатой сменой красок. (Вступление $A-dur$ после трезвучия $As-dur$ представляет собой эффект, скрывающий в себе момент как бы резкого трения. Создается впечатление, что жесткая диссонантность малой секунды переносится на феномен аккордовой последовательности и возвеличивается до чувственно звуковой мощи.)

Уже из этого следует, что замысел, в сущности, заложен здесь не в тональной связи с центральным основным аккордом,

но в воздействии оборота самом по себе. Аналогично выделяются и дальнейшие медиантовые переходы от $A-dur$ к аккорду $f-moll$ и от последнего — к альтерированному аккорду с основным тоном d . Из этого вытекает, что теории надо смотреть в корень явления, лежащего в основе сочетаний аккордов, и признать за эффектом гармонического последования ту изолированность, на которую он претендует, несмотря на то, что в целом на него распространяется тонально объединяющая связь. Имеются, конечно, в виду широко раздвинутые рамки тональности, подобно тому, как это было описано выше. Однако именно на этом отдельном характерном случае можно видеть, как не только с теоретической точки зрения, но и в другом смысле обнаруживается борьба связующего и разлагающего начал, и как, одновременно, эффект гармонического последования приобретает все более абсолютное значение и становится все более изолированным. Речь идет о том, что теоретическое рассмотрение, которое реконструирует объединяющую тональную связь, было бы здесь совершенно не в состоянии воспроизвести творческий процесс создания и живое содержание гармонических оборотов*.

Доказательством того, что музыкальная сущность лейтмотива концентрируется в этом хроматическом аккордовом сочетании, является еще и то, что определяющий ее эффект гармонического последования в течение произведения сам по себе выступает в лейтмотивном значении. Это происходит в тех случаях, когда в виде отдаленного намека затрагивается мысль о смерти, как, например, в четвертой сцене первого действия после вопроса Брангены: «Wolltest du flieh'n? Wohin soll ich dir folgen?», когда перед ответом Изольды вступает оркестр с последовательностью аккордов $Es^7 — E^7$:

* Если принять во внимание саму тональную связь, то надо понимать рассматриваемую хроматическую аккордовую последовательность только как непосредственный сдвиг из $As-dur$ в $A-dur$, минуя подразумеваемый центр $c-moll$, во всем своем напряжении и красочном воздействии направленный в доминантовую сторону шаг, возведенный в высокую степень, как это уже и было рассмотрено в предыдущем разделе. Если это подчеркивается вторично, то лишь для того, чтобы настоятельно предостеречь от обычного теоретического объяснения, которое здесь уже не способно указать правильный путь. Такое объяснение любой ценой пытается опереться на посредствующее звено, и в данном случае созвучие $A-dur$ рассматривается как доминанта ко II ступени (которая сама не появляется). Несмотря на то что аналитически это правильно, самим тональным процессам, лежащим в основе всего мотива, таким путем было бы навязано значение, которое в них полностью отсутствует. В этом и выражается контраст между тонально централизующей направленностью и децентрализующей тенденцией романтизма. Романтическое ощущение гармонии как бы возносится над всеми промежуточными фундаментами и функциями, развертывая силу своего напряжения в этих последованиях. И этому должна уметь следовать теория, если только она действительно хочет служить отражением внутренних процессов гармонического движения.



(Сразу же в следующих тактах появляются G^7 и Gis^7 .) Символ смерти промелькнул уже и в другом месте (первое действие, конец III сцены), где между указанием Брангены на любовный напиток («Den hehrsten Trank, ich halt' ihn hier») и ответом Изольды («Du irrst, ich kenn' ihn besser...») в тревожном звучании вступает многозначительная смена аккордов $B^7 - H^7$. Подобно этому, в V сцене на словах готового к смерти Тристана «Los den Anker! Das Steuer dem Strom!» и т. д., в которых можно видеть двойной смысл, даются аналогичные хроматические последовательности. Мысль о смерти связана также и с гармоническим оборотом $As-dur - A-dur$ в рассказе Изольды (действие первое, сцена III) на словах «Den als Tantris unerkannt ich entlassen, als Tristan kehrt' er kühn zurück...» и прочее. Тем самым в отдельно взятой, самостоятельно действующей аккордовой последовательности мы видим явление, подобное тем, которые мы наблюдали по отношению к единичному аккорду, первому аккорду вступления, а именно — стремление к лейтмотивному значению.

С технической стороны случай наподобие приведенного чрезвычайно характерен для того пути, который ведет к самостоятельности абсолютного эффекта гармонического последования. И это именно потому, что на примере небольшого отрывка демонстрируется огромное расширение понятия тональности — если вообще считать, что тональное единство все еще должно охватывать эти скачкообразные сдвиги на далекие расстояния. Абсолютное воздействие гармонического последования представляет собой эффект, который, будучи издавна сокрыт в пределах тональности, как бы высвобождается из нее.

Итак, типичный путь развития протекал следующим образом: на почве классической гармонии все более и более выделялось действие определенных сочетаний аккордов, в том числе и отдаленных, обнаруживая непрерывно нарастающее тяготение к насыщенным красочным эффектам. Характерные внутритональные, а затем хроматические, медиантовые и прочие сдвиги постепенно включались в искрящуюся, переливающуюся игру красок, правда, сначала еще без того чтобы разрушать тональную структуру. Наоборот, для этого этапа характерно стремление охватить все единичные извилины усложненного гармонического пути связью высшего порядка. Однако эти извилины выступают все резче, краски сверкают все ярче, кон-

центрируясь на моментальном эффекте, заложенном в действии определенной аккордовой последовательности. Так, рассматриваемое здесь развитие приводит к перелому, который совершается в тот момент, когда единичное действие становится самоцелью. Вспышка яркого звучания аккорда непосредственно вслед за предшествующим ему созвучием определяет единичное действие, превратившееся в главное содержание и выделяющееся из всеохватывающего ощущения тонального единства. Тональность подвергается прорыву ради эффекта воздействия отдельного оборота.

Правда, такое сочетание созвучий, даже если оно и далеко уходит за пределы главной тональности, сменяется порой возвратным ходом, который тем или иным способом осуществляет воссоединение после прорыва, но в результате все более обостряется борьба между тенденцией к высвобождению и сдерживающей связью. Гармоническое ощущение направлено здесь в сторону второго из рассмотренных выше моментов, определяющих действие аккорда. В стиле «выравниной» классической тональности, по крайней мере в пределах более коротких частей, основное гармоническое ощущение заложено в общей окраске, которая создается единством соотношения с центральным тоническим аккордом. У романтиков эта общая окраска все более и более растекается, превращаясь в комплекс отдельных красок, с другой же стороны тональное ощущение обретает силу слить эту пестро раздробленную массу в единый сверкающий поток*. Так возникает ощущение тональности, полное напряжения и трепетного внутреннего беспокойства, в глубоком соответствии со всем мировоззрением романтизма, с его стремлением отодвигать идеал совершенной формы и чувство единства во все более далекие дали, поверх всего осязаемого, вплоть до полного растворения в ощущении вселенной.

С усилением романтического художественного характера, наряду с хроматическими, особенно часто появляются эффекты медиантовых оборотов всех видов. Это — сочетание созвучий, основные тоны которых отстоят друг от друга на большую или малую терцию вверх или вниз, но без того, чтобы принадлежать одной тональности, как в ранее рассмотренных терцовых последовательностях. Обороты эти привлекают своим многообразным очарованием и необычайной

* Ср. высказывание Ритча о развитии музыкального искусства начиная с 1850 года: «При этом следует отметить... что в разнообразии все же наблюдается художественный закон единства, то есть что в нашем случае не нарушается единство тональности, акцентного порядка и т. д. Правда, от слушателя в данное время требуется более сильно развитое ощущение для охвата лежащей в основе тональности». (Rietsch H. Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl., Leipzig, 1906, S. 188.)

яркостью. Любовь романтиков к красочности ведет и к непосредственным сочетаниям аккордов, основные тоны которых отстоят друг от друга на уменьшенную квинту, увеличенную кварту, на альтерированные интервалы. Уже с давних времен встречаются такие сдвиги, неожиданно врывающиеся в ряд аккордовых соединений, совершенно простых в тональном отношении. Так в этом ряду образуется разрыв, который восполняется возвратным ходом или расширенным объединением. Уже раннеромантическая музыка богата примерами такого рода. Приводя из необъятного изобилия примеров несколько наиболее характерных, укажем на «Серенаду» Шуберта (из музыки к «Цимбелину» Шекспира). В условиях в остальном весьма простого тонального контекста здесь неожиданно дается следующий, полный настроения сдвиг из C-dur в As-dur (путем непосредственного столкновения доминант G и Es⁷):

161 [Allegretto]

Вслед за достигнутым таким образом поворотом к As-dur идет примыкающая к нему простая модуляция, которая вновь вводит в C-dur. Таким образом преодолевается скачок, образованный абсолютным эффектом гармонического последования, над которым вновь смыкается основная тональность. (Тональная связь сама по себе может быть здесь легко восстановлена посредством переосмысления аккорда G-dur с C V на с V.)

Когда на близком расстоянии друг от друга появляется несколько таких сочетаний далеких аккордов, возникает ощущение

единства тональности, распространяющееся на более крупные масштабы. Так, концентрация абсолютных эффектов гармонического последования образует, например, целые цепочки медиантовых аккордовых последовательностей (Берлиоз, «Au cimetière» — из «Nuits d'été»):

162 [Andantino]

Шаги основных тонов $D - B - Fis - D$ замыкаются в круг нисходящих больших терций. Таким образом, чуждые главной тональности терцовые соотношения аккордов, а также разнообразные другие сочетания всех видов выступают вместо изначальных внутритональных соотношений. Даже кадансирующие концовки такого рода входят в употребление. В своем звуковом великолении они используются для богатейших эффектов в передаче торжественности настроения. Мы видим это в конце песни Листа «Über allen Wipfeln ist Ruh'»:

163

Гармоническое движение идет по нисходящему терцовому ряду фундаментальных басов $F - D - B - G$, которые все появляются как основные тоны мажорных аккордов.

В таких случаях образуется тональная замкнутость, поскольку через несколько терцовых ходов движение вновь приводит к тоническому аккорду или к одному из наиболее родственных ему аккордов (возникает «терцовая цепь»). К таким абсолютным эффектам гармонического последования часто примыкает дальнейший переход в новую тональность. Великолепие красок и поэтичность подлинного раннеромантического волшебства мы встречаем в такого рода сдвиге у Шуберта в первой части большой фортепианной сонаты B-dur при переходе к разработке:

Мотив последних трех ритмичных ударов автентической каденции F-dur как бы устремляется ввысь, непосредственно повторяясь в cis-moll. Разработка подхватывает эту тональность и пребывает в ней некоторое время, затем же через A-dur переходит в различные другие тональности.

Медиантовые последования появляются у Вагнера (а также, прежде всего, у Листа, Брукнера и Гуго Вольфа) в сверкающем сиянии в моменты символизации высокой торжественности. Вот один из примеров («Валькирия»):

Аккордовая последовательность ведет здесь из F-dur через основные тоны E—G—H, после чего в H-dur дается каденция и непосредственно совершается переход в h-moll.

Замена мажора минором вообще часто сочетается с интенсивными, прежде всего медиантовыми последовательностями, с которыми ее в известной степени роднит характерное изменение терцового тона. Ее динамика действует более непосредственно, чем красочное свечение этих последовательностей, где преобладают чувственно-звуковые эффекты. Поэтому она обычно применяется так же как их усиление и высшая точка. Так, в частности, в приводимом ниже примере медиантовые последовательности появляются в конце песни Брамса как символизация призрачности (Брамс, «Immer leiser wird mein Schlummer» на слова Линга):

Сдвиги основных тонов здесь все время совершаются на малую терцию вверх: *e — g — b — des*, при этом перед аккордом *Des-dur* кратко затрагивается увеличенное трезвучие. *Des-dur* сникает в одноименную минорную форму (одновременно здесь дается спад мелодической линии, наступающий вслед за кульминацией! Ср. пример 87). Необходимо также обратить внимание на пристрастие к вступлениям мелодии с мажорной терции, характеризующим оба последних примера (у Брамса это относится к каждому из четырех аккордов).

Еще более усиленные медиантовые последовательности, одновременно с хроматическими и другими гармоническими сдвигами, во всей роскоши позднеромантической красочности, содержат следующие такты (Гуго Вольф, «Die Geister am Mummelsee» — из песен на слова Мёрике, тетрадь 4):

[Feierliches Marschtempo]

167

Am Sar - ge die glän - zen - de Frau jetzt

öff - net der See das grün - spie - geln - de Tor; gib

acht, - nun tau - chensie nie - der! Es schwankt

pp

Последовательность созвучий берет здесь свое начало в тонально определенном такте *fis-moll*, в котором, однако, повторно подчеркиваются наиболее интенсивные обороты (сочетания V и VI ступеней в миноре). Эти обороты уже непосредственно предваряют свободное блуждание последующих аккордовых сдвигов.

Многие другие мотивы основываются, как и упомянутые, на непосредственном, абсолютном взаимодействии тонально отдаленных оборотов. Так, в «Парсифале» Вагнера торжественные движения при поднятии Грааля в первом действии сопровождаются последовательностью созвучий экстатического характера:

168 [Sehr langsam]

p

dim.

p

В третьем действии «Парсифаля» мотив Грааля, гармонизованный вначале диатонично (см. пример 178), дается в усложненной гармонизации, краски которой излучаются в ярчайших преломлениях:

169 [Sehr langsam und feierlich]

pp

Образовавшаяся при этом медиантовая последовательность созвучий E — As становится затем мотивом истолкования утренних снов.

В таких мотивах можно особенно отчетливо наблюдать раздробление на отдельные гармонические эффекты последовательностей, тем более что они и по своей сущности выделяются из общего контекста и нарушают его тональное единство. Так, например, хроматика гармонического последования выступает в качестве господствующего характерного эффекта звучания (как уже в мотиве смерти из «Тристана») в мотиве огня Лого, где она символизирует потрескивание пламени (из «Золота Рейна»):

172 [Lebhaft]



(При этом концентрация на эффекте резкости хроматического сопоставления усиливается еще и хроматическим тремолованием голосов.)

Следует отметить, что характеристика отдельных элементов мотива с применением броских красочных эффектов определенных, тонально отдаленных аккордовых последовательностей способствует их более тесному сплочению.

Таким образом романтическая гармония посредством последовательностей лейтмотивного или иного характера разрыхляется под воздействием все более резко сталкивающихся друг с другом красочных аккордов. Устанавливаемая поверх подобного рода сочетаний тональная связь часто настолько расширяется, что на первый взгляд ее можно даже и не осознать. Понятие расширения следует здесь рассматривать двойко. Во-первых, аккорды, которые после всех тональных прорывов и отступлений еще остаются опорными точками широко трансформированной тональной связи, часто предстают отодвинутыми на значительные расстояния друг от друга. Во-вторых, наступает расширение самого понятия тональности, круга родства в том виде, как мы это уже наблюдали в связи с красочно насыщенными усилениями обеих доминантовых сфер внутри законченных построений. Эти двойные, внешние и внутренние расширения тональности обычно встречаются в сочетании друг с другом.

Например, и то и другое, хотя еще и в небольших пределах, лежит в основе аккордов сна из «Валькирии» (см. пример 131). С одной стороны, опорные точки, в которых концентрируется

хроматическое скольжение голосов, устанавливаются на расстоянии двух тактов, минуя лежащие в промежутке созвучия. С другой стороны, тональная связь при этом расширяется, дается как бы в растянутых внутренних пропорциях, что происходит в связи с тем, что указанные двутактовые опорные точки не являются аккордами одной тональности, но замыкаются по терцовому кругу.

Уже здесь тональная связь предстает сильно раздвинутой. В качестве характерного случая, показывающего, как эта тональная связь, благодаря абсолютным эффектам гармонического последования, все более разлагается изнутри, можно упомянуть вдохновенную гармонизацию мелодии «Любви и Смерти» из второго действия «Тристана»:

173 [Langsam nicht schleppend]



Эффекты сдвигов вступают здесь в известное противоречие с тональным единством. Уже в первых четырех тактах эти сдвиги вызывают некоторую разорванность, однако их все же можно тонально объединить, притом наиболее стройно, если исходить из es-moll⁶⁰. Аккорды следовало бы тогда трактовать таким образом: es IV (V) [IV] VI V. При этой трактовке второй такт (Es⁷) рассматривался бы в качестве побочной доминанты к аккорду as-moll, который, как это намечено квадратной скобкой, не появляется сам, а подменяется параллельным созвучием ces — es — ges. К этой четырехтактной группе в пятом такте присоединяется e s VI — аккорд, который, однако, следует приравнять к fis IV; при энгармоническом переосмыслении вторая

половина отрывка вступает как секвентное образование, аналогичное первой: $fis\ IV\ (V)\ [IV]\ VI\ V$. Такая трактовка, по сравнению с другими возможностями тонального обобщения, была бы наиболее стройной и единой*. Тем не менее это объяснение не соответствует подлинному музыкальному содержанию. Оно скорее представляет собой теоретическую реконструкцию, так как основное гармоническое ощущение рассматриваемого построения заложено в мощных эффектах сдвигов. В качестве абсолютных эффектов гармонического последования эти сдвиги постоянно нарушают тональную связь, более того, даже оба начальных аккорда обоих четырехтактных построений (*As-dur* и *Ces-dur*) противостоят друг другу, образуя медиантовый сдвиг. И такое же медиантовое соотношение аккордов, хотя и меньшего масштаба, лежит в основе противопоставления начала первого и третьего такта, когда красочное преломление аккордового сдвига своей матовой глубиной оттеняет новый взлет расчлененной на двутакты мелодии. Характерным для этого построения является преодоление ощущения тонального единства посредством абсолютных эффектов гармонического последования.

Если принимать в расчет непрерывную смену тональностей (Майрбергер, например, делает это дважды почти в каждом такте), то тем самым было бы лишь признано, что тональное единство преодолено, но теоретическое объяснение было бы несовершенным и, по существу, нелогичным, так как оно характеризовало бы лишь подвергаемые разложению элементы, но не сами разлагающие силы. Приведенный пример показывает, как обрисованное в этой главе внутреннее разложение тональности средствами красочности ведет к границам, за которыми ощущение тонального единства исчезает. Стройные соотношения тонального единства в том виде, как они были реконструированы выше и могли бы быть объяснены еще и другими способами, оказываются правильными скорее с математической, чем с музыкальной точки зрения. (При непосредственном следовании за музыкальной нотой воспринимается в *As-dur*, хотя за пределами второго такта эта тональность не появляется.) Но самым лучшим доказательством того, что для Вагнера главное содержание составляют здесь отдельные сдвиги сами по себе, является то, что и дальнейшая композиция этого песнопения «Любви и Смерти» основывается на все более коротких секвентных сдвигах. В следующем разделе мы еще вернемся в этой связи к его гармонизации.

Художественная символика порой начиная с первых же тактов находит свое выражение в растворении, в просветленных, парящих звуковых очертаниях.

* Карл Майрбергер при объяснении этих восьми тактов исходит из семикратной смены тональностей (см.: Mayrberger K. Die Harmonik Richard Wagners. 1883).

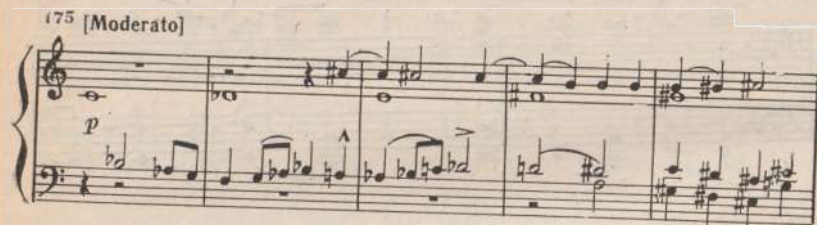
Так, например, в Первой симфонии Брукнера целый начальный раздел медленной части отличается тональной неустойчивостью.

174 [Adagio]

Это отчасти неточные секвенции, которые продолжают свое движение и дальше, за рамками приведенных тактов. Непрерывный поток гармонических образований впервые сосредотачивается в осязаемых тональностях лишь со вступлением новой темы, и то на протяжении лишь нескольких построений.

Впрочем, это внутреннее разложение в романтической музыке протекает не только благодаря эффектам сдвигов по типу приведенных выше, но прежде всего посредством слияния энгармонически переосмысленных гармоний (причем не только в уже рассмотренном сочетании с альтерацией), как, например, это имело место в разобранном выше примере (173) при сцеплении первого и второго четырехтактных построений. Как ни одно другое стилистическое направление, романтизм умеет извлекать необыкновенные динамические и красочные эффекты из сопоставления созвучий светлых дизизных тональностей и темных бемольных сфер, использует своеобразное

сверкание ошеломляющих переходов и поражающее воздействие отдельных аккордовых сдвигов. Последнее заметно в особенности тогда, когда различные звуки и фрагменты аккордов сливаются как энгармонически равные уже в пределах одного и того же созвучия. Такие интенсивные проявления энгармонизма выступают, например, как посредствующий элемент в смыкающихся друг с другом аккордах приводимых ниже тактов, данных в виде гармонизации своеобразной последовательности («Scala enigmatica»^{*}). Верди применяет этот звукоряд по типу *cantus firmus* в четырех духовых хорах («Quattro pezzi sacri»). Необычная по выразительности гамма (в своей восходящей части *c — des — e — fis — gis — ais — h — c*) появляется, например, в начале второго из этих хоров у альты, и сразу же тональность оказывается пронизанной энгармонизмом чрезвычайно интенсивного вида:



Приведенный короткий фрагмент характеризует все это в высшей степени примечательное по своей гармонии, но впрочем очень мягкое по звучанию произведение. В музыке более позднего периода энгармонизм в наиболее концентрированном виде применяется Регером^{**}.

Такое расчленение гармонической ткани на отдельные характерные эффекты, как в упомянутом хоровом произведении Верди, порою вызывается пристрастием к непривычному и своеобразному. Тональность обогащается отголосками цыганской музыки, чертами экзотического и национального колорита, а также старинными приемами, прежде всего оборотами церковных ладов. При необыкновенной восприимчивости своей натуры и стремлении охватить разнообразнейшие явления, все это культивировал прежде всего Лист, который оказал сильное влияние на группировавшуюся вокруг него новонемецкую школу. Тем не менее перечисленные черты являются лишь случайными моментами. И именно потому, что в них осуществлялся эффект

^{*} Загадочная гамма (лат.).

^{**} Высшую точку техники чрезвычайно быстрых и сжатых энгармонических модуляций демонстрирует уже «Маленький гармонический лабиринт» Баха (Органное произведение, изд. Петерса, т. 9). Однако, как на то указывает и название, Бах рассматривает эту пьесу скорее как своего рода трюк или технический этюд, резко противостоящий сравнительному покою его обычного гармонического стиля.

очарования необычного, они не получили такого значения, как глубоко целостное внутреннее развитие, направленное на усиление отдельных красочных образований.

Если, таким образом, в романтической музыке направленность на ослепительные чувственно-звуковые эффекты вела к далеко идущим проявлениям этого развития, то с теоретической точки зрения наиболее примечательным остается не яркость сама по себе, но тот факт, что единичный эффект гармонического последования в дальнейшем начинает изолироваться в тональном отношении. Тем самым наступает решительный перелом в развитии: по мере того, как все более пышно разворачивается свободная игра красок, соотношение с главной тональностью, которое могло бы при расширении хотя бы издалека и в виде намеков сохранять в силе ее действие, все больше и больше отходит на задний план.

Этот процесс во всех его стадиях, начиная со скрытых истоков явления и вплоть до растворения всех связей в свободной игре красок единичных эффектов гармонического последования, можно наблюдать прежде всего на примере гармонии Вагнера. В свойственных ему широко развернутых нарастаниях часто заметна непрерывная линия развития, насыщающая музыку все более интенсивными чувственно-звуковыми эффектами. От простого начала композитор постепенно переходит ко всем видам расширения тональной сферы с одновременным проникновением альтерации; через все более богатое сплетение абсолютных эффектов гармонического последования большие нарастания часто ведут к таким кульминациям, при которых уже теряется сцепляющее действие всеобъемлющей тональной связи и наступает роскошество аккордового великолепия в изобилии сталкивающихся друг с другом единичных эффектов. Сила гения в этих грандиозных гармонических замыслах основывается опять же на том, что все предвосхищающие явления и внутренние пути развития искусно объединяются в нарастании вплоть до их кризисной кульминации. Типичным примером такого построения может служить гармоническое развитие, которое во втором действии «Тристана» открывается большим дуэтом с его началом песенного характера «O sink' hernieder...». Кульминацию в том роде, как мы ее обрисовали выше, представляет собой возникающее из безмолвия и звучащее издали первое *solo* Брангены, стоящей на страже («Einsam wachend in der Nacht»). Все предшествующее тональное и модуляционное развитие с его непрестанно возрастающей интенсификацией, а также огромным альтерационным насыщением, затмевается этой кульминацией. Тишина скрывает в себе предельно экзотическую музыку (художественный замысел чисто романтического склада!), которая вскоре после первых тактов

находит свое выражение в терпких чувственно-возбуждающих созвучиях, блуждающих сквозь далекие дизезные и бемольные тональности. Только многообразно вспыхивающий и затухающий абсолютный эффект аккордовой последовательности, который никогда не сможет быть охарактеризован словесными понятиями, обуславливает гармоническое развитие в его упоительной роскоши и в мощном накале его эмоций. Как можно легко проследить по клавиру, созвучия находятся в тональной связи лишь на совсем коротких отрезках, в то время как столкновения гармоний Des⁷ и D-dur, затем G-dur, Cis-dur и a-moll, e-moll и cis-moll и т. п. определяют характер последовательности, основанной на специфических абсолютных красочных эффектах.

Для познания этого принципа опять же не представляется существенным, в каких пределах и с какой степенью искусственности можно было бы реконструировать тональные связи между такими далекими аккордовыми последовательностями. Это, в конце концов, всегда и повсюду оказывается возможным при применении обходных путей и некоторой надуманности (например, сравнительно просто объединяются e-moll и cis-moll на основе h-moll, в отношении более отдаленных созвучий подразумевается связь на основе побочных доминант к аккордам, которые сами не появляются и т. п.). Здесь носителем развития является уже не тональная связь, а как раз те элементы, которые ее преодолевают, абсолютные эффекты красочных оборотов, которые из нее высвобождаются. Цепочки красочных аккордов, таким образом, часто становятся первичным и более характерным элементом по сравнению с тональной связью.

Мощную силу такого воздействия осознал прежде всего Брукнер. И у него также это главным образом кульминации симфонических композиций, в которых, подобно описанным примерам, гармония в непрерывном усилении и сгущении своего воздействия приводит к необычайному роскошеству и экзотическим излияниям. При этом мы часто встречаем аккорды, близкие друг другу в тональном отношении (отчасти даже состоящие в простейшем родстве) и, несмотря на это, образующие абсолютные эффекты гармонического сочетания. Последние, таким образом, далеко не всегда обуславливаются необычностью и резкостью аккордовых соотношений. И менее всего это присуще такому художнику, как Брукнер, который при всем своем мистическом удалении от света обладает необыкновенно чувственной музыкальной натурой, возвысившей даже простейшие аккордовые последовательности до сверкающих красочных эффектов.

Отмеченные моменты еще более определенно характеризуют развитие романтической гармонии; даже в тех случаях, когда тональные соотношения и не являются преувеличенно усложненными, внимание концентрируется на единичном эффекте. Воля к выражению направлена на внутреннюю раздробленность. Ро-

мантик не смотрит на целое спокойно и уравновешенно, как классик, но целое является для него обобщением трепетного внутреннего напряжения, мерцающего в интенсивных единичных впечатлениях. Его взгляд на единичное, индивидуальное, характерное вступает в противодействие с взглядом на целое, повсюду возникает борьба между обилием частных и единством. Но искусство формы основывается на равновесии, которое не допускает разрушения широкой арки гармонического развития посредством интенсификации деталей.

У Брукнера богатые красочные нарастания посредством абсолютных эффектов гармонического последования встречаются часто вскоре после начала части цикла (как бы в виде развития приема, уже весьма ярко проявившегося у Шуберта). Так, например, в Четвертой симфонии первая тема сразу же после своей экспозиции переходит к блужданиям, к различным насыщенным аккордовым сдвигам (Брукнер, «Романтическая симфония»):

176 [Ruhig bewegt]

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 176-177) shows a series of chords moving chromatically downwards: G⁷ (F#4, G4, Bb4, D5), F⁷ (Eb4, F4, Ab4, C5), E⁷ (D4, E4, Gb4, Bb4), and D⁷ (C4, D4, Fb4, Ab4). The second system (measures 178-179) continues with further chromatic shifts: C⁷ (Bb3, C4, Eb4, F4), Bb⁷ (Ab3, Bb3, Db4, Eb4), and Ab⁷ (Gb3, Ab3, Cb4, Db4). The third system (measures 180-181) features a sequence of chords: G⁷ (F#4, G4, Bb4, D5), F⁷ (Eb4, F4, Ab4, C5), E⁷ (D4, E4, Gb4, Bb4), and D⁷ (C4, D4, Fb4, Ab4). The score is marked with a piano (p) dynamic and includes various articulation marks like slurs and accents.

Свободная игра красок, наводняющая гармонию, проявляется в расчленении на единичные эффекты, что и вообще представляет собой характерную черту романтической музыки. Так, в этой связи можно указать на раздробленность формы, находящую свое выражение в применении постоянно увеличивающихся по количеству и уменьшающихся в своем масштабе отдельных

тематических образований. Тем самым происходит расширение и разрыхление строгих, четко организованных классических форм. Далее, на все более и более коротком протяжении, друг другу противопоставляются контрасты всех видов, что можно было бы сравнить с эффектом своеобразной пестроты двух аккордовых красок.

Еще одну параллель ко всем этим явлениям образует дифференциация инструментальных тембров. Все искусство романтической инструментовки по сравнению с классической обнаруживает внутренний контраст аналогичный тому, как мы это видели в гармонии. Инструментовка вплоть до классической эпохи и включая ее служила прежде всего внешней оболочкой музыкального содержания. Правда, оркестровые эффекты встречались и в те времена, притом даже весьма значительные, но они оставались единичными и резко выделялись их общего контекста. В пору романтизма же они становятся обычным явлением. Одновременно возникают более частые перемены размера и дифференциация фразировки, которая, будучи обусловленной дроблением на построения и распылением на мельчайшие отдельные эффекты, происходит даже если соответствующие оттенки и не предписываются в обязательном порядке. Романтизм оживляет все, каждая нить музыкальной ткани приобретает индивидуальность.

Пристрастие романтизма к разрыхленной связи абсолютных эффектов гармонического последования способствует также растворение законченных форм в текучих переходах. Это преимущественно характерно для сценической музыки, плетущей нити бесконечной мелодии. Последняя вообще противодействует тональному единству. В начале и в конце сцен, даже более того — совсем коротких отрывков, она снимает объединяющее замыкание в главной тональности и ведет к непрерывной модуляционной текучести гармонического развития. После Вагнера этот процесс переносится с музыкальной драмы и на музыкальные пьесы меньшего масштаба. Даже песни, начинающиеся и заканчивающиеся в различных тональностях, встречаются в наше время в изобилии*.

С точки зрения техники использования абсолютного эффекта гармонического последования не следует упускать еще один характерный момент, который прослеживается в последних приведенных примерах, а также в начале разработки сонаты Шуберта (пример 164). Речь идет о том, что абсолютный эффект

* Смелое предвосхищение отказа от тональной замкнутости в условиях песенного жанра мы можем наблюдать уже в «Скитальце» Шуберта: песня начинается в *fis-moll* и ее тональное развитие колеблется затем между разделами в *cis-moll* и *E-dur*. Заключение в *E-dur* незадолго до завершения (такты 9—11 перед концом) содержит весьма яркие reminiscenции раздела *cis-moll*. Однако здесь мы имеем дело с тональными колебаниями большими разделов, но не с абсолютным эффектом гармонического последования.

сдвига не только оказывает влияние на общую тональную связь, но часто определяет и переход в чуждую, новую тональность. Последний в принципе может осуществляться двумя путями, либо как замкнутый опосредованный переход, либо же непосредственно, то есть путем неожиданного сдвига. В этом случае внезапное переключение в другую тональность возникает как следствие эффекта скачка в сторону чуждой гармонии со всей спецификой воздействия такого резкого перехода. Возникает парадоксальное явление, которое можно было бы охарактеризовать следующим образом: разлагающий момент осуществляет действие связи, то есть красочный момент абсолютного эффекта гармонического последования сам по себе выступает в качестве фактора перехода в новую тональность. Уже один его чувственно-звуковой эффект сцепляет достигнутую тональность с исходной.

Предвосхищающие явления

В рамках сценической музыки неожиданные гармонические переходы уже издавна находили сравнительно богатое применение и обоснование из-за непосредственной связи музыкального произведения с поэтическим текстом. Тенденция к характерности повсюду способствует обильному использованию абсолютных эффектов гармонического последования. Если в опере с этой стороны проявили себя Вебер, Маршнер, Шпор и другие, то в области замкнутых песенных форм можно опять же и прежде всего указать на Шуберта. В драматическом накале и богатстве настроений своей музыки он настойчиво продвигался по пути, по которому затем в качестве непосредственных предшественников Вагнера пошли Карл Лёве, Берлиоз и Лист. В непрограммную музыку раннего романтизма, как это можно видеть на произведениях Шумана, Мендельсона и их школы, вскоре также проникают отдельные яркие эффекты гармонического последования, особенно в виде относительно простых медиантовых сочетаний. Однако они даются, в соответствии с еще весьма ясно выраженными классицистическими тенденциями, при строгом сохранении тональной связи и замкнутости формы, да и вообще в более смягченном виде (как и в дальнейшем у Брамса). В связи с этим следует упомянуть также и Шопена, который, однако, не оказал заметного воздействия на музыкальную драму и менее всего повлиял на Вагнера.

Таким образом с технической стороны создавались предпосылки для роста значения эффекта гармонического последования с присущим ему расширением круга тональностей, выходящим за пределы простого диатонического кадансирования. И прежде всего здесь надо указать на роль альтерации с бесконечной подвижностью ее звуковых красок, поскольку с пер-

вым же проникновением чужеродных аккордов музыкальное чутье было направлено на ослепительное звуковое очарование сталкивающихся созвучий с отдаленным соотношением основных тонов и тональностей. Пришедшее в движение гармоническое развитие как бы концентрировалось, способствуя выдвигению абсолютных эффектов гармонического последования, придавало этим оборотам новое значение и вызывало разрыхление тональности изнутри. Одновременно быстрота модуляций, зыбкость тональности определились как один из основных признаков отличия романтической гармонии от классической.

Необыкновенно быстрая смена гармоний уже в пределах простых тональных соотношений является одной из примечательнейших особенностей гармонического стиля Шумана, сообщающей его музыке беспокойный характер. При стремительных темпах это находит свое выражение прежде всего в некотором утяжелении гармонического письма, например следующим образом (из «Симфонических этюдов», оп. 13, Финал):



Особенно охотно Шуман отягощает самостоятельными аккордами короткие затактные длительности, причем в этих случаях фигурируют не только гармонии доминант и побочных доминант, которые воспринимались бы еще как сравнительно легкие и текучие (наподобие отрывка, приводимого в примере 38). И с этой стороны Брамс оказывается родственным ему. Следует, однако, различать: у Шумана господствует быстрая смена гармоний, в общем еще состоящих в отношении близкого родства, в то время как Вагнер и Брукнер значительно чаще меняют тональности, зато дают отдельным аккордам прозвучать более широко и насыщенно. Позднее в музыкальном искусстве усиливается взволнованность и иной раз допускается чередование самых далеких модуляций в пределах ограниченных, коротких аккордовых последовательностей. Это характерно главным образом для Регера, во многих произведениях которого мы часто встречаем такого рода мимолетное скольжение сложнейших аккордовых сочетаний.

В отношении подготавливающих моментов всего этого развития, однако, прежде всего не следует упускать из виду уже ранее подчеркнутое явление: в качестве эффектов гармонического последования могут выступать и такие обороты, которые

представляют собой еще совершенно простые аккордовые сопоставления. Ведь действие единичного гармонического последования вообще сокрыто в пределах каждого тонально замкнутого построения. Так, например, и в возникновении побочных доминант в сущности заложена склонность к обособлению единичного, хотя и очень простого оборота, а именно основополагающей автентической каденционной последовательности V—I, которая возникает между побочной доминантой и последующим созвучием. Правда, при таком аккордовом шаге, в силу его происхождения, в большей степени выделяется энергетическое тяготение, чем действие красочности.

Таким же образом могут обрести характерную самостоятельность и другие аккордовые последовательности, лежащие еще в пределах диатонического аккордового комплекса. Так, например, в «Парсифале» Вагнера почти все лейтмотивы, принадлежащие миру Грааля, либо построены на обороте I—VI, либо этим оборотом определяется наиболее яркий момент мотива (аналогично мотиву Грааля в «Лоэнгрине»). Подобно хроматической аккордовой последовательности мотива смерти в «Тристане», и здесь, в сущности, эффект гармонического последования имеет лейтмотивное значение, или по крайней мере представляет собой неизменный основной момент некоторых лейтмотивов. Посредством него возникает определенный ярко выделяющийся оттенок некоего торжественно церковного характера. (Первоначальный оборот I—VI при этом также переносится и на другие ступени в качестве нисходящего на терцию гармонического шага внутри тональности, то есть VI—IV, IV—II, V—III и т. д.) Таков, например, мотив Грааля:



(Впоследствии — см. пример 169 — диатонические терцовые шаги основных тонов превращаются в хроматические.) Аналогична и следующая тема из музыки «превращения»:



Таковы и очень многие другие лейтмотивные образования. В какой мере при этом Вагнер углубляет значение данной последовательности созвучий, можно видеть, например, из преоб-

разования, которое претерпевает мотив Парсифаля. В первом действии с выходом Парсифаля он появляется в следующем виде:



В третьем действии, когда Гурнеманц совершает помазание Парсифаля на царство Грааля, данная гармонизация I—IV превращается в лейтмотивный оборот I—VI:



Противопоставление первоначальной энергичной последовательности главных ступеней последующему церковному обороту воспринимается как символ очищения «невинного глупца» и превращения его в спасителя и владыку Грааля. (Интересен также контраст тональностей.)

В настоящем выступлении подобных аккордовых последовательностей, таким образом, еще не наблюдается разрыхление, как и вообще какой-либо выход за пределы тональности. И все же от них берет свое начало та линия развития, которая в дальнейшем будет изнутри противодействовать тональному единству. Здесь происходит нечто аналогичное секвенциям, которые тоже могут либо проходить внутри еще полностью сохраняющейся тональности, либо же могут преодолевать ее. Об этом, так же как и о самих аккордовых сдвигах в пределах секвенций, будет речь в дальнейшем.

Эффектам гармонического последования, даже когда они еще были заключены в рамки одной тональности, содействовало также то, что неожиданным гармоническим сдвигам сопутствовали динамические и оркестровые эффекты, например внезапное противопоставление аккордов, инструментальных с различной степенью прозрачности. Здесь опять же надо выделить Шуберта, который в своей звуковой фантастике вступил на путь, уже отчетливо указанный Бетховеном и продолженный затем прежде всего Вагнером.

У Бетховена мы находим один из красивейших сдвигов этого рода сразу же в первом опубликованном им произведении — в трех трио ор. 1. В рондо из трио с-moll (№ 3), песне, которая вызвала опасения Гайдна, незадолго до конца (64 такта перед окончанием) происходит совершенно неожиданный, спадающий к pianissimo поворот из с-moll в h-moll. Легко заметить, что в этом внезапном переходе (несмотря на простую тональную связь через с V) основное ядро воздействия заложено в хроматическом сдвиге, в непосредственности сопоставления. В то же время модуляционное возвращение в главную тональность совершается типичным способом и тем самым восстанавливается единство, нарушенное сдвигом.

Однако истоки и предпосылки этого явления восходят не только к классической музыке (Моцарт!). В частности, нельзя забывать, что романтики могли найти богатый источник, обращаясь к Баху и еще более старым мастерам (у Баха ср., например, эффекты сдвигов в «Хроматической фантазии»). Впрочем, именно Бах показывает также, как путем абсолютных эффектов гармонического последования могут создаваться заведомые и интенсивные эффекты в пределах еще полностью замкнутой обычной тональности. Один из великолепнейших и наиболее четких примеров этого рода образует первый речитатив в начале «Страстей по Иоанну» — в том месте, где он приводит к первым словам партии Христа. Последние слова речитатива покоятся в сфере B-dur, кадансирование с квартсекстаккордом дает отчетливое ощущение завершения в этой тональности. Но как раз в том месте, где благодаря кадансированию наше ожидание тоники B-dur интенсифицируется более всего, яркой вспышкой сдвига вступает вместо нее аккорд D-dur. При помощи этого простого гармонического средства Бах вводит в произведение образ спасителя, как бы озаренного сиянием нимба:



Усиление эффекта просветления благодаря присутствию в каденции квартсекстаккорда совершается здесь таким же способом, как и впечатляющий своей внезапностью красочный поворот к бемольным тональностям в примере 70 из «Тристана». С другой стороны, в примере из «Страстей» Баха эффект гар-

монического последования полностью протекает еще в строго тональных рамках, поскольку перечисленные аккорды могут быть объединены g-moll.

В том же произведении, в порядке сравнения, можно указать на контраст между характеристикой солдат и лучезарным образом Марии (технически этот контраст достигнут посредством единственной скромной побочной доминанты):

183

Sol - ches ta - ten die Krie - ges - knecht. Es
stund a - ber bei dem Kreu - ze Je - su sei - ne Mut - ter

Столетием раньше такого же рода аккордовые сдвиги применяет гениальный мистик Генрих Шютц (1585—1672) в своем «Пасхальном диалоге» (для четырех голосов и органа). В величии воплощаемого ими видения эти сдвиги, символизирующие явление Христа у гроба Марии Магдалины, не поддаются никакому сравнению. Вся предшествующая часть произведения выдержана в спокойных гармониях и преимущественно в линейном стиле письма, с явлением же Христа внезапно возникают аккорды (Шютц, «Dialogo per la pasqua». Bd 14):

184

Sopran
Alt
Tenor
Baß
Orgel

Ra - bu - ni!
Ra - bu - ni!
Ma - ri - a!
Ma - ri - a!

ni!
Ra - bu - ni!
Ma - ri - a!

По типу мотета прямая речь излагается многогласно, в данном случае каждый раз — двухгласно. Следует обратить внимание на выразительность увеличенных трезвучий в исполненном страхе ответном зове, а также на тембровую окраску призыва низких, мужских голосов, сопровождаемых органом.

И здесь, так же как и повсюду, мы видим связь с содержанием и, одновременно, определенную, почти живописную образность, способствующую применению абсолютного красочного гармонического эффекта.

Абсолютный эффект аккорда

В существе процесса, направленного на самостоятельность единичных гармонических эффектов, заложено то, что абсолютное воздействие гармонического последования ведет к абсолютному воздействию аккорда, к самостоятельному эффекту единичного созвучия. В связи с тем, что эффекты гармонического последования относятся ко все меньшим масштабам и обостряются путем все большей детализации, музыка сама приводит к эффекту отдельного аккорда. Последний, однако, исключая начальные созвучия, никогда не может быть отделен от эффекта гармонического последования. Даже при наиболее ярко выраженной самостоятельности аккорда с выделением из общего контекста, его действие всегда находится под влиянием по крайней мере связи с предыдущим аккордом. Это касается и случаев, когда принадлежность аккорда к тональности отпадает при полном растворении последней. Концентрация на абсолютном эффекте созвучия сама по себе еще совсем не обуславливает полное преодоление гармонического эффекта, вытекающего из соотношений аккорда с его тональным окружением.

То, что широко идущее разложение гармонии на отдельные эффекты гармонического последования ведет к концентрации на единичном созвучии, можно увидеть в некоторых из уже

упомянутых примеров. Так, в мощном эффекте сдвигов в solo Брангены, стоящей на страже (см. с. 269), выделяется уже абсолютный характер и самих по себе аккордов, вступление которых создает особый, сверкающий красочный эффект. В связи со всем этим стиль «Тристана» в кривой исторического развития предстает как кризисный поворот: он не только выделяет абсолютные эффекты гармонического последования вплоть до свободного потока их красочной игры, но, одновременно с этим, вызывает и дальнейшее обострение, которое в более поздние времена, путем одностороннего проявления всех этих моментов, приводит к импрессионистскому стилю.

Абсолютное действие аккорда, с одной стороны, связано с особенностями аккордовой структуры, со своеобразными эффектами слияния звуков. С другой же стороны, и прежде всего в отношении консонирующих трезвучий, оно определяется своеобразием характера тональности, находящим свое наиболее отчетливое выражение в представляющем ее тоническом аккорде. Вполне естественно, что действие аккорда большей частью связано также и с особыми инструментальными красками. Первый случай — поднятие значения аккорда до абсолютного самостоятельного эффекта, вытекающего из своеобразия его структуры, становится более частым явлением в музыке, начиная приблизительно с более поздних произведений Вагнера. Мы видели это на примере лейтмотивного аккорда вступления к «Тристану».

Не следует, однако, упускать из виду, что и абсолютный характер тональности исходит из закрепления первоначально относительных моментов. Действие тонического трезвучия вытекает и укрепляется не из его абсолютной акустической высоты, но из его положения в тональном окружении. Все более интенсивное просветление при переходе к высоким диэзным тональностям, противоположный внутренний динамический процесс при нисхождении к бемольным тональностям, — все это обуславливает определенный характер тональности самой по себе*. Начиная с «Хорошо темперированного клавира» Баха и нескольких менее значительных предшественников этого произведения во всей классической музыке возрастает значение спе-

* То, что C-dur при этом ощущается как центр и основа, является следствием двух причин. Во-первых, сфера C-dur является в историческом смысле родиной и началом дальнейшего гармонического развития в диэзные и бемольные тональности. Уже церковные тональности вращаются вокруг этого центра. Далее, C-dur во все времена означает — и это гораздо более существенно, чем историческое развитие, — основу и центральный исходный пункт музыкального восприятия в процессе индивидуального обучения начиная с самых ранних занятий музыкой. Это положение укрепляется и определяет не только характер самого C-dur, но одновременно с этим и характер всех других тональностей. E-dur, например, воспринимается в зависимости от того, как он первоначально выделяется на фоне C-dur. Поэтому абсолютный характер тональности, определяемый отношением к C-dur, обусловлен не природой музыки, но историческими и педагогическими истоками.

цифических красок отдельных тональностей, все более отчетливой и интуитивно осознанной становится их роль в качестве фона для определенного настроения, равно как и их символика. У романтиков это относится уже не только к целостному характеру всего произведения, но и ко все меньшим построениям и отдельным моментам. Этому, как и вообще расчленению на отдельные мазки, главным образом способствует соединение музыки с поэзией и картинной образностью, осуществляемое прежде всего в опере и песне. Именно в таких жанрах, в первую очередь, абсолютный характер тональности переносится на все более мелко выделяемые детали*.

Так, окраска тональности, которую классики распространяли на целые пьесы, в конце концов предстает в виде сжатой характеристики единичных аккордов. Повсюду музыке в романтическом ощущении свойствен накал прорезающих как молния, моментальных впечатлений.

Потемнение окраски при переходе в бемольную сферу ведет к тому, что аккорды бемольных тональностей сами по себе, в своем абсолютном значении, соответственно действуют как наложение темного оттенка. В «Тристане» это выявляется, например, в V сцене первого действия на словах Тристана «*Was Morold dir so wert...*». То, что здесь аккорды выступают как самостоятельные красочные акценты, доказывает и инструментовка: изолированно друг от друга звучат протяжные аккорды в низком регистре у деревянных духовых и пиццикато струнных. В местах подобного рода весьма отчетливо обнаруживается невозможность разграничить абсолютный эффект гармонического последования и абсолютный эффект звучания аккорда. Ср. также, например, роль абсолютного действия аккорда es-moll в следующих тактах («Тристан», действие второе, сцена 1):

185 Brangäne
 War - nen! deß har - ren Spä - her zur Nacht.

The musical score shows a piano accompaniment for the vocal line. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with dynamics: *f* (forte) and *p* (piano). The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings. The overall mood is somber and dramatic, reflecting the text.

* Вагнер любит выдерживать неизменную тональность в таких мотивах, которые символизируют незыблемое господство могучих сил судьбы. Уже первый лейтмотивный аккорд вступления или мотив смерти в «Тристане» сохраняет если и не исключительно, то преимущественно абсолютную высоту своего первого появления. С этим можно также сравнить то, что Вагнер придерживается одной тональности при музыкальной символизации сил природы (заклинание огня, глубины Рейна, сферы Грааля). В «Тристане» простые бемольные тональности, главным образом c-moll и F-dur, как бы отражают краски моря.

После первых двух аккордов, исполненных поочередно tutti и струнными, отмеченное созвучие выделяется наложением темной краски деревянных духовых. Подобное действие аккорда мы встречаем в «Мейстерзингерах» Вагнера, где трезвучие es-moll над органом пунктом с производит особое впечатление, нечто вроде психологического эффекта, на слове «угрожают» (dräuen):

186 Sachs

Habt Acht! Uns dräu - en üb - le Streich?

Великолепный и подлинно абсолютный эффект действия аккорда в подобном же роде мы находим в балладе Карла Лёве «Nerg Oluf» (по Гердеру). Со словами бледного, пораженного чарам всадника, в ритме трех демонических равномерных ударов, в раздел cis-moll вторгается аккорд a-moll с его своеобразной блеклой окраской:

187 [Allegro]

Wo - von du bist so blaß und

Meno allegro

bleich? „Und sollt' ich nicht sein blaß und bleich?“

Естественно, что такое неожиданное введение созвучий в качестве абсолютной фонической краски касается, в первую очередь, тональностей с большим числом диезов или бемолей. Однако аналогичную роль, как это видно и из последнего примера, могут играть созвучия центра тонального круга, C-dur и a-moll, которые, именно ввиду своей противоположности упомянутым крайностям, используются порой в качестве характеристики простоты красок.

Абсолютный эффект аккорда уже в таких простых примерах, как последний, обнаруживает в смысле тонального восприятия сходство с абсолютным эффектом гармонического последования — и здесь и там мы сталкиваемся с однородным явлением. Речь идет о том, что опять, притом простым способом, можно доказать связь аккорда a-moll с его окружением (ближе всего через E-dur, в качестве минорной субдоминанты параллели). Однако само вступление аккорда a-moll принципиально не требует объяснения — оно мотивировано не родством, а своеобразием характеристики аккорда. Именно то, что последнее обретает силу прорвать тональную связь, и является существенным элементом этого развития, которое в первое время всегда приводило к последующему тональному объединению с помощью большей или меньшей арки возвратного хода (как это делает и Лёве).

Наблюдая раздробление на отдельные абсолютные аккордовые краски у Вагнера и после него, мы будем лишены возможности правильно понять это явление, если не захотим увидеть основную черту процесса в самостоятельности единичных эффектов. Многие места такого рода, в этом случае, останутся не раскрытыми ни с художественной, ни с технической точки зрения. Один из главных характерных признаков развития гармонии, начиная с первых этапов романтизма и вплоть до современности, состоит, в частности, в том, что абсолютные единичные эффекты следуют друг за другом все более быстро и переливчато, представляя собой еще один симптом внутреннего гармонического накала. Следует остерегаться применения схематичного тонального переосмысления по отношению к такой технике и такому типу ощущений, что вылилось бы в косное школярство и господство формул и ни в коей мере не отвечало бы творческому замыслу, постепенно вырабатываемому совершенно иными принципами звукового оттенения.

Заниматься теорией не означаетвтискивать явления в установленные нормы, в то время, когда последние уже уступают место другим нормам. Наоборот, необходимо распознать закономерности непрерывно текущего развития и увидеть те характерные черты, которые и обуславливают преодоление прежних норм. Иначе теория утрачивает продуктивное начало. Исходя из односторонней, беспорядочно усложнившейся трактовки, из предпосылок, уже не соответствующих существу вопроса, она

видит путаницу в музыкальном стиле, — в действительности путаница господствует в затуманенном взоре исследователя.

В качестве отдельных примеров того, как после Вагнера гармония часто растворяется в единичных аккордовых эффектах, приобретающих значение красочных символов, укажем на следующие отрывки (Рихард Штраус, «Саломея», сцена I):

155 [Fließendes Zeitmaß]

wie ei - ne Frau, die tot ist.

pp

«Холодный» аккорд a-тонн, подобно тому, как мы это видели у Лёве (см. пример 187), представляет собой абсолютный эффект, эмоциональное и красочное содержание которого определяется словом «мертва».

То ярко сверкающим, то матовым блеском вспыхивают аккорды приводимых ниже тактов («Саломея», сцена IV):

189 [Außerst bewegt]

Herodes: Ich ha - be Chry - so - li - the und Be...

f espr.

ryl le, Chry - so - pra - se und Ru - bi - ne.

p

Еще отрывок из того же произведения:

190 [Sehr schnell]

ff

Здесь отдельные звуки мелодического мотива сопровождаются аккордами, которые следует воспринимать просто-напросто как красочные эффекты, причем это касается как самостоятельного тонального оттенка, так и структуры каждого аккорда. Последняя выступает независимо, в очаровании своего звукового слияния, в связи с чем диссонирующие аккорды и не нуждаются ни в каком разрешении. При этом аккордовая последовательность проходит на фоне выдержанного по типу органного пункта звука с.

Даже на таких отрывках мы можем видеть, как абсолютное действие аккорда нельзя полностью отделить от абсолютного действия гармонического последования. Разложение на отдельные, быстро сменяющие друг друга эффекты созвучий обнаруживают также такие такты (Рихард Штраус, «Кавалер роз»):

191 [Lebhaft]

f

В качестве примера раздробления тональности на единичные рефлексы созвучий такого же рода можно далее привести следующий отрывок (Рихард Штраус, «Электра»):

192 [Lebhaft]

pp

Во всем этом, однако, проявляется не только все увеличивающееся изобилие красочных образов, но прежде всего их растворение в условиях нового принципа формообразования, сливающего это мерцание и объединяющего его единой связью широкого потока. Техника основывается не просто на выделении отдельных красок, но преимущественно на текучести красок. Повсюду эта техника одновременно связана с текучим мелодическим скольжением созвучий, к чему, с другой стороны, привел и альтерационный стиль.

Характерным представляется, что и это рассматриваемое здесь проявление романтизма в большой степени мотивировано драматическими моментами и что именно они способствуют его развитию. Тем не менее оно ни в коей мере не ограничивается связью музыки и поэзии и исходит также из изменения характера музыки самой по себе.

Разложение музыкальной ткани на красочные эффекты у романтиков обостряется в отношении не только отдельных созвучий, но и отдельных звуков и тем самым подготавливает такое музыкальное ощущение, при котором и звуки и звуко-сочетания применяются просто как красочные эффекты, преодолевающие первоначальный структурный принцип созвучий. Так мы повсюду видим процессы, сперва ведущие к атомизации музыки, из которой затем вырастают новые возможности развития.

Конструктивные и деструктивные силы

Рассмотренные процессы развития обнаруживают в качестве основы романтической гармонии действие двух противоположно направленных формирующих сил. Если определить эти силы как конструктивную и деструктивную, то оба выражения нужно понимать прежде всего по отношению к тональному принципу. В качестве деструктивной следует оценить в первую очередь альтерацию в целом. Между тем, в противодействие тонально конструктивным и объединяющим силам, вступают еще и совсем другие, определенные внутренние процессы гармонии.

Как вытекает из изложения данного раздела, эти процессы заложены уже в самих аккордах, а также в принципе их соединения. Они основываются не только на энергетических, но сплошь и рядом и на чувственно-звуковых моментах восприятия, которые по мере усиления стремятся и со своей стороны к освобождению от классического тонального принципа. Обобщая эти процессы без детализации отдельных технических явлений, мы можем сказать, что они ведут к общему художественно-психологическому развитию романтического стиля.

Подобно тому как перерастание аккордовыми структурами рамок трезвучия создавало новые возможности одновременного звучания тонов, то есть в пределах одного созвучия, так и благодаря абсолютному эффекту гармонического последования образовались новые взаимоотношения внутри последовательности созвучий и во взаимной связи аккордов. В первом случае из усиления звукового слияния возникает более богатый колорит отдельных аккордов, во втором они противопоставляются друг другу в стремлении к световым и красочным эффектам. Созвучие, благодаря внутреннему единству и спаянности, приобретает самостоятельное значение, тональность же при обострении единичных эффектов гармонического последования подвергается внутреннему разложению на отдельные красочные эффекты.

Если мы попытаемся окинуть взглядом этот процесс на всем протяжении его действия, простирающегося далеко за пределы вагнеровского времени, то нам надо будет представить себе, в какой мере и в какой момент расширение тональности, берущее свое начало с самых истоков музыкального ощущения романтиков, приводит к преодолению последней. Для того, чтобы обрести ясность в этом вопросе, необходимо не выпускать из поля зрения подлинный смысл и содержание понятия тональности, связанного с принципом внутреннего равновесия формы. Этот принцип был доведен до своей высшей точки в эпоху классицизма. Историческое развитие западноевропейской музыки все более отчетливо и мощно стремилось к нему, начиная с истоков гомофонной классической музыки. Однако вплоть до конца жизни Баха и Генделя, то есть включая начало второй половины XVIII века, тональный принцип был подвержен воздействию также других факторов (главным образом обусловленных церковными ладами). Впоследствии, благодаря брожениям романтизма, тональность снова и во всех своих элементах начинает разлагаться изнутри, хотя этот процесс протекает медленно и вначале обнаруживается в таких явлениях, сущность которых трудно распознать.

Понятие тональности означает единство соотношения аккордов с тоническим центром и содержит поэтому две предпосылки: во-первых, — наличие объединяющих моментов, во-вторых, — наличие тонального центра или, по крайней мере, возможности воссоздать этот центр мысленно. С точки зрения воздействия на тональность следует различать процессы изменения, касающиеся аккордовых связей, а также аккорда самого по себе.

В предшествующем изложении обстоятельно был рассмотрен процесс выделения абсолютных эффектов гармонического последования и отдельного аккорда, который первоначально ведет лишь к расширению тональных связей. Было показано, что внутренняя раздробленность на единичные эффекты охваты-

вается и сдерживается все более далеко распространяющимся ощущением тонального единства. Конструктивные и деструктивные силы этого процесса находятся в постоянно усиливающейся борьбе и противодействии, причем в романтическом стиле возрастает и значительно повышается упругость, эластичность ощущения тонального единства. Это находит свое выражение не только в способности объединять тонально далекие аккорды или созвучия, взаимно сталкивающиеся благодаря большому количеству промежуточных сдвигов и прорывов, но прежде всего и в том, что часто определенные тональные связи направлены на воображаемый центральный аккорд, не звучащий в действительности (как мы это видели уже на протяжении коротких построений или в пределах мотивов). В этом отношении, собственно, понятие тональности можно теоретически расширять до бесконечности, так что, пожалуй, речь должна идти скорее о разложении, идущем изнутри, но не о преодолении. Тональность, в этом смысле, вообще является безграничным понятием, которое само переходит в свое отрицание — как и, впрочем, любая навязанная музыке норма.

Тем не менее если мы хотим понять существенное в этом процессе, характеризующее его внутреннюю борьбу, то мы должны охватить и силы, действующие в противоположном направлении. Объединяющие силы, стремящиеся к единству и централизации, представляют собой только один компонент этого процесса; в противоположность им, разлагающие силы ведут к такой раздробленности на единичные эффекты, которая уже больше тональной связи не ищет. Прежде всего здесь следует делать различие между пребыванием в одной тональности и переходом в другую тональность. Последний также может основываться либо на логичной связи родства, либо просто на сдвиге с его абсолютным эффектом красочности. С появлением абсолютных эффектов гармонического последования все чаще и чаще совершаются неожиданные тональные скачки и, естественно, в этом лежит путь, по которому разлагающие силы одерживают верх над сдерживающими, деструктивными — над конструктивными. Здесь также имеется бесконечное количество переходных стадий. В частности, при смене тональностей, достигнутой посредством таких сдвигов, отдельные промелькнувшие тональности могут выступать на большем или меньшем протяжении, то есть могут появиться построения, выдержанные в определенной тональности. Либо же при таком роскошестве красок абсолютные эффекты сдвигов настолько стремительно скользят по различным тональностям, что даже и эти короткие выдержанные отрывки сливаются друг с другом и наступает полное растворение в единичных гармонических эффектах. Итак, в противовес возможности теоретической реконструкции тональности (которая, в конце концов, в самых широких масштабах всегда выполняема), часто возникает такое явление, что художе-

ственная воля к выражению бывает направлена прямо против нее. Нельзя постигнуть романтическую музыку, если не распознать деструктивные силы и рассматривать только конструктивные. Не только исторически, но и психологически романтическую музыку следует понимать как полный жизни, сложно переплетающийся процесс высвобождения из классической, исключительно конструктивной воли к выражению, которая повсюду стремилась к единству, собранности и равновесию. Следовательно, не расширение тональности само по себе представляется деструктивным, но поворот к единичным эффектам, свойственный романтизму тип воззрения, его психологическая установка. Поэтому важно не отделять единичные случаи друг от друга, а охватить сам связный процесс развития, который выявляет разлагающие элементы и с их усилением ведет к кипящему брожению противодействующих сил, к их растворяющему и соединяющему действию.

В «Тристане» мы видели вырвавшиеся на свободу потоки игры красок на основе абсолютных эффектов гармонического последования лишь в кульминациях и на сравнительно небольших отрезках. Однако именно в гармоническом стиле этого произведения, где мощным течением прорывается бесконечная мелодия, мы можем наблюдать характеризующую романтизм борьбу между тональным и деструктивным ощущением, которая доходит до кризисного предела. И это тем более заметно, что одновременно в стремительном натиске вступают и энергетические силы интенсивно-альтерационного стиля, разлагая тональность с другой стороны. До какой степени, однако, ощущение тональности здесь еще противодействует полному растворению, выявится в следующем разделе, главным образом при рассмотрении тональных планов в крупном масштабе*.

* В этой связи я еще хочу указать на то, что между гармонической теорией Римана и учением Зехтера (все еще представляющем основу для других гармонических учений) существует интересный контраст, имеющий принципиальное значение с точки зрения рассмотренных здесь явлений⁶¹. Если мы возвратимся к наиболее общим предпосылкам, которые лежат в основе теоретических концепций (и о которых большей частью не говорят), то увидим, как странным образом в них отражается противоположность действия тонального единства и непосредственного эффекта гармонического последования. При этом я не принимаю во внимание дуалистическое обоснование Риманом минора и учение о симметрии аккордов, относимое им ко всей системе созвучий. Из его концепции я беру лишь идею единения посредством тональных функций, в которой заложены большие плодотворные и основополагающие ценности. Основу этого единения у Римана представляет собой общая мысль, заключающаяся в том, чтобы характеризовать каждый аккорд в его соотношении с тоникой исходя из понятия тональности. В отличие от этого, Зехтер строит свое учение о композиции (примитивное, впрочем, как с музыкальной, так и с научной точки зрения) на основе последовательностей фундаментальных тонов отдельных ступеней тональности.

Если взять только эти общие основные черты (без того, чтобы останавливаться на их дальнейшей разработке), то мы увидим, что в них находит

Однако уже в пределах самого аккорда присутствуют и конструктивные и деструктивные силы, заложенные в органическом строении созвучий. Перерастание аккордами исходной трезвучной структуры означает усиление чувственно-звукового начала, и в этом заметно стремление, противодействующее разлагающему воздействию альтерации. Однако такое наращивание аккордов не ведет к укреплению тональности с ее сдерживающими центрами, а напротив — стремительно выводит за ее рамки. Это вытекает уже из того, что тональность покоится единственно на идее трезвучия и поэтому будет поколеблена в своих устоях в тот момент, когда совершится отход от этой основы. Таким образом, если с одной стороны энергетические напряжения музыки в зародышевом виде содержатся уже в терцовых тонах консонирующих трезвучий, то с другой стороны аккорды уже в своих чувственно-звуковых явлениях скрывают моменты, которые, начиная с определенного усиления, действуют разлагающе с точки зрения тональности. Эти моменты заложены в феномене слияния и его своеобразной силе, благодаря которой аккордовые структуры, переросшие пределы трезвучия, подменяют его по смыслу и технике применения, свойственным первоначально только последнему.

Таким образом, изменения в самом созвучии ведут к разложению тональности с другой стороны, и этот процесс также совершается постепенно. При пристрастии к септ- и нонаккордам тоника появляется реже, а в определенных условиях и вовсе не выступает в виде трезвучия, которое своей цельностью утверждает тональность. Однако и это не обуславливает немедленное преодоление тональности (равно как и отсутствие аккордов тоники вообще), поскольку все еще можно взамен действи-

свое выражение двойки внутренний процесс становления гармонии. Зехтер направляет внимание на сочетания непосредственно следующих друг за другом аккордов, единение которых с тоникой он, наряду с этим, выражает путем обозначения ступеней. В отличие от этого, Риман характеризует отдельные созвучия только по их отношению к тонике. Каждое созвучие рассматривается как функция и, таким образом, непосредственно связывается с тональным центром. Это и есть, в сущности, основные черты, которые указывают на отмеченные противоположные силы: одну — приводящую в движение и разлагающую, которую уже в зародыше скрывают в себе внутритональные сочетания основных аккордовых тонов, и другую — сдерживающую силу стройного непосредственного единства.

Если рассмотреть историческое время возникновения обеих попыток решения проблемы тональности, то станет понятным, что теория Римана, возникшая во время высшего расцвета неоромантической музыки, стремится удержать единство тональности и подчеркнуть последнее даже при самых далеких функциональных соотношениях, как бы спасая его от бедствия нахлынувшего бурного потока эпохи. В то же время Зехтер, обобщая более старое учение, выделяет в неосознанной им подоснове тональной системы один существенный момент: в единичных последовательностях фундаментальных тонов как бы издали указывает будущая самостоятельность последних, а тем самым и начало позднейшего разрыхления внутритональных связей.

тельного звучания консонирующего тонического трезвучия представить себе в качестве тонального центра воображаемую тонику. Развитие, которое мы наблюдали в стиле «Тристана», указывает на другие пути разложения. Мы видели непрерывно растущее значение слияния, охватывающего звуки аккорда и поглощающего их в единстве эффекта гармонической красочности. То, что в этом заложены зачатки развития, которое в своем одностороннем усилении и подчеркивании ведет к импрессионизму, выступало уже с достаточной ясностью: первоначальный структурный принцип аккордов постепенно вытесняется и преодолевается таким принципом, согласно которому созвучия просто-напросто берутся как красочные сочетания, так что при этом роль играет только единство звучания, проблема же тональности снимается.

Однако задолго до этой крайности наступает кризис в рамках стиля «Тристана». Этот кризис обнаруживается в тот момент, когда чувственно-звуковое ощущение само по себе начинает в различных аспектах освобождаться от привычных норм, связанных с трезвучием, и тем самым со своей стороны разлагать основы тонального принципа. Поэтому если, с одной стороны, аккорд в своей исходной форме, то есть как трезвучие, является носителем и опорой принципа тональности, то с другой стороны нельзя упускать из виду, что красочность звучания сама по себе действует разлагающе с точки зрения тональности. Начиная с первого перерастания за рамки трезвучия мы видим усиление роли этого звучания, что приводит к тому, что оно, сливаясь воедино, приобретает самодавящее значение. Таким образом, структура созвучий скрывает в себе самой разлагающие моменты, зачатки того явления, которое в дальнейшем вообще приведет к перелому и к возникновению аккордового принципа на новой основе.

Мы видим здесь, правда, процесс, который выходит за пределы вагнеровского «Тристана», однако в рамках последнего мы можем наблюдать его начало еще до того, как принцип слияния преодолеет структурный момент созвучий. Все это можно распознать при таком способе рассмотрения, который за явлениями видит основные живые процессы, представляющие собой движущие силы развития.

Все конструктивное превращается в деструктивное, как в аккорде, так и в тональности, расширение которой продолжается во все большей степени, приводя в конце концов к растворению. Таким образом, все границы остаются открытыми. Возникает новый принцип формирования и оттенения аккорда, подобно наблюдавшемуся нами распаду на отдельные красочные эффекты в пределах аккордовых последовательностей. В то же время нельзя считать, что разложение тональности равносильно разложению формы самой по себе. Поэтому понятие «конструктивный» и «деструктивный» здесь повсюду следует применять

только в отношении тонального принципа, а не в отношении абсолютного понятия формы вообще. Те моменты, которые с точки зрения тональности являются деструктивными, представляют собой силы, отрицательные не сами по себе, но только в этом одном, относительном смысле*. И именно они ведут к другим принципам построения формы, которые подлежат более ясному и полному рассмотрению в последующих разделах.

Однако усиления чувственно-звукового ощущения, приводящие к коренным изменениям основных черт гармонии, с другой стороны — как это было уже показано, — всегда связаны с усилениями энергетических ощущений, лежащих за пределами чувственного. Любое наращивание игры красок возникает как результат непосредственного воздействия и рефлекса этих энергетических напряжений. Концентрация звуков в виде септ- и нонаккордов и вообще повышенное значение звукового слияния предстает как явление противодействующее этим напряжениям. Представим себе стремительный прорыв — предпочтительнее в интенсивно-альтерационном стиле — собственно энергетических напряжений, разрушающих тональные соотношения, и перед нами развернется картина того, как в романтизме усиливают друг друга энергетические и чувственно-звуковые элементы, и как те и другие в своей накаленной интенсивности ощущения выхлещут за пределы тональности и начинают разлагать ее.

Главнейшие психологические проявления романтизма, основывающиеся на усиленном отражении мира явлений и подсознательных сил, вызывают в гармонии процесс полярного развития. Одновременно возникают два течения: одно из них выражается в наиболее интенсивном тяготении и напряжении всех энергетических сил, и другое — в предельно увеличивающемся чувственно-звуковом ощущении. В романтизме проявляется интенсификация гармонического ощущения. Однако ее не следует понимать как меру оценки и смешивать с повышением интенсивности художественных достижений. Одно не имеет ничего общего с другим. Изменяется тип музыкального ощущения, а с ним и вся техника. Мастерство и величие создающего

* Если рассматривать преобразующие силы только с точки зрения более раннего стиля, для которого они являются разрушающими, и считать их отрицательными самими по себе, можно прийти к совершенно неправильным выводам. Так, например, в свое время классицизм тоже представлял собой отрицание принципов предшествующего стиля. Классицизм закончил и закрепил процесс, который, с точки зрения старой линейной полифонии, должен был представляться как отрицание и полное разрушение. Элементы полифонии сплавлялись в целостные гармонические комплексы, что в деталях подготавливалось уже давно (главным образом в условиях токкатного стиля). Весь внутренний и внешний принцип формообразования подвергался, таким образом, разложению. Однако это происходило под действием сил нового формального мышления, и то, что с предшествующей точки зрения считалось отрицательным, было насыщено положительными моментами, указывающими пути к новому чувству и к новым принципам композиции.

художника ни в коей мере не находится в зависимости от таких изменений стиля. Атмосфера классического ощущения проникнута равномерно парящей, стройной внутренней динамикой, романтическое же ощущение насыщено противодействующими течениями и их нарастаниями, в высшей степени накалено, полно грозных элементов, эротично. Внутреннее раздвоение определяет художественный характер и существо самого романтика-художника. Его творческое волнение простирается от тяготения к беспредельности до крайне чувственного ощущения искусства.

Вопрос о том, будут ли процессы частичного разложения тональности раскрывать все большие возможности, или же дальнейшее развитие вновь приведет к укреплению тонального принципа — является делом будущего и, безусловно, имеет огромное значение. Однако он не затрагивает исторические процессы самого романтизма, которые следует понимать только с учетом обоих направлений силы и выражения, то есть бурлящего брожения разлагающих сил и противодействующего им начала — стремления к объединению. Такой подход поможет также внести ясность по отношению к историко-психологическим предпосылкам спора, который в наше время является весьма актуальным. Каждому, кто постигнет, в чем сила внутреннего противоречия, проявившегося в стиле позднего романтизма как в этом, так и во многих других отношениях, станет ясно, что этот спор не может быть разрешен в наше время. Даже при огромном количестве великих творческих личностей исход его выявится в результате развития, которое будет длиться по крайней мере десятилетия, если не еще дольше. Широкое излучение, исходящее от эпохи позднего романтизма, исторически обусловило то, что в настоящее время господствует период смутного, но страстного искания, величайших контрастов, как бы разнообразнейшего нащупывания новых путей. Кто будет искать в нем единую линию, тот должен рассматривать ее во всей многогранности и разнообразии.

Раздел пятый

Пути развития тональности

Глава I

Расширение тональности средствами гармонии

Предшествующее изложение дает основание заняться вопросами тонального развития в крупном плане. Композиторская техника больших взаимосвязанных разделов в своих внутренних закономерностях определяется процессами, проявляющимися уже в развитии коротких, замкнутых построений, и, в конце концов, представляет собой дальнейшее развертывание исходного гармонического движения простейшей каденции. Однако в рассматриваемых явлениях обнаруживается не только тональное развитие, доведенное до гигантских масштабов, но также и изобилие деструктивных сил. Если мы попытаемся охватить большие разделы, то прежде всего нас парализует растворяющая сила бесконечной мелодии, подчиняющая себе тональный план, причем здесь это происходит в гораздо более значительной мере, чем в небольших построениях. Кругооборот, устремленный в законченных музыкальных формах к возврату в начальную тональность, из-за бесконечной мелодии преобразуется в непрерывный поток гармонического развития. Тональное единство сохраняется только в некоторых фрагментах различной протяженности, причем часто в рамках такого фрагмента преобладает распад на единичные гармонические эффекты в том виде, как это было показано выше. В связи с этим, при анализе хода тонального развития в крупном плане следует всегда принципиально различать, присутствует ли вообще в каждом отдельном случае — и в какой мере — замкнутость и объединение и ставится ли, хотя бы приблизительно, то есть с допуском определенных отступлений, такая цель. Влияние музыкальной драмы, в особенности же эпохальная роль «Тристана» в развитии романтизма, должны были в большой мере способствовать новому принципу композиции. В отличие от классицизма и раннего романтизма, этот новый принцип все в меньшей степени был связан с тональной завершенностью больших построений, предпочитая этому свободное модуляционное развитие.

С другой стороны, именно в «Тристане» внутренние процессы расширения тональности, обрисованные ранее, усиливаются до крайних пределов. При этом, в соответствии с установленными выше различиями, более значительны внутренние явления раздвижения и растворения тональности, чем внешние, под которыми мы понимаем охват тональным единством далеко друг от друга отстоящих построений, тем более, что в произведении встречается весьма мало разделов большой протяженности, обладающих определенной цельностью и завершенностью.

Тональное развитие охватывает все технические моменты, как это видели мы уже на примере простой каденции, где стремление к расширению приводило к увеличению комплекса связанных друг с другом аккордов. Так происходит органическое разрастание повсюду, где это подсказывается самой природой гармонии. В то время, однако, как у классиков развертывание в крупном масштабе проходило с известной уравновешенностью, для романтической устремленности к расширению характерно совсем другое. Мощные импульсы приводят к непомерным нарастаниям и наполняют гармоническое развитие волнением, порывистостью, стихийной необузданностью. Гармония буйно разрастается во все стороны неравномерными побегими. До огромной мощи увеличивается воздействие как чувственных-звуковых, так и энергетических моментов.

В процессе вызревания тональность включает в себя сферу все более далекого родства и стремится ко все большему охвату несвязанных гармонических сочетаний. Этот процесс совершается путем неотделимых друг от друга переходов, при объединении всевозможных технических приемов в одновременности. Поэтому определенные примеры и ссылки могут характеризовать только отдельные стадии непрерывно текущего развития. Поскольку основные частные явления были уже рассмотрены, мы можем сделать обзор тонального развития в крупном плане и в общих чертах, ограничивая себя разбором его отдельных типов.

Один из немногих законченных в тональном отношении отрывков из «Тристана» представляет собой, например, вступление к третьему действию. Оно является почти замкнутым, несмотря на то, что непосредственно вводит в начало сценического действия. В нем можно увидеть много типичного. Прежде всего выявляется здесь одна общая основная черта, определяющая позднеромантический стиль: несмотря на то, что вступление не столь уж велико, оно в своем внутреннем развитии содержит изобилие ярких и далеких тональных отклонений. Последние все еще связаны с прочным тональным остовом, причем в способах, которыми это достигается, отчетливо обнаруживается один из типичных путей расширения тональности средствами гармонии. Во всем здесь отражена линия тонального развития, характерного для музыки Вагнера и всего его направления.

Эта линия развития исходит из основной тенденции, заложенной уже в простом кадансировании, и переносит типичные соотношения каденции на большие построения, приводя к большему или меньшему разрыхлению тональности.

На первый взгляд, лаконичное вступление к третьему действию «Тристана» полно запуганных блужданий, уводящих далеко от главной тональности *f*-moll. Однако тональное единство становится ясным, если мы, вместо того, чтобы отыскивать в отдельных оборотах, установим его в крупном плане. Вступление делится на ряд коротких построений, и даже когда они кажутся тонально далекими, их глубокая связь с главной тональностью отчетливо и просто вырисовывается благодаря начальным и заключительным аккордам. Грани большей частью определяются ярко выраженными остановками типа фермат, хотя настоящую фермату Вагнер ставит только в одном случае. Поскольку здесь имеется в виду линия тонального развития в крупном масштабе, то есть целостный гармонический план, то достаточно выделить эти узловые моменты.

Первое построение исстивает в десятом такте. Оно проходит в тональности *f*-moll, начинаясь с IV ступени* и заканчивается V ступенью (намеченной интервалом *e—g*). (Отдельные моменты, относящиеся к его развитию, рассматривались уже на с. 62 и 239.) Следующий раздел (такты 11—15) развивается секвентно (см. с. 328) и окаймляется в начале *f* III и в конце *f* V⁷. Далее (такты 16—25) развитие фактически представляет собой лишь измененное в конце повторение начального построения, обрамленное гармониями *f*IV и *f*VI, с концом на подобие ферматы⁶². К *f*VI примыкает секвентное построение (такты 26—30), причем аккорд последнего такта непосредственно переходит в последующее построение (простирающееся до такта 37). Он, как это было показано на с. 67, представляет собой аккорд напряжения, идентичный непосредственно следующему за ним аккорду разрешения. Это альтерированный нонаккорд *g—h—d—f—as*, образующий двойную доминанту в *f*-moll. Он начинает новое построение (уже рассмотренное на с. 228), заканчивающееся тем же аккордом G⁹ (такт 37). И, наконец, последний отрывок начинается (такт 38) также с аккорда напряжения идентичного аккорду разрешения, то есть опять же с альтерированного нонаккорда *c—e—g—b—des* (*f*V⁹). Это заключительное построение заканчивается точкой (такт 52) одновременно с началом вступления пастушьей свирели за сценой.

Таким образом, большая тональная арка возникает благодаря начальным и заключительным аккордам построений, от которых гармоническое развитие дает сравнительно далекие ответвления. Эти аккорды, вместе взятые, образуют в высшей

* Первый аккорд не следует рассматривать, как *f* II (*g—b—des—f*)! Ср. с. 62.

степени простое, замкнутое кадансирование в *f*-moll с одной побочной доминантой (то есть гармонией двойной доминанты в тактах 30 и 38), а в остальном — сплошь с диатоническими ступенями основной тональности. Посредством кадансирующих созвучий, находящихся в узловых точках, отдельные разделы вступления четко отчленяются друг от друга. Если бы мы сопоставили эти межевые аккорды, не принимая во внимание все остальное, лежащее между ними, и образовали из них каденцию, то последняя представилась бы в высшей степени простой:
f: IV—V—III—V—IV—VI—VI—(V—V)—V—I.

Тем самым определяется принцип, по которому идет здесь развитие; эти аккорды являются как бы опорными столбами, на которых держится вся конструкция вступления. Налицо не что иное, как разрастание простых каденционных сочетаний до крупных масштабов, причем простые исходные аккорды каденции становятся остовом новых образований, вокруг которых развертываются целые группы созвучий. Для того чтобы осмыслить тональную связь, нужно принимать во внимание не следующие друг за другом аккорды вступления, но отдельные, выделяющиеся по своему положению созвучия, которые определяют его тональное развитие.

В построениях, лежащих между этими аккордами, часто наблюдается стремление выйти за пределы тональности. В данном случае это осуществляется, главным образом, благодаря свободному секвенцированию (о котором будет речь в дальнейшем), хотя еще и в масштабе сравнительно коротких отклонений. Этот тип развития известен очень давно, он свойствен произведениям классиков, равно как и доклассических эпох, и в конечном счете берет свое начало в протестантском хорале с его каденциями на ферматах. В романтическом стиле он обретает новые формы не только вследствие своего расширения, но прежде всего благодаря беспокойному характеру и богатству отклонений (мы не говорим здесь обо всех прочих приемах композиционной техники). Таким образом, сам по себе основной замысел не является новым. Однако, начиная со стиля позднего Вагнера, знаменательным становится то, что ясный и подчеркнутый показ тоники резко и своеобразно отодвигается на задний план. Подобно рассмотренным ранее маленьким отрывкам, это проявляется и во всем вступлении к третьему действию «Тристана». Уже в самом начале отсутствует аккорд *f*-moll, и в первом построении он предстает вообще несколько отнесенным, поскольку появляется лишь в конце второго такта в качестве разрешения предшествующих аккордов напряжения. Отдельные построения не обрамляются тоническими аккордами, и внутри разделов тоника также затрагивается лишь изредка. Аналогично этому она избегается и в аккордовом остове выделенных нами опорных созвучий. Поэтому появление в конце вступления тоники в виде заключительного аккорда действует

как огромная разрядка гармонического напряжения, непосредственно ведущая к началу сценического действия.

При таком принципе тонального развития возможности обогащения заложены в самой технике. Они могут либо касаться аккордового остова, который в ряде ответвлений включает в себя побочные и еще более далекие аккорды, либо же они могут относиться к построениям, лежащим между созвучиями остова. Здесь надо указать и на увеличение масштаба самих построений, и на то, что они могут оттеснять и маскировать опорные аккорды и, одновременно, на возможности безграничного разветвления в сторону далеких тональностей.

В рассмотренном принципе господствует весьма старая в гармонии идея самостоятельного значения отклонений в отдельных разделах, вводимых в тональное звучание тем или иным способом и представляющих собой ответвление от тональных аккордов. Это можно, с другой стороны, рассматривать как необычайно широкую трактовку идеи побочной доминанты, если представить себе, что вместо отдельных аккордов в промежутках между созвучиями главной тональности вклиниваются целые интональные последования созвучий.

Вступление к третьему действию «Тристана» построено по принципу, обобщение которого само собой разумеется, принципу, охватывающему тысячи различнейших возможных вариантов тонального развития.

Другие типичные линии развития показывает, например, вступление к первому действию «Тристана». И его в целом можно тоже рассматривать как тонально законченную конструкцию, несмотря на то что в последних тактах происходит поворот из основной тональности *a-moll* в *c-moll*. Не считая эту последнюю модуляцию, которая своей тональной направленностью уже вводит в первую сцену, в крупном плане (вплоть до такта 94) господствует тональное единство. Особый тип развития, основанный на воплощении идеи расширения, с исключительным для тональной музыки размахом обнаруживают сразу же сами по себе первые пятнадцать тактов. Наряду с необычным смелым ослаблением тональной связи в них проявляется та сила, которая простейшим образом объединяет самостоятельные отдельные гармонические образования, несмотря на их кажущуюся отдаленность. Ослабление гармонической связи сопровождается здесь ритмической и мелодической разорванностью: отдельные интонации основного хроматического мотива появляются изолированно, разделенные паузами наподобие фермат.

Соотношение отдельных аккордов разрешения и напряжения в гармонизации данного вступления было уже рассмотрено выше (ср. с. 56 и 61). Как отмечалось, первые два мотивные обра-

зования следует понимать как автентическое кадансирование, а следующее за ними — как плагальное. Созвучия разрешения даются каждый раз как мажорные с малой септимой, то есть в виде доминантсептаккордов на основных тонах *e*, *g* и *h*. На этом основывается связь этих фрагментов друг с другом и их включение в круг тонального единства. Ведь если обратить внимание на основные тоны аккордов разрешения, то они образуют минорную доминанту главной тональности *a-moll*. Так из заключительных созвучий отдельных проведений лейтмотива постепенно вырисовывается целостный аккорд *e-moll*, но не непосредственно, а таким образом, что каждый из его звуков приобретает функцию основного тона в последнем аккорде построений. Таким образом, аккорд *e-moll* не кристаллизуется как видимое созвучие, но в скрытом виде лежит в основе построения (первые 13 тактов) в связи с тем, что на каждом из его звуков в следующих друг за другом мотивах дается аккорд разрешения⁶³. При этом тональное разрыхление идет настолько далеко, что эти тоны, образующие друг с другом тонально определенное целое, нигде не выступают в качестве основных тонов трезвучия.

В итоге первые такты вступления в тональном отношении образуют не что иное, как широко понимаемый доминантовый затакт. Весь отрывок воспринимается как сильно увеличенная в пропорциях и тем самым внутренне ослабленная минорная доминанта. Одновременно нельзя упускать из виду, что элегическая мягкость минорной доминанты, непосредственно распространяющаяся на этот отрывок, глубоко оттеняет художественному содержанию, всему настроению вступления. Следующие два такта (14 и 15) также относятся еще к предыдущей каденции $E^7 - H^7$, повторяя ее как эхо в истинном звучании унисона. После этого большого и в высшей степени своеобразного доминантового затакта (начиная с такта 16) вступление сперва развивается сравнительно просто в тональном отношении. Это совпадает с тем моментом, когда главная мелодия переходит от разорванности начала, с его разрозненными вступлениями хроматического мотива любви, к непрерывному постепенному разветвлению мелодического потока.

Рассматривая первый отрывок вступления, мы видим, что при его разрыхленном тональном единстве все же образуется последовательность аккордов, которые и сами по себе могут быть приведены в связь с главной тональностью. Первый аккорд разрешения, следуя за введенной к нему побочной доминантой, представляет собой доминанту (E^7); второй (G^7) — VII ступень, то есть доминанту к параллели с предшествующей ей (*V*); третий (H^7) — доминанту к доминанте (двойную доминанту), которая появляется вслед за относящимся к ней созвучием субдоминанты (*IV*)⁶⁴. Таковы функции отдельных аккордов по отношению к центральному тоническому аккорду

a-moll. В то же время это объяснение представляется в большей мере аналитическим, но не синтезирующим. Оно, правда, отражает аккордовые соотношения и их объединение вокруг тонального центра, но не выявляет генетическую связь, которая как раз и привела к этой очередности функций. Музыкальная концепция опирается здесь на широкое развертывание доминантового затакта, который в трех аккордах разрешения дает постепенное возникновение последовательности основных тонов *e — g — h*. Развитие определяется именно общим ощущением доминантовости гармонии, а не непосредственно аккордовыми функциями доминанты, доминанты к параллели, двойной доминанты. Эти аккорды скорее сами возникли как результат ощущения минорной доминанты, контуры которой намечаются в основных басах аккордов разрешения. Внешне, то есть судя по облику аккордов, оба эти способа толкования совпадают, однако они скрывают в себе различную, более того, противоположную подоснову. Здесь важно подчеркнуть, что они исходят не только из этого различия аналитической и синтезирующей точек зрения, но из противоположного направления видения. Как мы это уже могли наблюдать в предыдущем разделе, подобные направления вступали в противоречие друг с другом при рассмотрении всех процессов разложения тональности. В данном случае речь идет о том, что простой анализ аккордовых функций в большей мере устанавливает общность трех аккордов разрешения и ищет опору разрыхленного гармонического развития в реконструировании связи с тональной основой. Другой же способ объяснения, который раскрывает доминантовое развитие, содержащееся в основных тонах разрешения, концентрирует свое внимание на выделении децентрализирующих путей, ведущих к расширению тональности. Проявляющийся здесь процесс тонального разрыхления, собственно, и состоит в том, что уже не полные аккорды непосредственно определяют минорно-доминантовый характер этих вступительных тактов, но что последний как бы лишь дремлет в основных тонах аккордов разрешения. Второй и третий из них представляют собой построенные на тонах *g* и *h* образования, аналогичные последнему аккорду первого мотива, доминантсептаккорду E⁷. В итоге, поскольку главный мотив каждый раз представляется сдвинутым на другую ступень и эти ступени находятся в определенном порядковом соотношении друг с другом, проявляющийся здесь процесс растворения основывается скорее на принципе секвенции, уже не представляющем собой тональный принцип развития.

Аналогичный прием раздвижения тональных рамок мы встречаем вновь, обращаясь к отрывку из конца вступления, к интонациям хроматического мотива любви, которые следуют непосредственно за кульминационным тактом (83) перед модуляцией в c-moll. Здесь (такт 84) аккордом разрешения является E⁷,

затем (в такте 87 после предшествующей ему альтерированной побочной доминанты D⁷) — G⁷. Далее аккорды разрешения (в тактах 90 и 91, оба после предшествующей альтерированной побочной доминанты) представляют собой A⁷ и C⁷. Повсюду, таким образом, применены доминантсептаккорды. Принцип тонального единства состоит в том, что сначала в виде основных тонов аккордов разрешения звучат *e* и *g*, то есть опять-таки звуки доминанты, затем же появляется последовательность тонов *a* и *c*, принадлежащих тонике. Опять мы сталкиваемся с разложенными трезвучиями, которые на этот раз представлены двумя нижними звуками.

Начало и конец вступления, следовательно, основаны на общем композиционном и художественном принципе. Растворение единой, непрерывно текущей главной мелодии в отдельных истаивающих проведениях хроматического мотива любви находит свое выражение и в гармонизации, которая замкнутому тональному развитию всего среднего раздела (такты 16—84) противопоставляет широкое растворение тональности в крайних разделах. Если исходить из собственно тонального принципа, то в рассмотренных тактах начала и конца вступления, со свойственным им сильным разрыхлением, заметно ослабление тонального единства. Если же рассматривать вступление как художественное произведение с точки зрения его архитектоники, то ход его развития определяется в начальной части как постепенное сгущение, концентрация отдельных элементов в сторону становления тональности, затем же, в заключительной части — как обратный процесс, ее разрыхление.

Своеобразный композиционный принцип, лежащий здесь в основе, представляет собой отчетливо ощутимое разложение тональной централизации, но такое разложение, которое совершается не беспорядочно, а как сознательное расширение тональных связей. Звуки, имеющие отношение к центральному аккорду — тонике, не только лежат далеко друг от друга и разделяются промежуточным ходом развития, но могут быть определены лишь в скрытой форме, так как они больше не выступают в качестве основных тонов консонирующих аккордов. Еще один шаг, и тональные связи растекутся, перейдут в свободную игру аккордов и отдельных самостоятельных образований. Тип развития основывается на том, что обретают самостоятельность отдельные тоны, которые совместно образуют ярко выраженную связь с тоникой (например в данном случае — принадлежат доминантовому аккорду) и которые различнейшим образом становятся опорными точками завуалированного развертывания тональности. В таких звуках уже окончательно теряются последние ростки тональности, в то время как в процессе расширения тональности, рассмотренном перед этим, еще целые аккорды выступали как опорные столбы раз-

вернутых построений, основанных на простой тональной каденции и охватывающих большое промежуточное развитие.

Естественно, что и этот прием реализуется в бесчисленных вариантах. Своим ярко выраженным разлагающим характером, затуманивающим единую связь, он обуславливает специфически романтическую линию развития, более того — относящуюся лишь к позднему периоду романтизма. Свое продолжение она находит, главным образом, после Вагнера — в свободно текущем потоке гармоний.

В высшей степени примечательный тип развития обнаруживает вступление к первому действию «Тристана» в средних разделах, в своей главной части, начинающейся после рассмотренных вступительных тактов и ведущей к кульминационному такту и следующему за ним построению, о котором уже говорилось выше. Сначала, правда, картина представляется более простой. Это очень характерный пример того, как тональное развертывание приводит к расширениям, к целым участкам с отклонениями. При этом обнаруживается, что на коротких отрезках простые доминантовые и субдоминантовые отклонения с определенной равномерностью сменяют друг друга. Своеобразный замысел тонального развития можно понять, приблизительно, уже после первой трети вступления.

Такты, идущие после разобранного выше начала, обладают тональной определенностью. С шестнадцатого такта, открывающего непрерывное развитие, аккорды главной тональности очень просты и понятны, и их легко проследить по клавиру: $V^9-VI-IV^7-III-IV^7-(V)-III^{65}$. Цифра (V) относится ко второй половине девятнадцатого такта, где аккорд $g-h-d$ надо понимать не как a VII, но как побочную доминанту последующей параллели — III ступени. Далее совершается поворот в сторону субдоминанты d-moll, осуществляемый простым способом: a III приравнивается к d VII. Последовательность в d-moll занимает два такта и проходит по аккордам: $d VII-IV-VII^7-I-II^7-V$. В качестве II ступени следует рассматривать мнимый аккорд Es-dur (вторая половина такта 21), фактически состоящий из звуков $e-g-b-d^{66}$. В верхнем голосе тон es является хроматической проходящей к d, в среднем голосе es (собственно dis) представляет собой вводно-тоновое задержание к e. Мнимый аккорд Es-dur действует как диссонанс в качестве гармонии напряжения, а форма $e-g-b-d$ предстает как разрешение. Поэтому его здесь нельзя также трактовать как неаполитанский септаккорд тональности d-moll.

Весь этот непосредственный поворот в субдоминанту без затрагивания тоники вводит в более длительное доминантовое построение, что и осуществляется (на первом аккорде такта 22) опять совсем простым способом по принципу общих

ступеней: $d V=E IV$. С точки зрения главной тональности a-moll, последующая доминантовая сфера, взятая как целое, противопоставляется всей предшествующей сфере субдоминанты.

Распознать формы этого отрезка E-dur не совсем просто. Аккорд (вторая половина такта 22) представляет собой $ais-cis-e-g$ со вводно-тоновым побочным тоном dis к e. Это созвучие выступает как уменьшенный септаккорд перед последующим аккордом H-dur (такт 23, вторую половину которого занимает $dis-fis-a-cis$). Таким образом, последовательность аккордов (в тактах 22—24) представляет собой: $E IV-(VII^7)-V-VII-VI-(V^7)-IV$. (Надо обратить внимание на то, что аккорд A-dur такта 24 не имеет значения тоники одноименного мажора, а появляется лишь внутри доминантового отрезка.) В следующем отрывке образуются гармонии $dis-fis-a-cis$ (весь такт 25) и $fis-ais-cis-e$ (весь такт 27). Терцовый тон ais маскируется в мелодии задержанием h, разрешающимся лишь в следующем такте, но уже не в ais а в a, в то время, как конец такта (27) дает ais еще в одном из средних голосов. Вторая половина следующего такта (28) представляет собой уменьшенный септаккорд VII ступени — $dis-fis-a-c$. Приводим всю последовательность (такты 25—30): $E VII^7-I-VII^7-(V^7)-V-VII^7-V-IV^{67}$. Музыкальная ткань при этом повсюду чрезвычайно насыщена хроматическими проходящими, вспомогательными тонами, задержаниями и т. д.

Начиная с тридцатого такта, построению, основанному на доминанте, противопоставляется продолжительный субдоминантовый раздел, опять без затрагивания основной тональности. Это соскальзывание из доминантовой в субдоминантовую сферу и здесь осуществляется на том же переключении $E IV=d V$.

Построение d-moll (простирающееся до такта 36) легко понять, если представить себе его аккордовый остов, освобожденный от оплетающей фигурной хроматической сложности. Аккорд $d-f-a$ (такт 32) сохраняется также и во второй половине такта, поскольку fis и dis рассматриваются как проходящие звуки. Также и на протяжении всего последующего такта (33) господствует гармония $c-e-g$, а звук gis во второй половине такта является проходящим. Первый аккорд очередного такта (34) относится к идущему далее септаккорду на басу g как побочная доминанта. Тем самым вся аккордовая последовательность (в тактах 30—36) определяется так: $dV-V^7-I-VII-(V^7)-IV^7-VII^7-IV-VII-1^{68}$.

В последующих тактах вступления (36—41) тональное развитие прорывается секвенцией, о которой будет речь позднее, и которая ведет к переходу (такты 41—44) в раздел A-dur, рассмотренный ранее на с. 244.

Если мы охватим саму по себе простую закономерность в целом, без того, чтобы вникать в подробности, то нам станет ясным примененный здесь способ расширения тональности: определенным соотношением с главной тональностью связаны не отдельные аккорды, как в небольших отрывках, но большие построения и целые разделы. В качестве основы этих отклонений все еще выступают созвучия доминанты или субдоминанты. Разрыхление тональной связи здесь меньше чем при своеобразном замысле первых пятнадцати

тактов, и дается совершенно иным способом. Противопоставление этих разделов обостряется еще и тем, что просветляющий доминантовый оборот сочетается с мажором (E-dur), противопоставляемому же субдоминантовому обороту сопутствует минор (d-moll).

Простой, обнаруживающийся здесь принцип перенесения целых широко развернутых построений в доминантовую и субдоминантовую сферы, естественно, обладает огромными возможностями развития как с точки зрения протяженности этих отклонений, так и в смысле их удаленности от тонального центра. Романтический стиль по сравнению с классическим выделяет прежде всего второй из этих моментов, то есть развертывание тональности, приводящее в волнообразных колебаниях к увеличению расстояния от главной тональности в обе стороны. К тому же в целом беспокойство гармонии возрастает в связи с тем, что эти отклонения сменяются гораздо быстрее, чем в более уравновешенном, спокойном классическом стиле. То, что Вагнер в рассматриваемом начале вступления ограничивает себя обеими доминантовыми тональностями, связано с общим гармоническим замыслом. Владая большим искусством нарастания, он дает гармоническое движение сначала в спокойном вращении, доводя его впоследствии до бурных и возбужденных проведений. Совершенно ясным представляется, что использованный здесь прием есть не что иное, как разрастание кадансирования путем того, что вместо простых диатонических аккордов тонику обыгрывают целые построения. При этом по мере удаления от тональности в крупном плане усиливается красочность аккордовых колебаний, что характеризует романтическое развитие уже в рамках коротких последовательностей созвучий.

В этом, самом по себе бесконечно варьируемом принципе развития можно усмотреть одно общее явление. Речь идет о том, что тенденция к расширению и росту овладевает всеми моментами, которые покоятся уже в простейшем кадансировании, способствуя развитию гармонического движения. Обращаем также внимание на нарастание и некоторую взволнованность в последних из рассмотренных выше тактов перед сдвигом в мажор. В них вместо тонально связанных элементов появляются секвенции, сочетающиеся, к тому же, со вступлениями коротких мотивов, что чрезвычайно стимулирует гармоническое движение. Рассмотрев первую треть вступления, можно уже бросить взгляд на его общий тональный замысел.

Поскольку тональный план построений, основанных на отклонениях в сторону доминанты и субдоминанты в первом разделе вступления, не дает ничего нового, выходящего за рамки классицизма, здесь надо выделить совсем другое явление, представляющее собой, собственно, примечательный момент

как с технической, так и со стилистической точки зрения. Уже само по себе кружение по обеим доминантовым сферам происходит каждый раз таким образом, что отклонения чередуются без возвращения в основную тональность. Общая тенденция романтизма к разрыхлению и к роскошеству красочного расширения тональных сфер проявляется в более крупных формах в том, что тональные отклонения, бурно разрастаясь, как бы перекрывают главную тональность. Это стремление во вступлении к первому действию представляется обостренным до крайности, что должно бросаться в глаза тем более, что сами отклонения уводят совсем не так уж далеко. В каждом из рассмотренных сочетаний главная тональность просто не показывается. Своеобразным здесь является еще и то, что в виде посредствующего созвучия все время появляется аккорд A-dur (E IV=d V), как будто нарочно для смыкания контрастных сфер должно было быть избрано созвучие, представляющее наивысшее отрицание тоники a-moll.

Так, с одной стороны усиливается красочная яркость аккордики, а также внешнее нарушение тонального единства, с другой же — не теряется ощущение центральной тоники. Однако в этом отношении не только рассмотренный нами раздел, но и все вступление к «Тристану» обнаруживает одну из величайших странностей во всей музыке вообще. Несмотря на то, что главная тональность представляет собой отчетливый a-moll, ее основной аккорд не встречается ни разу, даже в альтерационном искажении. В таком полном избегании тоники заложены взволнованность, беспокойство, которые и символизируют великое томление. Колоссальное напряжение направлено на этот аккорд, и если бы он появился, то это произвело бы впечатление удара грома. Вагнер избегает его и лишь в мажорном разделе появляется созвучие тоники. Этот аккорд A-dur вступает в необычайно мощно действующей разрядке вскоре после начала мажорного раздела (такт 44). К тому же он вводится особенно приподнято, в высшей степени красочным способом (см. пример 156). Трезвучие A-dur мельком затрагивается еще два раза на протяжении вступления (такты 50 и 65), однако в этих местах оно появляется как побочная ступень в условиях отклонения, подобно тому как это уже было упомянуто раньше (по отношению к такту 24). Поэтому, несмотря на внешнее тождество звучания, аккорд A-dur не вызывает здесь ощущения тоники. В последующей части вступления, проводимой в миноре (такт 71 и далее), тонический аккорд также не встречается ни разу. В конце вступления (с такта 95), где осуществляется поворот в c-moll, тоже ни разу аккорд c-moll не возникает. Созвучие a-moll, таким образом, во всем вступлении не появляется, и вообще тоника звучит один единственный раз — в мажорном разделе. Поэтому, если даже не принимать во внимание многообразное усложнение

отдельных аккордовых форм посредством вспомогательных тонов и альтерации, на первый взгляд покажется, что тональность уступила место картине хаотических аккордовых последовательностей. Неудивительно, что при появлении «Тристана» сведущие в музыке люди схватились за голову. Тем не менее и здесь нет сумбура, наоборот — налицо полное логическое единство и ясность тональной структуры. Даже настроение, создаваемое тональностью a-moll со своеобразием ее абсолютной окраски, использовано характерным образом. A-moll звучит уже в замаскированном и широко растянутом доминантовом затакте вступительного построения (такты 1—15), затем же тональное ощущение поддерживается путем балансирования между доминантовыми и субдоминантовыми отклонениями. В дальнейших разделах вступления можно наблюдать то же самое с увеличением размаха модуляций, самих по себе легко распознаваемых. Тональная основа тщательно маскируется на протяжении всего вступления.

Романтический принцип представляется здесь доведенным до крайности. Значение аккорда полностью вытесняется значением направления. Необходимость в аккорде отпадает, если только присутствует направленное в его сторону волевое устремление. Для ощущения тональности и тоники достаточно этого устремления, которое, сверх того, является носителем такого ощущения в гораздо более высокой и интенсивной степени.

В связи с этим можно было бы говорить едва ли не о новом понятии тональности, третьем по счету в истории западноевропейской музыки. Первое понятие тональности основывалось на линейности, оно опиралось на звукоряды церковных ладов. С развитием многоголосия, после столетней борьбы между системой церковных ладов и естественным восприятием музыки, своеобразно отразившейся почти во всех художественных произведениях, сформировалось понятие гармонической тональности, которое достигло наивысшей зрелости у классиков; оно основывалось на полярной противоположности мажора и минора. Теперь же ощущение тональности, как и вообще музыкальное ощущение, вновь прячется под чувственную поверхность созвучия. Линия — созвучие — напряжение — эти три основных момента определяют метаморфозы тонального ощущения.

Понятие тональности в том виде, как оно проявляется во вступлении к «Тристану», можно назвать специфически романтическим. И это не потому, что есть много произведений, где оно выражено в столь гипертрофированном виде, или потому, что оно в какой-то степени сознательно возведено в новый принцип. Дело в том, что романтическое ощущение и психологическая подоснова романтизма доведены здесь до логического предела: развитие тональности в широчайшем смысле выявляет переход от ощущения аккордовой основы к чувству внутреннего напря-

жения, что находит свое выражение как в восприятии единичного звука, так и в дальнейшем развертывании всех особенностей гармонии.

Как мы уже видели в приведенных примерах, способы развития, начиная от основных гармонических ячеек вплоть до построений большого масштаба, не только бесконечно изменчивы, но к тому же могут различнейшим образом переплетаться и перекрещиваться. Уже по этой причине обзор путей расширения тональности в данном гармоническом стиле, распыляющейся в бесконечной подвижности аккордовых красок, принципиально не мог бы быть исчерпан установкой и ограничением определенных отдельных типов. Общий характер этого стиля скорее можно определить, охватывая основные черты, которые стимулируют его развитие. Последнее же сплошь проявляется в виде усиленного воздействия тех явлений, зачатки которых мы видели в простейших расширениях каденции. Однако в качестве главного признака романтизма, как это уже упоминалось выше, наряду с внешним и внутренним раздвижением рамок тональных соотношений, следует прежде всего выделить томительное беспокойство, которым охватывается развитие в противовес постоянству и соразмерности классицизма.

Модуляционная техника применяет те же средства, которые ведут к расширению и отклонению в пределах самой тональности. Сдвиги совершаются либо диатонически, то есть на основе общих аккордов, либо посредством различных разновидностей полного или частичного (касающегося лишь отдельных аккордовых тонов) энгармонического переосмысления, благодаря альтерациям, смещениям (абсолютному эффекту гармонического последования) и прежде всего секвенциям. В целом последние из перечисленных типов встречаются у романтиков гораздо более часто, в то время, как у классиков преобладают диатонические переходы.

Однако технические приемы тонального развития не будут поняты, если мы будем рассматривать их только с теоретической точки зрения, какой широкой аркой она не охватывала бы все встречающиеся варианты. В понимании этих явлений надо исходить из воли к выражению, на основе которой романтизм и в крупном плане подрывает традиционные гармонические понятия формы.

Противоположность позднего романтизма и классицизма можно было бы охарактеризовать следующим образом: если последний, при всем увеличении пропорций и при широких тональных отклонениях, стремится охватить это многообразное развитие замыкающей аркой, подчеркивая тональное единство, то для романтизма (даже и при сохранении тональной законченности) главное лежит в текучих, подвижных силах, в

бесконечных возможностях отклонений. Его роскошествующая фантазия утопает в богатстве тонального развития. Поэтому даже в законченных формах, приводящих к возвращению в главную тональность, последняя представляет лишь отодвинутый в самую глубину фон, скрываемый буйно разросшимися побегими многочисленных отклонений. Уже в самом начале произведения такие отклонения создают чрезвычайно насыщенные эффекты, притом в такой мере, как мы это у классиков вряд ли могли бы встретить даже в так называемых разработочных частях, то есть тех кульминационных разделах, которые свободный полет фантазии освобождает от строгой сдержанности формы. Выдвинутое здесь положение становится ясным, например, уже тогда, когда мы противопоставляем сонаты, симфонии и камерные музыкальные произведения Шуберта соответствующим сочинениям классиков. Эта противоположность особенно усиливается при переходе к более свободному симфоническому стилю, и, прежде всего, к подлинно романтической форме симфонической поэмы. Но к окончательному проявлению этих особенностей приводит сквозной принцип композиции в музыкальной драме. Романтизм отказывается здесь от возвращения в главную тональность, что представляло основу формально-гармонического ощущения классицизма, и видит основное содержание в модуляционных переходах. Принцип основной окраски (сохранение преимущественного значения определенного тонального колорита) уступает место принципу игры красок. Тональное развитие изливается свободными волнами. Бесконечная мелодия подчиняет себе также аккордовые потоки. С этим связано и то, что смена гармоний происходит на ритмически неравномерных расстояниях. Так, например, в тех случаях, когда в «Тристане» встречается известная разрядка, то есть там, где наблюдается переход к периодическому строению мелодии, мы замечаем и определенную уравновешенность в аккордовых последовательностях, в связи с чем некоторая разрядка наступает и в игре гармоний. Классик повсюду стремится к ограничению, устойчивости, романтик — к бесконечности, к накалу внутренней жизни гармонического развертывания; место стремления к покою занимает экспансивное действие энергий. И этим прежде всего определяется формообразующий принцип гармонии в крупном плане, то есть путь тонального развития. Насколько стремление к беспрестанно подвижному переходу вытесняет тональную замкнутость, можно видеть также и на примере того, что часто уже отдельный мотив содержит модуляцию, начинается и заканчивается в различных тональностях*.

* Интересным является высказывание Вагнера о модулировании, касающееся того, что в качестве первого правила для сочиняющих музыку надо установить следующее: «Никогда не покидать тональность, пока в последней не сказано все то, что в ней еще можно сказать...» (Wagner R. Über die

Там, где романтики выдерживают тональное единство на отрезках большей протяженности, последним придается характерная окраска, определенный колорит. Это происходит в моменты огромных напряжений (подобно органам пунктам), большей частью как начало и подготовка крупных нарастаний. Романтики являются мастерами широко задуманного развертывания формы, и в этом до сих пор их понимают ложно все, кто завяз в классической трактовке формы и кто воспитан в духе односторонней косности. Тот, кто хочет понять романтический принцип гармонического мышления и вообще искусство формы романтиков — а его величайшими мастерами являются Вагнер и Брукнер — должен исходить не из классического, а из романтического понимания формы, иначе он будет все рассматривать с ложной точки зрения, будет видеть ослабление чувства формы там, где с полной силой проявляется совсем другой принцип формообразования*.

Anwendung der Musik auf das Drama. — Gesammelte Schriften, Bd. 10, S. 193). Это высказывание говорит и много и ничего. Очень много, поскольку оно подчеркивает реализацию внутренних импульсов формообразования, и ничего, поскольку, в связи с изменением мироощущения и превалированием индивидуального начала, форма в целом, а вместе с ней и ощущение меры в создании гармонической целостности, подвергаются бесконечным колебаниям.

* Надо указать на прочно и широко укоренившуюся, но принципиально бессмысленную точку зрения, господствующую еще сегодня и заключающуюся в применении одинаковых критериев оценки по отношению к различным принципам формообразования. Кто ставит один формообразующий принцип выше другого, тот доказывает, что он не понял основных вопросов стиля и формы. Здесь важно подчеркнуть, что отнюдь не меньшее мастерство приводит романтизм к нарушению всех классических принципов и норм формообразования, но что иная воля к выражению в напряженной борьбе ищет и находит свою собственную, новую идею формы. Каждая художественная эпоха имеет свой принцип формообразования, и ее великими мастерами являются те, которые сумели выволить его на свет из темных глубин основных психологических предпосылок и смогли найти его яркое и рельефное выражение. Научная критика не может доказать свою косность более жалким способом, чем будучи неспособной распознать основные силы и самые элементарные черты огромного художественно-психологического процесса, ведущего романтизм к высвобождению из классицизма, и отличить внешне формальное от творчески формообразующего.

Как когда-то по отношению к Вагнеру, так и в широких кругах представителей музыкальной культуры сегодняшнего дня по отношению к Брукнеру, господствует с этой точки зрения жестокое и нелепое заблуждение. Когда мы расцениваем принципы формообразования, отталкиваясь просто-напросто от классических норм, мы преграждаем путь — и, самым роковым образом, опять-таки в педагогической практике, — к правильному пониманию, к осознанию того, что каждый принцип формы в искусстве следует рассматривать исходя из живых сил, и тем самым мы не только даем ложное представление об этом, но унижаем классиков, делая из них модели. Мы остаемся слепыми к тому, что их формы в свое время складывались в результате определенных волевых устремлений, а не согласно предписанным нормам.

Из многочисленных заблуждений нашей эпохи, которая и вообще не имеет представления о том, что Брукнер привнес в мировое искусство, самым вздорным, какое только можно было придумать, является возведенная в догмат истина, что форма представляет собой слабую сторону Брукнера. В дей-

Как у Вагнера в бесконечной мелодии музыкальной драмы, так и у Брукнера в законченных формах симфонии раскрывается существенно иная черта формования, чем в классическом искусстве, несмотря на то что внешне сохраняется основной остов свойственной классикам структуры, хотя и в большей мере раздвинутой и внутренне разветвленной (как это вообще заложено в сущности романтизма — исходить из классических художественных норм, преобразовывая их вплоть до полного растворения). Эту новую черту можно было бы охарактеризовать как направленную не на форму как контур, а на форму как силу. Вместо замкнутых кругов развитие идет к гигантским волнообразным нарастаниям, основой которых начиная с тонально-гармонического развертывания становится искусство переходов.

Внутренняя противоположность классической и романтической воли формования заложена в стремлении последней — что долгое время было неосознанным и в чем не признавались себе сами романтики — удалиться от тоники и именно в этом найти свое творческое выражение*. Такое различие центростремитель-

ствительности он — гений формы; его творчество — результат устремлений силы характера, сумевшего ошутить основные процессы огромного преобразования в искусстве и осуществить их реальное выражение. Он находит те меры в форме, которые представляют собой точное и полное воплощение романтической воли к выражению, и обладает силой объединять внутреннюю романтическую полноту постоянно сменяющихся единичных идей огромной мощью формы, охватывающей своими нарастаниями гигантские разделы. Он познал классиков лучше, чем их фарисейские защитники, которые вновь и вновь пускали в ход против Брукнера авторитет классиков, а заодно и Брамса, как ярчайшего классика среди романтиков. Брукнер мог глубже восхищаться классиками, так как он чувствовал, что и у них к образованию форм вела живая воля к формованию, что именно она является вечным и творческим, сами же формы — условным и относительно начальным, продуктом своего времени.

«Мудрость» этих защитников, закрывающая глаза на потрясающее художественное явление, которое ей, подсознательно и в соответствии с духом времени, представляется устрашающим, и не подозревает, сколь беспомощной она оказалась бы, со своими понятиями формы, например, по отношению к Баху. Она не предполагает, к чему бы пришла, если бы ей когда-нибудь удалось насквозь увидеть научную глубину учебников, в которых о формах Баха (в тех случаях, когда это не фуги) просто-напросто говорится, исходя из классических определений, как о «двух- и трехчастной песенной форме». И что уж говорить о подобострастии перед авторитетами и о плачевной узости кругозора нынешних академий и учебных заведений! Вместо того чтобы к таким явлениям, как Брукнер, попытаться подойти хотя бы в малейшей степени с новыми критериями оценки, не основанными на вдовланных с давних пор формальных принципах, там спокойнейшим образом, но с чувством полного превосходства, отделяются утверждением о якобы «бесформенности». Правда, при этом в большей степени можно говорить о вопросах морали, чем о художественных или научных проблемах.

* Поэтому позднеромантическую гармонию, даже и наиболее свободную в тональном отношении, не следует ставить в один ряд с атональной музыкой, и различать эти явления чрезвычайно важно. Гармония романтиков исходит из тонального принципа, хотя и ее основная тенденция состоит во все большем удалении от тонического центра вплоть до полного его растворения.

ного и центробежного начала вызывает, главным образом в раннем романтизме, напряжение внутреннего контраста уже в пределах простых в тональном отношении разделов, и поэтому особенностью раннего романтизма с присущим ему кипящим брожением переходного периода постичь во многом труднее, чем полностью созревший стиль позднего романтизма. Важно также отметить и то, что классики со своим пониманием формы, ориентированным на чувство тоники, повсюду тяготеют к известной ограниченности форм. В то время как у классиков тональное единство прерывается модуляционными потоками только в высших точках (разработочных разделах), в «Тристане» Вагнера мы наблюдаем противоположное явление: только от случая к случаю появляется определенная тональная завершенность на протяжении более длительных отрезков (хотя и они пронизаны взволнованностью внутренних тональных расширений), в то время как главная характерная черта заложена в модуляционных переходах*. В симфонию, а тем более в камерную музыку, этот принцип, естественно, проникает не столь быстро и проявляется прежде всего (еще и после Брукнера) отнюдь не в ломке тональных контуров, в пределах которых, по крайней мере внутри одной части, соблюдается возвращение к главной тональности. (В то же время в музыкальной драме часто даже отдельные маленькие сцены больше не придерживаются этого.) В симфонию же романтический принцип формования проникает изнутри, путем расширения классических границ формы. Существенным становится тип и направление формования, сам живой процесс созидания. Именно Брукнер, наиболее глубокое и поразительное по своей необычности явление музыкального романтизма, страдает от самого безрассудного непонимания тех, кто стремится найти у него одни только контуры классических форм и не осознаёт, что последние имеют здесь совсем другое, противоположное значение по сравнению с классицизмом. Романтизм не продолжает развивать формуемое направление классиков, которое было нацелено на укрепление этих контуров, а ведет к становлению новых, совершенно по-иному устремленных кипучих сил, которые, исходя из внутреннего развития, вызывают растворение, растекание классических граней формы. При этом, собственно, особенного значения не имеет, насколько во внешних, то есть в больших и наиболее общих, очертаниях сохранились еще остатки классического построения, поскольку последнее уже больше не яв-

* Пристрастие позднего романтизма к симфонической поэме отчасти объясняется и этим. В первую очередь оно, конечно, возникло из стремления к сочетанию музыки с поэтическим и живописным содержанием. Однако с точки зрения формы эта тенденция во всей своей широте образовала благодатную почву для такого свободного построения и развития, не связанного определенными рамками, которое законченная классическая симфония разрешала себе только в разработочных разделах.

ляется сущностью, а представляет собой именно только контуры (у Брукнера, кстати, их можно распознать еще вполне отчетливо). Сами по себе первозданные идеи формирования в музыке отнюдь не определяются расчлененностью, наличием граней, двух- и трехчастностью и т. д. Исходные творческие достижения музыкального формирования заложены в таких понятиях, как развитие, нарастание, переход, разрядка напряжения. Сущность романтизма проявляется в том, что и в сферах формообразования вызываются к действию сами первозданные силы. Организованным в определенном направлении, строгим очертаниям классической формы и противопоставляются эти силы, которые постепенно приводят к их разложению.

Однако наряду с этим вступает и противоположное стремление. Мы видим его во второй половине века прежде всего в камерной музыке и симфониях Брамса, но часто оно обнаруживается даже в самой глубине смелых позднеромантических произведений. Наличие такой противоречивости, как уже упоминалось выше, только дополняет общую картину напряженного процесса развития с его переплетающимися силами. Этот процесс не выступает как внезапное проявление ярко выраженной противоположной воли к формированию, он исходит из классического стиля гармонии и лишь постепенно переходит к сложному и напряженному внутреннему преобразованию.

Гармония здесь повсюду только отражает то, что характеризует и все остальные явления музыкальной формы; в основных чертах своего развития она олицетворяет их суть.

Глава II

Нарушение тонального единства средствами мелодии

Техника секвенций у романтиков

Световые и красочные переливы созвучий расширяют рамки гармонических связей и разрыхляют их вследствие накала потенциальных сил напряжения. Одновременно повсюду возрастает также и воздействие кинетической энергии. Мелодические явления нарушают и разрушают тональную связь самыми различными путями. Если в сфере собственно аккордики наблюдалось идущее изнутри органическое разложение и растворение тональности, то нарушение тонального развития путем вторжения силовых потоков происходит извне. Наиболее часто встречающуюся форму этого явления представляют собой секвенции и их разновидности.

Большое значение секвенций обусловлено уже тем, что в романтизме, в особенности благодаря Вагнеру, они достигают

все более широкого, а с художественной стороны во многом нового и своеобразного, применения. С технической же стороны секвенцирование обретает более свободные формы, обнаруживающие глубоко идущее воздействие мелодического начала на тональное развитие и общий тональный план.

Секвенция возникает, когда какой-либо мелодический фрагмент при повторении каждый раз сдвигается выше или ниже на определенный интервал. Когда эти сдвиги совершаются не в виде тональных секвенций, то есть отдельные повторения не проходят внутри той же тональности, то гармоническая связь нарушается и происходит попросту сдвиг целых аккордов на определенные интервалы. Так возникает внетональная секвенция⁶⁹. Ее называли также «механической», поскольку и мелодия, и аккорды остаются полностью неизменными и лишь транспонируются, в то время как в тональной секвенции соотношения интервалов претерпевают некоторые изменения в порядке приспособления к той же тональности. Однако это определение правомерно только с чисто технической точки зрения, так как наибольшая сила воздействия свойственна именно внетональным секвенциям, которые преимущественно и употребляются романтиками. В тональной секвенции фактором гармонического развития является также мелодический момент — постоянное повышение или понижение на ступень. Мелодическая энергия здесь — первичное, движущее начало, определяющее тип и порядок аккордовых последовательностей, с той только разницей, что дело пока не доходит до разрушения тонального остова. Гармоническая основа все еще удерживает секвентное движение в определенных рамках.

Таким образом, секвенция возникает при отграничении мелодических моментов, подобно тому как эффект абсолютного гармонического последования образуется на основе изоляции гармонических оборотов. Связь того и другого очевидна, как это уже отмечалось в предыдущем разделе. Каждому звену секвенции сопутствует эффект сдвига, и чем меньше становятся звенья и быстрее их чередования, тем больше и красочнее выделяются и эффекты гармонического последования. Принцип тонального сцепления преодолевается мелодическими энергиями, взметнувшимися из глубин и увлекшими за собой гармонию. Секвенции представляют собой ряды набегающих друг за другом волн, которые разрезают гармоническую поверхность музыки.

Подобно отдельным тонам мелодии, в секвенции целые мелодические фразы охватываются потоком движения и вовлекаются в него в качестве единичных образований. Можно было бы поэтому определить секвенцию как мелодическое движение, состоящее не из тонов, а из целых мотивов, и более того — из мотивов со всеми сопутствующими им аккордовыми комплексами. На этой основе, однако, большей частью возникают лишь

очень простые формы движений, обычно только прямолинейные нарастания и спады, при которых секвенцируемый мотив сдвигается вверх или вниз. Внимание здесь обращено на целостное движение, распространяющееся поверх меньших, частичных образований секвенционных мотивов. Каждый мотив является единицей, притом единицей целостной линии напряжения. Романтизм уделил этому виду образований большее внимание, чем классицизм. Часто также небольшой мелодический отрезок, который в предшествующей мелодической связи не был мотивом, а лишь выделился из непрерывного мелодического потока, включается в секвенцирование и, таким образом, становится мотивом, то есть кристаллизуется в виде законченной единицы движения.

По отношению к тональному сцеплению переход к секвенцированию, как и всякий эффект сдвига вообще, означает усиление напряжений. Внетональная секвенция, которая, правда, и ранее была вполне употребительной, у романтиков начинает настойчиво вытеснять тональную. И в этом также находит свое выражение та легкость, с которой мелодический элемент в музыке получает перевес над гармоническим.

У Вагнера вырабатывается определенный тип секвенционной техники, приобретающий основополагающее значение во всем творчестве позднего романтизма. Эту технику легко обрисовать на отдельных примерах. На ней основан огромный порыв в следующих тактах, с которых начинается трепетно-взволнованная, широкая симфония любви (в конце первого действия «Тристана»). После предшествовавшего диатонического развития гармонии здесь внезапно возникает секвенционное движение коротких мотивов:

193 [Lebhaft]

Отдельные звенья секвенции отмечены скобками. Мотивное образование каждый раз представляет собой соотношение аккордов напряжения и разрешения. Первый из них все время дается в качестве доминанты с вводноновым обострением квинтового тона, то есть G^7 с *des*, A^7 с *es*, H^7 с *f* и т. д. Последовательность этих отдельных мотивных ячеек, соотношения аккордов разрешения друг с другом, таким образом, больше не являются тональными, а определяются мелодией путем постоянных смещений (простой транспозиции) всего оборота на большую секунду (*C-dur*, *D-dur*, *E-dur*), а затем на малую терцию вверх (*G-dur*). Мы видим, что сначала сохраняется, как основа секвенции, один и тот же интервал, а затем интервал сдвига меняется. Такой способ встречается часто и дает возможность добиться усиления эффектов благодаря изменившемуся соотношению звеньев.

Интересно противопоставить этому секвенцирование того же самого мотива во вступлении (такт 36 и далее), где сдвиг секвенции относится к аккордам не разрешения, а напряжения. Различие появляется в связи с тем, что аккорд разрешения здесь не повсюду одинаково соотносится с аккордом напряжения, и поэтому аккорды разрешения больше не образуют секвенции. Уже эта двоякая возможность секвенцирования одного и того же мотива показывает, насколько свободно рассматривается весь принцип секвенции. Речь идет о следующих тактах:

194 [Langsam]

Сперва мотив объединяет аккорды G^7 — C^7 , причем первый из них дается вновь с альтерированной квинтой *des*. В следующем такте сначала вступает простое октавное повторение, переводимое от струнных к деревянным духовым (следует обратить внимание на то, насколько повсюду секвенция тесно связана с простым повторением). Второй раз тот же мотив связан с аккордами A^7 — D^7 (аккорд напряжения опять с альтерированной квинтой), то есть совершается сдвиг на секунду вверх. После нового октавного повторения секвенция ведется дальше таким образом, что начальный аккорд звена вновь сдвигается на секунду вверх с сохранением полной точности во всех звуках. Однако на этот раз он получает другое толкование. Он берется не в доминантовом значении к созвучию разрешения, а как аккорд идентичный с последним (ср. пример 156). Оба

представляют собой H^9 , только в первом аккорде с вводнотоновым образованием f (собственно eis) к fis . Тем самым секвенция касается только начальных аккордов (основные звуки аккордов напряжения — $g - a - h$), а не заключительных созвучий мотива, как в примере 193. Третий аккорд разрешения больше не образует секвенции по отношению к первым двум.

Восходящие сдвиги встречаются в целом чаще, чем нисходящие, поскольку они способствуют большим нарастаниям. Так, например, непрерывное смещение какого-либо фрагмента на большую или малую секунду вверх вызывает, благодаря постоянному, чувственно подчеркнутому подъему в более светлую сферу, эффект усиливающейся интенсивности. Одновременно к этому добавляются яркие эффекты, возникающие из сопоставления далеких в тональном отношении гармоний. Сам принцип секвенций означает не что иное как усиленную форму простого повторения. Стремление же классиков к репризности и симметрии обусловило роль повторения как главного, повсюду выделяющегося явления формы. В отличие от этого, романтизм направлял свое внимание не на замкнутость и устойчивость, а на изменчивое, непрерывно продолжающееся текучее развитие. Поэтому он извлек мотивные образования из круга повторений и образовал цепи секвенций, которые все дальше и дальше выводили за пределы главной тональности. С созреванием романтизма последние встречаются все чаще и чаще.

Если мы, таким образом, представим себе секвенцию как усиленное повторение, то увидим, что с этим переключается одно интересное явление, часто наблюдающееся у Вагнера: перед началом секвенции соответствующий мотив или мелодический фрагмент повторяется на неизменной высоте. Тем самым дается как бы начальный разбег движению секвенции. Отсюда видно, какое интенсивное ощущение собственно первозданных сил всех музыкальных явлений господствовало в творчестве Вагнера. В качестве примера такого приема укажем на отрывок из I сцены первого действия «Тристана» на словах «O zahme Kunst der Zauberin». Здесь сначала трижды неизменно повторяется такт, приведенный в примере 6. Это повторение образует как бы начало движения, из которого возникает секвенция: упомянутые три такта и следующий за ними четвертый, образуя мелодическое единство, сдвигаются на целый тон вверх. (Ср. также немногим раньше секвенцию, начало которой падает на такт перед словами «Wohin, Mutter, vergabst du die Macht...» В ней, как и в начальных тактах многих других секвенций, мы встречаем аналогичный прием.)

Вагнер предпочитает интенсивные полутоновые смещения звеньев секвенций, а также сдвиги на терции и другие интервалы. Классики применяют почти исключительно секундовые секвенции. Лишь с романтизмом в секвенции, как и повсюду, свои права завоевывает терция, а затем постепенно и другие ин-

тервалы. Терцовые смещения особенно отчетливо обнаруживают, насколько тесно и непосредственно секвенция связана с абсолютным эффектом гармонического последования. Уже в таком примере, как приводимый ниже, было бы затруднительным сказать, где лежит центр тяжести чарующего оборота — в терцовом ли секвенцировании мотива или в великолепном эффекте гармонического последования, приводящего к g -moll (Шуберт, «На реке»):

195 [Langsam]

Секвенции с терцовым сдвигом после Вагнера любят применять преимущественно Брукнер и Гуго Вольф, у которых они встречаются в изобилии (Брукнер, Шестая симфония, часть I):

196 [Sehr ruhig und feierlich]

Четырехтактные звенья сдвигаются здесь по цепи Des—E—G.

Однако первенствующая роль терцовых секвенций связана не только с откровенным любованием аккордовой красочностью, но и с растущей силой, которую вообще обретает мелодическое начало в музыкальном романтизме. В секундовых смещениях мелодическая связь воспринимается наиболее отчетливо, и лишь более сильное мелодическое ощущение увеличивает в секвенциях подъемную силу таких интервалов, которые уже больше не принадлежат замкнутой диатонике, уже не считаются «мелодическими» в более узком смысле.

Поскольку происхождение секвенции чисто мелодическое, принцип секвентной гармонизации применяется предпочтительно к таким мотивным образованиям, которые уже сами по себе несут мелодический сдвиг, как, например, в мотиве дня из «Тристана»:

197 [Lebhaft, kräftig gestoßen]

Вся аккордовая последовательность образуется на основе нисходящего движения мелодической линии. В применении секвентного принципа здесь одновременно заложена образная символика. Назойливо-монотонное повторение совсем короткого оборота создает впечатление какой-то сумбурной, беспоконной торопливости и в то же время чего-то вымученного, что и соответствует в связи со всем замыслом произведения образу злополучного дня. Ни один мотив в «Тристане» не подвергается столь частому и нарочитому (в соответствии с художественным замыслом), почти навязчивому секвенцированию, как мотив дня.

Секвенции большого охвата с развернутыми мотивами связаны со своеобразной техникой, находящей в позднем романтизме повсеместное применение. Их широкий размах часто носит характер особой торжественности. Примерами такого рода особенно богаты «Нибелунги» Вагнера. В «Тристане» в этом отношении можно указать, например, на гармонизацию второй строфы ночного дуэта во втором действии начиная со слов «Barg im Busen sich uns die Sonne...». Здесь высту-

пает одна техническая особенность, которая весьма типична для протяженных секвенций Вагнера. Она заключается в том, что при развертывании секвенции происходит сжатие самих секвенцируемых отрезков, то есть как бы сжатие волн нарастания, что вызывает ощущение учащенного дыхания. Первый мотив секвенции, вступающий на As, образуют первые шесть тактов, причем построение уже само разорвано нисходящим терцовым сдвигом As—E. Эти шесть тактов сперва сдвигаются на полутон вверх, начинаясь на A («Von deinem Zauber»), после чего сразу же наступает сжатие, то есть секвенцируется лишь двутактное звено, сначала на B («Herz an Herz...»), затем через два такта на Ces («Eines Atems») и, наконец, опять через два такта на C («Bricht mein Blick sich...»). Вслед за этим секвентное движение прекращается.

При проведении темы «Любви и Смерти» во втором действии в первых шестнадцати тактах мы видим аналогичное явление сжатия звена секвенции. Первый четырехтактный мотив («So stürben wir um ungetrennt» — пример 173) начинается с As. Следующие четыре такта («Ewig einig ohne End'...») представляют собой секвентный сдвиг на малую терцию с началом на Ces. Как поясняется на с. 265, это построение затем энгармонически переключается во вторую фазу. Такое энгармоническое сцепление секвенционных групп является одним из излюбленных приемов Вагнера. За этим идет сжатое секвенцирование, поскольку дальше разрабатывается уже только двутактное начало мотива: опять сдвиг на интервал малой терции (увеличенной секунды) вверх — два такта «ohn' Erwachen», начинающиеся с D; затем двутактное образование «ohn' Erbangen», вступающее еще на одну малую терцию выше — с F, следующие два такта — с As, и далее — с Ces.

Почти во всех вагнеровских секвенциях широкого масштаба можно наблюдать подобное последовательное сжатие сдвигаемых отрезков, что производит впечатление усиливающего напора.

На том же принципе основывается уже следующий отрывок из первой части фортепианной сонаты Шуберта В-dur:



Начало следует трактовать в В-dur. Первым аккордом построения является доминанта, и, таким образом, гармонии обоих первых тактов следующие: В V (V) V (V⁷) (V⁷) VI. Второй аккорд второго такта (альтерированный A⁷) — побочная доминанта к последующему D⁷, который в свою очередь представляет собой побочную доминанту к В VI. Последние три аккорда первого двутакта, разрывая тональное единство, становятся секвенционным мотивом и появляются в третьем такте полутонном выше (с тем небольшим изменением, что басовый звук первого аккорда на этот раз не альтерируется, звучит *f* вместо *fes*). И, наконец, в третьем такте в качестве звена секвенции дается лишь сжатая последовательность, состоящая из двух последних аккордов, опять со сдвигом на полутон. Последние аккорды секвенцируемого мотива образуют, таким образом, цепочку *g—as—a*.

Разрыхление секвенции

Однако и секвенция различным образом поддается расширению и разрыхлению. С технической стороны этому способствует секвенцирование очень коротких мотивов. Такие весьма сжатые смещения коротких мотивов мы видели уже в примерах 193 и 194. В гармоническом отношении эти мотивы представляли собой цепь отдельных последовательностей доминанты и тоники (с альтерациями). Еще более простой ряд таких образований дается в следующих тактах (Маршнер, «Вампир»):



С точки зрения гармонии здесь — не что иное, как восходящая цепь тонально секвенцируемых аккордов D—e—fis (D I—II—III), перед каждым из которых в виде побочной до-

минанты вводится уменьшенный септаккорд. Дальнейшее сжатие таких секвенцируемых последовательностей аккордов происходит путем пропуска побочных доминант, как это весьма часто встречается уже в произведениях раннего романтизма. Здесь мы сталкиваемся с простым восходящим или нисходящим рядом аккордов тонального, как в данном случае, или также и внетонального порядка. Тем самым, однако, в техническом плане совершается в высшей степени значительный шаг от секвенции дальше, в сторону непосредственной формующей силы мелодического начала, которое само по себе определяет гармоническую последовательность. Еще более к этому приближается, например, следующее место (Вагнер, «Зигфрид», действие первое, сцена 1):

200 [Belebt]

Отдельные аккорды последовательно сдвигаются на ступень вверх, в данном случае внетонально. Однако здесь все еще присутствует мелодический (двузвучный) мотив секвенции. Когда иссякает и он, то секвенция представляет собой уже восходящий или нисходящий ряд аккордов, как мы это видим в примере 133. Заложенный в секвенции принцип относится, таким образом, уже не к отдельным мотивам, а к отдельным аккордам. Если же сравнить это с явлением обычной мелодии, то здесь присутствует такой мелодический ряд, который вместо тонов захватывает с собой в качестве звучащих единиц целые аккорды. Тем самым гармонически-тональный принцип развития преодолевается прорвавшейся вперед мелодической энергией. Не следует думать, что эти процессы исторически отделены — во внутреннем развитии гармонии они находятся в тесном взаимодействии друг с другом. Такие непрерывно идущие

ряды аккордов, несомненно определенным мелодическим ходом, с давних времен существуют в простейшей гомофонной музыке, хотя поначалу и в рамках одной тональности (соответственно тональным формам секвенции).

С другой стороны, секвенция может расплыться в красочных эффектах гармонического последования. Примером разрыхления такого рода могут служить следующие такты (Шуберт, соната для фортепиано D-dur, вторая часть):

201 [Con moto]

Это уже совсем похоже на свободную игру аккордовых красок, особенно в сочетании с ритмическим обособлением отдельных созвучий. Однако в качестве подосновы всего развития все еще можно узнать здесь секвенцию, сведенную к определенной равномерности в порядке следования друг за другом аккордовых фундаментальных тонов. Если мы рассмотрим строение данного отрывка начиная со второго аккорда первого такта, то сначала увидим соединение двух аккордов с основными тонами *h* и *dis (es)*. Далее следует соотношение основных тонов *a — cis*, а затем *g — h*. Это — секвентное смещение медиантового больше-терцового сочетания созвучий, причем каждый раз здесь происходит сдвиг на целый тон вниз. Равномерность секвенции несколько нарушается в связи с тем, что не всегда друг другу соответствуют одинаковые аккордовые структуры: основному тону *dis (es)* соответствует минорный аккорд, тонам *cis* и *h* — мажорные. (Последующие аккорды, начиная с H-dur, вновь объединяются главной тональностью A-dur. Первый и второй аккорды четвертого такта представляют собой побочные доминанты к квартсектаккорду на басу *e — ср.* с. 140 — сначала доминанту *h — dis — fis*, затем — уменьшенный септаккорд с ос-

новным тоном *dis* и с альтерацией *fis* на *f*. После квартсекст-аккорда идет E^7 , сперва с двойным задержанием. Таким образом, последовательность созвучий, включая два такта, на которых секвенция приостанавливается, может быть обозначена так: $A (V VII^7) V_6, V^7$.)

Первые такты приведенного отрывка показывают, насколько близок отсюда переход к полному растворению в эффектах абсолютного гармонического последования. Это типичный пример того, как секвенция переходит в красочную игру эффектов аккордового сдвига.

Вообще присутствие секвенции может быть весьма сильно замаскированным и на первый взгляд незаметным, если секвенцируемый мотив основывается на последовательностях созвучий, тональная связь которых не является отчетливой. Так, например, на принципе секвенции основаны своеобразно светящиеся «аккорды Путника» в «Зигфриде» Вагнера:

202
[Mäßig und feierlich]

The musical score for example 202 is in C major, 4/4 time, and is marked 'Mäßig und feierlich'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a sequence of chords: $A^{\#} (V VII^7)$, V_6 , and V^7 . The dynamics are marked *p* and *p dolce*.

Движение совершается через три опорные точки гармонического остова, образуемые начальными аккордами первого, третьего и пятого тактов. Это мажорные созвучия с основными тонами *h*, *a* и *g*, то есть чередующиеся в нисходящем порядке по целым тонам. Секвенция расположена таким образом, что опорным точкам с основными тонами *a* и *g* предшествуют сходные последовательности, находящиеся с ними в тональной связи. Так, после появления первого трезвучия H - dur второй, третий и четвертый аккорды приведенного ряда уже относятся к следующему аккорду остова (A - dur) в качестве его субдоминанты, неаполитанского аккорда и доминанты. Три аккорда, следующих за трезвучием A - dur , находятся в совершенно аналогичном соотношении с опорным аккордом на басу *g*. Общая последовательность аккордов поэтому (если обозначить неаполитанский аккорд как IV^n — см. с. 146 и далее) следующая:

$H - (IV - IV^n - V) - A - (IV - IV^n - V) - G^7$.

В этой формуле цифры последовательно выражают соотношения, определяемые тональным развитием, буквы же — мелодическое движение секвенции. Скобками, как и в случае простых побочных доминант, отмечается то, что все находящиеся в них аккорды относятся к последующему созвучию, обозначенному буквой.

От восприятия лежащей в основе секвенции усиленно отвлекает полный торжественности блеск ряда медиантовых последовательностей, которые в качестве яркого гармонического эффекта заслоняют мелодическое начало. (Чередование аккордов сна — см. пример 13, — хроматически перескальзывающих друг в друга, также приближается к приему секвенции в связи с тем, что их отдельные звенья движутся вниз по интервалам терции, как это уже было рассмотрено выше. Однако здесь, как легко заметить, отдельные отрезки не везде совершенно одинаковы.)

Уже в рассмотренных ранее случаях обнаруживается, что разрыхление секвенции идет в двух направлениях: одно отталкивается от ее мелодического содержания, устремленной и формообразующей силы линейного движения, другое относится к гармоническому началу. Что касается последнего, то приводимый пример может отразить возможность еще и совсем иного, более свободного развития и растворения секвенции (Вагнер, «Тристан», действие первое, сцена II):

203
[Lebhaft]

The musical score for example 203 is in C major, 4/4 time, and is marked 'Lebhaft'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a sequence of chords: $A^{\#} (V VII^7)$, V_6 , and V^7 . The dynamics are marked *f*, *p*, and *f*. The lyrics are: "Wer Korn - wals Kron? und Eng - lands Erb? an Ir - lands Maid ver - macht." The marking 'tr' is present above the first few notes.

Гармонизация здесь весьма своеобразно прерывается по принципу свободной секвенции. Для того чтобы понять ее суть, следует сначала охватить аккордовую последовательность в общих чертах, не останавливаясь на отдельных созвучиях. Ясно

выраженную секвенцию мы видим уже в первых четырех тактах. Ее звенья завершаются на последних аккордах двутактных мотивов: сперва трезвучием D-dur (на слове «Kron'»), затем трезвучием Es-dur (на слове «Erb'»). Далее мелодия не подхватывает более секвенцию, однако последняя, как бы отодвинутая на задний план, продолжает свое действие в гармонизации. В итоге в качестве окончания следующей фразы прорывается аккорд E-dur, как продолжение упомянутого ряда заключительных аккордов D и Es. Созвучия, лежащие в промежутках между этими опорными точками, в тональном отношении предельно просты. Таким образом, мы видим здесь явный замысел секвентного движения, который можно распознать лишь по последним аккордам. Именно оно вызывает своеобразные тональные колебания этого в остальном весьма просто построенного «гимна Тристану». Благодаря такому типу гармонизации достигается известная упрощенность, характерная для народно-песенного стиля: это обыкновенное перемещение главных аккордов. Вагнер тонко чувствовал, что простота песни народного склада далеко не всегда коренится в тональной замкнутости. Как раз в таких несложных произведениях сила мелодического начала музыки всегда ярко проявляется в простых сдвигах и повторениях. Это в особенности сказывается в северной народной музыке, в то время как при гармонизации итальянской и испанской народной песни отчетливо проявляется предрасположение к сочным и ярким краскам, чувство гармонии и, тем самым, простота тональных отношений.

Еще один путь гармонического разрыхления секвенции может основываться на следующем: перемещается мелодический мотив, при этом он вначале сопровождается несколько неопределенными, в тональном отношении неясными или даже внетональными гармониями⁷⁰. И лишь при секвентном повторении мотива гармонии кристаллизуются в тональном смысле. Таким образом, с точки зрения гармонии либо присутствует свободная секвенция, либо ее вообще нет, но в то же время она имеется в мелодии, что и дает опору этому смелому и свободному построению. Так, например, Дворжак, отнюдь не лишенный черт ярко выраженного романтика, начинает следующую пьесу в высшей степени интересными гармониями (Дворжак, «Юмореска», ор. 101, тетрадь II, № 6):



Такое вступление к произведению, написанному в H-dur, в первый момент озадачивает, однако одновременно завораживает своеобразием необыкновенного звукового очарования. Следует заглянуть вперед: мелодия в третьем и четвертом тактах гармонизируется h V⁷ и VI, переходя затем к мажорному просветлению в H-dur. Эта фраза как бы предвосхищается в первых двух тактах, где она интонируется на малую терцию выше. В то же время там она гармонизована без учета тональной связи и скорее в характере свободной импровизации. Правда, можно было бы мысленно объединить эти два такта друг с другом как неоднократную смену b VII и II. Либо же можно и здесь отказаться от тональной связи и рассматривать второй аккорд как созвучие, обыгрывающее первый аккорд вспомогательными тонами (с и es остаются на месте, а обыгрывается верхним, g — нижним соседним звуком), на что как будто указывает и орфография второго такта с *fis*. Мы могли бы также, правда, несколько надуманно, продолжить тональную реконструкцию. Аккорд на басу *fis* в третьем такте, следующий за b VII и II, мы в этом случае считали бы энгармонически равным созвучию b VI (но уже с добавлением чуждой малой септимальной fes) и ведущим в h-moll. Однако это было бы чересчур искусственным. Дворжак же предпочел бы все что угодно надуманному объяснению, и у него все следует воспринимать таким естественным и живым, каким оно есть на деле. Без сомнения, абсолютный эффект звучания имеет здесь самодовлеющее значение. Что же касается секвентной связи с дальнейшим, то лучшее доказательство этого нам дает сам Дворжак. Дело в том, что через несколько тактов то же самое построение появляется на полутон ниже и тем не менее секвентный сдвиг опять ведет в h V, как и в начале пьесы:



Таким образом, здесь меняется только интервал сдвига в секвенции: раньше он для мелодии представлял собой малую терцию, теперь же — большую секунду. Итак, если этот вид секвенции допускает вначале полную свободу гармонии, то это говорит о том, что в первых разделах весь смысл состоит в аккордах самих по себе, причем интересно, что оба непрерывно сменяющихся созвучия начальных тактов (пример 204, равно как и 205) по своему внешнему облику совпадают с первым аккордом «Тристана». Это, конечно, не означает, что Дворжаку представлялся именно данный аккорд, но указывает на необычную силу свойственной данному созвучию абсолютной выразительности, все вновь и вновь привлекавшей внимание композиторов. При этом каждый раз возникают новые типы его применения и трактовки, а следовательно, и совершенно новые эффекты. — И, наконец, в связи с принципом разрыхления секвенции становится понятным и упомянутый оборот (такты 3 и 4), ведущий в *h-moll*, прежде чем в пятом такте появляется настоящая тональность пьесы — *H-dur*. Принцип здесь и состоит в том, чтобы после неопределенного начала постепенно ввести в тональность. Последнюю Дворжак тем самым стремится установить лишь в пятом такте. Весь отрывок поражает тем более, что гениальный славянин обычно в гармоническом отношении пишет в высшей степени просто. — Этот тип разрыхления секвенции мы особенно часто находим у Брукнера.

Однако разрыхление секвенции касается и ее более существенных, мелодических основ. Начальные признаки такого процесса можно видеть на примере следующего мотива (Вагнер, «Тристан», из вступления к третьему действию):

206 [Gedehnt]

The image shows a musical score for Wagner's Tristan, measures 206-208. It consists of two systems of music. The first system is a piano introduction, marked 'pp ausdrucksvoll' and 'poco'. It features a long note in the right hand and a chord in the left hand. The second system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked 'cresc.' and 'f'.

Секвенцируемый мотив, обозначенный первой лигой фразировки, сам по себе тонально выдержан (*As I—II*). С этого мотива начинается внетональное секвенцирование вплоть до

начала четвертого такта, притом нижние голоса хроматически скользят вниз. Начиная с четвертого такта, хотя и только на коротком заключительном отрезке, построение развивается таким образом, что мелодическая текучесть охватывает все голоса музыкальной ткани и влечет их в глубину, пока они не соберутся в заключительном аккорде *C⁷*. Последний, как и начальный аккорд, находится в простой тональной связи с главной тональностью (*f-moll*). Мелодический мотив секвенции разлагается. Последняя, таким образом, в конце просто-напросто растворяется в свободном течении голосов, а тем самым и аккордов. Все охватывается единым общим потоком, вливающимся в заключительный аккорд. Здесь лишь кратко и в нескольких штрихах намечен еще один принцип развития, который в дальнейшем приобретает большое значение для позднего романтизма и проявляется не только в непосредственной связи с секвенцией. Этот принцип заключается в том, что на протяжении целых отрезков мелодические линии вновь приобретают первенствующее значение по сравнению с аккордовой организацией и сами последовательности созвучий оттесняются ими на задний план, как вторичное явление.

Наконец, наряду с растворениями такого типа, направленными на внутреннюю структуру, остается упомянуть еще об одном виде расширения секвенции, относящемся к большим масштабам. Имеются в виду такие мелодические сдвиги, которые становятся ведущим моментом для линий гармонического развития в крупном плане. В течение продолжительного нарастания тема (и большей частью также следующее за ней дальнейшее развитие) время от времени повторяется таким образом, что всякое новое вступление дается на ступень выше или, наоборот, каждый раз понижается. Это уже не секвенции в узком смысле слова, так как построения, лежащие между отдельными вступлениями, не являются совершенно одинаковыми. Но ведущий структурный замысел основывается на поступенном смещении этих вступлений вверх или вниз и, таким образом, связан с принципом секвенции. Последняя предстает здесь как бы расширенной в своем объеме, распространенной на более длительные этапы развития⁷¹. Однако тем самым оказывается разрыхленной ее внутренняя структура, нарушается строгий принцип точного подобия. Таким путем возникает особый тип гармонического развития, идущего большими пластами, с которым иной раз связывается какой-либо поэтический или изобразительный замысел. Особенно часто это встречается в музыкальной драме Вагнера. Этот прием представляет собой лишь частный случай техники волнообразных нарастаний, выступающей вообще в качестве главного формообразующего принципа у поздних романтиков.

В качестве яркого примера вспомним симфонический антракт перед четвертой картиной «Золота Рейна». Как можно легко увидеть, во второй части начиная с *Moderato*, мотив великанов проходит сначала в *C-dur*, через определенный отрезок — в *D-dur*, а затем в *E-dur*. Притом каждый раз и последующие мотивы, и все дальнейшее развитие предстают сдвинутыми на ступень, хотя и не с точным повторением. Музыкальное слышание и восприятие формы вряд ли способны проследить за этими напластованиями, но тем не менее последние воплощают не только основную идею структурной связи, но и непрерывность музыкального нарастания. В данном случае сюда вpleтается определенный момент образительности, который мог натолкнуть Вагнера на такое построение (это могло быть сделано сознательно или же, вернее всего, путем неосознанной интуиции): из Нибельгейма, вместе с поднимающимися вверх Вотаном и Логе, сцена переносится сначала на «поверхность земли» (мотив великанов!), а затем еще далеко ввысь — в Валгаллу.

Очень красиво и ясно для восприятия такое гармонически-структурное изложение осуществлено в «Валькирии» в начале сцены возвещения смерти во втором действии. Во время медленного приближения Брюнгильды мотив судьбы (пример 114) и мотив возвещения смерти со своими повторениями и дальнейшим развитием сдвигаются на ступень (уменьшенная терция) вверх, из *fis-moll* в *as-moll*, причем сдвиг этот дается на большом расстоянии от первого проведения мотивов. Это — секвенция широкого масштаба и огромного, полного тревоги напряжения. — Нечто подобное мы видим в первом действии «Лоэнгрин». Дважды раздается клич королевского глашатая, призывающего на божий суд. Первый раз этот зов звучит на *d*, затем же, после короткой промежуточной сцены, вступает на *es*. Такой сдвиг распространяет на развертывающееся действие ощущение напряженного ожидания*.

В «Тристане» мы находим подобное построение, правда, в несколько более завуалированном виде, например во вступлении ко второму действию. Построение (такты 33—50) сдвигается (начиная с такта 50) на целый тон вверх в большей своей части с точным повторением, лишь с некоторым изменением последних тактов (начиная со второй половины такта 46). — На еще большем расстоянии этот замысел сдвига осуществлен в «Тристане» между отрывками двух сцен, а именно I и II сцены первого действия. Мотив морского плавания (см. пример 37) появляется сначала в *Es-dur*, затем же, в сцене II,

* Прием аналогичного рода мы встречаем уже в «Страстях по Матфею» Баха. Третий хорал («Erkenne mich mein Hüter») проходит сначала в *E-dur*, а затем, после короткого речитатива, без изменений транспонируется в *Es-dur* («Ich will hier bei dir stehen»). Понижение на полутон вносит оттенок торжественного помрачения.

когда Брангена удаляется на палубу корабля, — в *F-dur*. Столь широкое секвентное развитие символизирует здесь просветление и полное силы стремление вперед. (Следует обратить внимание на то, что секвенция часто встречается в экспозиционных разделах!). — В первой части Седьмой симфонии Брукнера на этом основана подготовка репризы. Главная тема появляется сначала в *c-moll*, затем, после определенного промежуточного развития, — в *d-moll*. Вслед за этим она теряется вновь, возвращаясь уже в *Es-dur*, и, наконец, проходит в *E-dur* — так достигается главная тональность и возобновление начала, наступление репризы. Выражением подготавливающего этот момент напряжения является то, что оба последних вступления темы, как бы расположенные уступами, даются уже на более сжатом расстоянии друг от друга. — В мощном воздействии тот же замысел проявляется в «Саломее» Рихарда Штрауса, в симфоническом отрывке перед тем, как пророк поднимается из колодца. Мотив его звучит сперва в *Es-dur* и затем, совместно с последующим устремленным ввысь развитием, еще раз в *E-dur*. Такой структурный замысел мы неоднократно будем встречать в крупных формах романтиков, включая и симфонические поэмы. Он несет в себе определенную эпическую широту и производит в гармоническом развитии впечатление перспективного напластования.

Уже у классиков встречается резкое нарушение тональной связи как в замкнутых разделах, так и в модулирующих переходах. Имеется в виду прекращение логических взаимоотношений аккордов, отказ от тональных отклонений посредством общего аккорда, энгармонизма или альтерации и т. п. Такое нарушение осуществляется на основании двух явлений: секвенции или же свободной последовательности уменьшенных септаккордов. Хроматическая секвенция при этом обнаруживает следующую технику, которой придерживается также и Вагнер. В своем начале она отталкивается от аккорда, который еще можно отнести к главной тональности. Обычно мотив секвенции строго тонален в своем первом появлении. Конец также включается в замыкающую тональную связь. Внутри же секвенции она снимается.

Аналогично строится цепь уменьшенных септаккордов, свободно следующих друг за другом. И здесь снимается тональная связь, поскольку эти гибкие аккорды очень легко поддаются нанизыванию друг на друга. Техника аналогична технике секвенций. Первый из уменьшенных септаккордов принадлежит еще главной тональности (непосредственно или как вводное созвучие побочной доминанты). За ним могут следовать несколько других уменьшенных септаккордов при полном разрыве тональных взаимоотношений. Последний же из них опять вступает в логическую гармоническую связь безотносительно к тому, входит ли он сам в главную тональность или же он ведет дальше, осуществляя модуляцию. Свободную последовательность уменьшенных септаккордов можно рассматривать как скрытое начало свободной игры красок посредством абсолютных эффектов гармонического последования*.

* В этой связи интересно указать на то, что уменьшенный септаккорд в истории гармонии вообще занимает своеобразное положение. Оно выражается в том, что ряд технических приемов берет свое начало с него и лишь потом переносится на другие образования. Специфика его обусловлена

Коренные изменения тонального принципа возникают в большом числе случаев в связи с тем, что мелодические энергии устремляются к самостоятельности и первенствующему значению. Мощное пробуждающееся ощущение линейных напряжений в романтической музыке постепенно приводит не только к рассмотренному выше огромному усилению потенциальных форм энергии, которые находят свое выражение в альтерационном стиле и интенсификации аккордовой красочности, но и к укреплению кинетических форм энергии. Чисто мелодическая сила линейного течения утверждает себя в своей растущей независимости от всех гармонических соотношений и вступает в борьбу с тональным принципом, с классическими правилами письма. В качестве выражения этого можно в виде отдельных симптомов выделить несколько характерных черт, представляющих собой частично простые, частично весьма далеко ведущие явления. Эти романтические черты проходят сквозь партитуру вагнеровского «Тристана» в виде необычайно интенсивного сгущения более ранних, предвосхищающих явлений. Правда, в послевагнеровский период их развитие углублялось в еще

замкнутостью, равномерностью внутренней интервальной структуры, не нарушаемой ни одним обращением. И именно она послужила отправной точкой для новых путей развития. Так, уменьшенный септаккорд впервые вводит в аккордовые последовательности хроматизм как обычный, часто применяемый принцип соединения. Простые сдвиги и самостоятельные красочные эффекты аккордики именно посредством него находят свое первичное применение. В связи с его строением близкой с давних пор ему была и техника энгармонических переосмыслений. Рано и часто он становится связанным с альтерацией. Отталкиваясь главным образом от него, был проложен путь также энгармоническим переосмыслениям альтерации. У Гайдна, Моцарта и Бетховена в подавляющем большинстве случаев энгармонизму подвергается именно уменьшенный септаккорд. Путем энгармонической замены лишь отдельных тонов этого созвучия диатонический аккорд переосмысливается в альтерированный и наоборот.

Уменьшенный септаккорд имеет «новаторские заслуги» перед другими аккордами. Свойственная ему гибкость послужила источником необыкновенной многогранности выражения. В течение долгого времени он является особенно «драматическим» аккордом. Трудно встретить в старой опере эффект омрачения настроения или кульминационный момент, которые бы обходились без тремоло у струнных на уменьшенном септаккорде. В противоположность этому, можно проследить, как он используется в необыкновенно мягких звуковых эффектах или же мелькает внутри аккордовых рядов как ничего не говорящее, отдельное проскальзывающее звено. Можно вспомнить и банально условное нагромождение уменьшенных септаккордов в гармонических нарастаниях. Причиной применений такого рода могло служить и то, что в пределах четких тональных рамок эти аккорды своей тональной многозначностью воплощали неопределенность. И то, что они иной раз производят шаблонное впечатление, коренится в потере этого значения для нашего, более позднего поколения. Здесь следует помнить о том, что выход за рамки тональности в целом в своих бесчисленных разновидностях стал для нас гораздо более обычным явлением.

большей мере, однако в «Тристане» они раскрываются наиболее наглядно. В этом произведении происходит как бы изначальная и мощная концентрация всех моментов, определяющих возможности новых путей. И здесь, в раскрепощении мелодических голосов, существенную, а иногда и решающую роль играло гениальное искусство инструментовки, дававшей самостоятельную жизнь их тончайшим ответвлениям.

Природа этих путей развития характеризуется тем, что мощная сила линейного движения, которая всегда в первую очередь и прорывается к новым техническим явлениям, заложена в повышенном напряжении не только хроматической энергии, но также и энергии мотива. Ибо поскольку присутствует законченность мотивного образования, то и единство рельефа мелодической линии, охватывающего отдельные тоны, проявляется в виде концентрированной силы. Мелодическая энергия мотива может утвердить себя в своем абсолютном, независимом значении по отношению к аккордке. Можно сказать, что мотивные линии вообще более всего способствуют оживлению голосов. В качестве характерного примера того, насколько глубоко идет воздействие на гармонию мелодической энергии, сконцентрированной в мотиве, укажем на следующий частный случай. С точки зрения техники он, правда, еще не выводит за пределы тональности, но перевес мотивно-линейного ощущения над гармоническим чувством выражен в нем достаточно ясно и ярко (Вагнер, «Тристан», действие первое, сцена V):

207 [Belebt]

Da er ge-fal-len, fiel mei-ne Ehr!

Гармонический фон, выдерживаемый валторной и деревянными духовыми — G-dur. Интересно обратить внимание на то, что в четвертом такте мелодическая линия (мотив судьбы) у струнных достигает своей высшей точки на звуке *g*, который носит характер диссонирующего задержания к \dot{f} . Преодолевая присущее ему гармоническое воздействие, основной тон (!) трезвучия предстает здесь как задержание к диссонирующей септимае, последняя же сама — как разрешение. Эффект за-

держания обусловлен исключительно двукратным проведением мотива в предыдущих тактах (там, однако, по типу задержания дается секста перед квинтовым тоном аккорда), но не самим созвучием, которое здесь и вовсе противоречит ему.

Дальнейший прорыв мелодического начала в музыке кажется уже непосредственно соотношений тональностей. Начиная с истоков романтизма мы сталкиваемся во все возрастающей степени с явлением, при котором мелодические линии в тональном смысле отклоняются от аккордов, составляющих их гармоническую основу. Отдельные звуки мелодии не подчиняются тональным рамкам и обнаруживают хроматические изменения, которые нарушают их принадлежность к аккордам. И это встречается главным образом внутри мотивных образований. Большой силы выразительности в данном отношении достигает прежде всего Шуберт, использующий этот прием для усиления мелодических эффектов. Посредством их он сразу же вносит в музыку свет, красочность и жизнь, в противовес классикам, которые лишь незначительно отходят от четкого тонального ведения мелодической линии. В качестве отдельного, но в высшей степени характерного примера может послужить начало песни «Привет», которая, кроме этого, и в отношении гармонии принадлежит к самым интересным произведениям Шуберта (см. примеры 116, 117 и 118):

208 *Langsam*

Звуки *cis* и *e* первого такта, так же как и *h* третьего такта, нарушают тональную основу и как бы сами собой переходят в свою альтерированную форму под влиянием пластики мелодии, внутренних импульсов ее восходящего порыва и всего гимнического настроения этой песни. Если бы мы противопоставили этому диатонические проходящие звуки, то есть *c* и *es*, а в третьем такте *b*, то сразу же почувствовали бы некую бесцветную трезвость. У классиков все проникнуто строгой тональной закономерностью, в то время как романтический темперамент находит наслаждение в бурном брожении сил движения.

Гармония Шуберта уже интенсивно насыщена линейно обусловленными отклонениями рассмотренного типа. У него данный момент выражен сильнее, чем у последующих композиторов раннего романтизма. У Вагнера эти отклонения сами по

себе не представляют собой ничего нового. Однако в способе применения они претерпевают значительные усложнения и в то же время обретают известную легкость. В порядке сравнения можно, например, привести лейтмотив начала второго действия в «Тристане»:

209 [*Sehr lebhaft*]

Восходящая мотивная линия баса проходит через звук *h*, что является отклонением как от господствующей главной тональности, так, в частности, и от аккордовой основы этого такта. И с той, и с другой точки зрения здесь требуется *b*, но сила линейной динамики, восходящий напор энергии мотива, вызывает изменение звука, находя в его повышении свое пластическое выражение.

В сущности, такое отклонение от аккордово-тональных основ, свойственное оживлению голосов, стоит в тесной связи с техникой оттенения созвучий (ср. с. 158 и далее). Речь идет о том, что оно основывается на проникновении в аккордику линейных устремлений в соответствии с волей выражения и свойственным ей мощным восходящим либо нисходящим направлением. Однако если там это стремление реализовалось в появлении новых тяготений, то здесь оно находит свое выражение в совершающемся движении, то есть не как потенциальная, а как кинетическая энергия. Поэтому такие отклонения в свете процессов развития гармонии представляют собой как бы предварительный этап аккордового оттенения.

Другое явление, само по себе незаметное, но все же достойное внимания как частичное продвижение на пути усиливающейся независимости от тональности, состоит в нарушении техники применения неаккордовых звуков. В противовес классической и раннеромантической технике, которая в этом отношении строго придерживалась диатоники, в позднем романтизме линейная энергия приводит к ходу на увеличенную секунду неаккордовых звуков всех видов: проходящих, вспомогательных и даже задержаний. Такое нововведение связано со звукорядом гармонического минора, а также с характерными экзотическими интонациями, образующими в дальнейшем увеличенную секунду и на других ступенях. Ее ши-

рокое применение мы ранее всего встречаем у Листа и у Грига, например (Лист, Венгерская рапсодия № 9):



В первом такте, в проходящих и во вспомогательном звуке форшлага при обыгрывании звука *c*, появляется увеличенная секунда *dis—c*. Во втором такте, в пассаже, добавляется и *gis—f*, также в виде проходящих (здесь используется цыганский звукоряд: гармонический минор с увеличенной квартой).

Насколько резко усиливаются эти сравнительно простые предвосхищающие явления и в какой мере мелодические линии эмансипируются от тональной связанности, обнаруживается лишь тогда, когда друг другу противостоят хроматически различные формы звука одной и той же ступени. Новаторскую роль здесь сыграл «Тристан» Вагнера, как это можно увидеть в следующем примере (из сцены II второго действия):



Во втором такте линия струнных по ходу нисходящего движения пересекает аккорд, взятый духовыми, причем через основное созвучие *a—cis—e* просто-напросто проходит *c*. Тембровая дифференциация, разумеется, со своей стороны способствует осуществлению таких очевидных отклонений от знакомого гармонико-тонального ощущения. Интересно, что Бюлов в своем фортепианном переложении, учитывая специфику исполнения, изменяет этот такт следующим образом:



Он затрагивает *cis* лишь в мимолетном арпеджио, в то время как в оркестре этот звук выдерживается медными духовыми. Особенно ярко это место бросается в глаза из-за столкновения с терцовым тоном трезвучия — доказательство того, как требования аккордики могут отступить перед устремленной силой мелодического движения. Тоны мелодической фигуры соскальзывают с аккордовой поверхности, не сливаясь с нею.

Начиная с «Тристана» это явление независимости мелодических линий от аккордового основания находит значительное дальнейшее развитие. Ср. следующий пример (Рихард Штраус, «Саломея» — из танца):



Прием этот здесь еще относительно прост, так как и пассаж, и аккорд принадлежат к тональности *c-moll*. Но мелодическое движение со звуком *b* пересекает мажорную доминанту с ее терцовым тоном *h**. Двумя тактами раньше у Штрауса звучит, например, следующее:



* Подобные явления в отдельных случаях встречаются уже у Баха. Его «Маленький гармонический лабиринт» (Органное произведение, изд. Петерса, т. 9) содержит аккорд *fis—ais—cis—e* как доминанту *h-moll* (в такте 38). Под выдержанным *ais* сопранового голоса в басу вводится *a* в виде свободно брошенного звука.

Здесь энергия мотива вновь выступает как источник отклонения, которое вводит *c*, в противовес *cis* аккорда.

Если же мы заглянем за пределы стиля гармонического письма классиков, то сможем найти едва ли не еще более смелые явления этого рода уже у Баха, например (Чакона из сюиты *d-moll* для скрипки solo):



От музыкальной ткани здесь отслаивается скрытый голос, образующийся из выделяемых низких звуков в начале каждого такта *d — cis — h — a*. Однако *cis* этого голоса противостоит *c* аккорда того же такта, в другом такте *h* противопоставляется *b⁷²*. Благодаря самостоятельной силе мелодической линии эти звуки берут верх над гармонией. Одновременно налицо доказательство того, какая линейная сила заложена в скрытых голосах у Баха.

Однако, подобно тому как мелодические линии часто пререзают аккордовое основание неаккордовыми тонами вместо аккордовых, в романтическом стиле они обретают в равной мере самостоятельность и независимость по отношению друг к другу. Например (Гуго Вольф, «Миньона» — из Песен на слова Гете, тетрадь I, № 9):



В двух верхних голосах одновременно проскальзывают *des* и *d*, проходя в противоположном движении*.

* Для классического стиля письма можно установить определенное правило по отношению к одновременному употреблению различных хроматических форм одного и того же звука. Это оказывается возможным, когда один из звуков является аккордовым, а другой — неаккордовым. В особен-

Линейная энергия, охватывающая мелодическую цельность мотива, его определенный рельеф, обнаруживает свою первенствующую роль по сравнению с гармоническим началом еще в одном явлении. Неразрешенные диссоциирующие звуки, начиная приблизительно с «Тристана», становятся все более часто встречающейся особенностью. Имеются в виду такие тоны, которые не принадлежат аккордовой основе, и, одновременно, не тракуются строго как вспомогательные, проходящие и т. д. согласно старым правилам, а часто даже лишаются последующего разрешения. (Известно, что наряду со всеми другими нападками Вагнеру постоянно бросался примечательный упрек в «дилетантской» технике.) Робкая опора на аккордовую основу сменяется преодолением последней посредством все более сильного ощущения линейной спаянности. Такого типа тоны иной раз остаются неразрешенными, свободно бросаются, подобно тому, как в инструментальном стиле уже задолго до этого утвердилось их свободное вступление. Знаменательный симптом такого развития мы видим в седьмом такте примера 101. Звук *d* верхнего голоса в аккорде *Des⁷* остается неразрешенным. Воздействие энергии мотива обнаруживается очень отчетливо, поскольку одна и та же фигура повторяется три такта подряд.

Если у Вагнера мы встречаем это явление еще сравнительно редко, то в дальнейшем оно подвергается весьма интенсивной разработке прежде всего у Брукнера, Малера, Штрауса и Дебюсси, а также и у Грига. (Можно как угодно думать о некотором измельчании Грига как художника, но в области гармонии его творчество бесспорно имеет большое значение.) Единное ности Бетховен умеет извлекать из резкого столкновения таких тонов крайне мощные эффекты, например (Соната op. 10, № 3 — из второй части):



Звук *c* здесь является аккордовой септимой *D⁷*, *cis* вступает в виде вспомогательной к *d*, создавая как бы эффект трения. — В отличие от этого, тот же прием в сплетающемся движении фигурации, то есть при обоих неаккордовых звуках, дается классиками лишь в определенных случаях, а именно на переменных ступенях минора. Здесь классики иной раз вносят две формы одного и того же звука одновременно или хотя бы в близком соседстве, так как эти ступени минора могут быть соединены друг с другом в восходящем и нисходящем движении без того чтобы создалось ощущение перечня. Впрочем, к различным видам перечня классики подходят с гораздо большей осторожностью, чем мастера некоторых предшествующих эпох.

мелодическое движение, к тому же иногда еще и выделяемое особой инструментальной окраской, часто несет с собой целые ряды звуков, которые, согласно традиционным правилам, ощущались бы как неразрешенные диссонансы, повисающие над аккордами. Иной раз такие неразрешенные звуки проходят в нескольких голосах одновременно. Примером этого рода может служить следующий отрывок из «Саломеи» Рихарда Штрауса:

218 [Schnell] marc.

В верхнем голосе вступают квартовые интонации — полный мощи мотив пророка. Кварты даются в восходящей цепи: *cis — gis, fis — cis, a — dis*. Сплоченная сила этого мотива несет его поверх аккордовой основы (*cis-moll*), над которой (такт 3) совершенно свободно повисает неразрешенный звук *fis*. (В течение произведения этот мотив неоднократно разрабатывается подобным способом.) Следует также обратить внимание на свободную трактовку триольного голоса в четвертом такте: *dis* и *a* на фоне гармонии *cis-moll* можно объяснить как предъемы к следующему аккорду. То же касается и звуков *cis* и *e* в начале пятого такта.

Однако этот прием, начиная освобождаться от связи с энергией мотива, вскоре распространяется и на более свободные мотивные образования и, наконец, с укреплением ощущения линейной силы вообще приводит к свободному мелодическому движению.

Здесь можно не только говорить о резком проявлении мелодической энергии, но и о ее полном превосходстве по отношению к аккордике, что уже в стиле «Тристана» привело к иной трактовке явления диссонанса в целом и раскрыло подавляющий перевес эффектов линейных диссонансов над аккордовыми в альтерационной технике вплоть до превращения октавы в диссонансирующее задержание к ноне с последующим разреше-

нием, как мы это видели на некоторых из рассмотренных примеров. Но и вне альтерационных явлений мелодическая энергия, и главным образом энергия мотивная, опрокидывает все соотношения диссонансов в целом, что продемонстрировал пример 207.

С общим возрождением линейной энергии связано прежде всего огромное оживление голосов вообще. Глубокое ощущение романтиками искусства голосоведения вызвало тончайшие ответвления, нежнейшие движения голосов, проникающие в аккордовые потоки в средних и нижних регистровых сферах. Это явление, резко усиливаясь, показывает, как тональные соотношения аккордов растекаются под влиянием линейных течений и теряют свою устойчивость. Не следует также упускать из виду то обстоятельство, что с увеличивающимся разрыхлением аккордовой поверхности становится более гибким и восприимчивым к чисто звуковым гармоническим эффектам. Появляется способность со все большей легкостью освобождаться от установившихся тональных форм. Однако это происходит прежде всего потому, что движение мелодических линий не только связано с более оживленным ритмическим рисунком, но и непосредственно пронизывает аккорды. В качестве образца гармонических усложнений подобного типа, аналогично уже приведенному в примере 41 отрывку из «Тристана», можно указать на следующие такты из пьесы Грига. Несмотря на насыщенность аккордики линейным движением, эта последовательность обладает легкой текучестью. Наиболее примечательно именно то, что такой стиль письма возникает совершенно непринужденно. И это является следствием того, что музыкальное ощущение направлено на легкое и в то же время полное силы линейное течение (Григ — из «Норвежских напевов», № 4):

219 [Allegretto con moto]

При ближайшем рассмотрении этот совсем не простой процесс проявляет себя следующим образом. Наполненная течениями голосов, еле просвечивающаяся сквозь них аккордовая основа начинается с нонаккорда на басу *a*. Второй аккорд задуман первоначально как *d — fis — a*. При этом один голос — *as* (соб-

ственно *gis*) — еще только подходит к *a*, другой голос — бас, данный в проходящем движении, уже стремится как бы выйти за пределы взятого ранее *a*. Первый аккорд второго такта (*c—e—g—b*) также содержит голос, который направлен в качестве проходящего от *b* к *c* (звук *h*), и другой голос, идущий в сторону *b* (звук *a*), а кроме этого *es* в качестве проходящего к *e*. Лишь на третьей восьмой аккорд мимолетно проскальзывает в своей чистой форме, но тем не менее он лежит уже в основе самого начала такта. Следующий аккорд — первоначально *g—h—d—f*, причем звуку *g* в верхнем голосе предшествуют верхний (*a*) и нижний (*fis*) вспомогательные звуки, а *d* альтерировано в *des*. Последний аккорд предстает в чистом виде: *c—e—g—b*. Принадлежность этих аккордов к тональности *g-moll* явствует из цифрового обозначения функций, приложенного к примеру.

Такого рода огромные смещения и разрыхления аккордовых соотношений путем линейной подвижности голосов представляют собой предвосхищающие внутренние явления, направленные к резкому нарушению основ тонально-гармонической структуры. При этом также отчетливо обнаруживается тяготение позднего романтизма к подтачиванию гомофонно-гармонических соотношений композиции вообще.

Однако идея оживления голосов, с другой стороны, захватывает и еще одну область техники письма, которая не ограничивает себя рамками отдельных голосов. Рост мелодической энергии находит свое выражение также в том, что движение вовлекает в единый поток не только тоны, но и целые аккорды. (Это проявляется уже и в секвенции.) Яркий пример такого рода мы видим в следующих тактах (Малер, Шестая симфония — из первой части):

220 [Etwas gehalten]
Violinen u. Celesta

Здесь просто-напросто противопоставляются друг другу две самостоятельные линии аккордовых последовательностей. Они соединяются подобно двум уплотненным контрапунктическим темам — не одноголосным, а в виде аккордовых пластов. Энергия их движения струится поверх отдельных аккордов с присущими им эффектами атональных сочетаний и перечений. — Так нередко из неаккордовых звуков образуются целые неаккордовые созвучия, из проходящих — целые комплексы свободно текущих проходящих гармоний, даже предметные звуки составляют порой аккорды-предьемы, стремящиеся перейти в другие, более устойчивые опорные созвучия.

Одной из главных характерных черт развития музыки в период около рубежного 1900 года и является разбухание единичной звучности от единичного тона до целого аккорда.

В только что приведенном примере из симфонии Малера сочетание двух аккордовых пластов создает эффект легкости и текучести. В звуковом очаровании, обусловленном, кстати, и тембровыми красками, заметны импрессионистические черты. Часто в таких случаях возникает необычайная резкость звучания, встречающаяся, главным образом, в послевагнеровский период. Происходит взаимопроникновение не только диссонирующих звуков, но иной раз и целых аккордов. В их столкновении ощутимо прежде всего чувство силы, и это напоминает доклассический принцип линейности в полифонии. По мере созревания музыкального романтизма ощущение линейной энергии настолько выступает на передний план, что в таком сочетании созвучий главным содержанием становится не благозвучие аккордового очарования, а живая воля. И это знаменательное явление возникает в рамках того музыкального стиля, который одновременно привел к высшему расцвету чувственной красочности, к жадному наслаждению звучанием аккорда.

Так этот процесс, который мы проследили на ряде отдельных явлений, приводит в конечном счете к тому, что из недр гармонического письма вновь прорывается энергия мелодических линий. Накал линейного движения в известный поворотный момент захватывает сами основы композиции. Мелодические потоки могут достичь перевеса, который на протяжении целых отрезков становится определяющим фактором по отношению к аккордовым структурам и последовательностям. Они приобретают значение первенствующего элемента письма, как мы это видели в пределах совсем короткого отрывка в примере 206, где конец секвенции приводит к свободному растворению аккордов в общем потоке.

В то же время надо напомнить, что навстречу этому явлению устремляется и интенсивная альтерация с ее растворением в

хроматических линиях. Повышенные кинетические процессы сочетаются с движением, прорывающимся в результате потенциального напряжения внутри аккорда. Внешняя однородность обоих явлений ощутима в тем большей степени, что усиленные напряжения кинетической энергии весьма часто (а в стиле «Тристана» преимущественно) находят свое выражение в хроматических формах движения. Из этого, однако, отнюдь не следует, что явление кинетической энергии обязательно должно быть связано с последними. В сущности, здесь наступает широкое объединение двух процессов развития, в которых выражаются различные явления единого основного процесса, состоящего в интенсивном проникновении романтического музыкального чувства в истоки звучания, в глубины энергетических напряжений. Последние повсюду начинают вздыматься, проникая в аккорды и прокладывая себе колею сквозь все пути развития гармонии и ее разнообразные частные явления. Они размывают как тональные основы, так и, наконец, сами принципы гармонической структуры, уводя те и другие за привычные пределы.

Если мелодическое развитие первоначально возникало на почве гармонического, обретая самостоятельность в определенных пределах, то в дальнейшем оно приходит к полной независимости от последнего. Это касается также и «Тристана», хотя еще и на сравнительно коротких и ограниченных отрезках. Есть целый ряд отрывков, которые нельзя было бы объяснить иначе, чем с этой точки зрения. Рассматривая их с позиций гармонии, мы получили бы весьма расплывчатую картину, в то время как само звучание говорит о мощном и красочном великолепии. Немногих ссылок достаточно, чтобы убедиться в этом.

В следующих тактах этот процесс показан в весьма характерном виде, хотя и в меньшем масштабе, чем в примере, упомянутом выше. Здесь отчетливо видны рельефы линий, высвобождающихся из аккордовой основы и приобретающих первенствующее значение (Вагнер, «Тристан», действие третье, сцена 1):

221 [Mäßig langsam] Tristan:

Muß ich dich so versteh'n

trem. p

На протяжении двукратного отрезка здесь развивается ничем не связанное движение. Оно, в свою очередь, приводит голоса к образованию новых созвучий, которые не могут быть объяснены с точки зрения привычных тональных связей. Линии баса, имеющие лейтмотивное значение, пронизывают всю партию Тристана. В своем нисходящем хроматическом скольжении они придают скорбному напеву меланхолический характер. Начиная с аккорда f V, нисходящее движение постепенно охватывает все голоса и несет их с собой вплоть до первого созвучия третьего такта, то есть следующего тонального аккорда f I. Аккордовые образования, находящиеся в промежутке между этими двумя тонально четкими созвучиями (в том числе аккорд Ces-dur в такте 2), возникли всего лишь из потока линий, пронизывающих их в своем движении. Интересно отметить, что во втором такте мелодия вокальной партии вступает на *ges*, то есть на звуке, который сам возник из скользящего вниз движения. Здесь важно указать на то, что этот звук не заложен в скрытой аккордовой основе, как это бывает при обычном усложнении проходящими, вспомогательными звуками и т. д. (ср. в примере 41 самостоятельную линию вокальной партии на основе аккорда D-dur). Это является доказательством того, что мелодические линии уже здесь, хотя и на коротком отрезке, обретают силу образовать аккорды. Одновременное звучание сочетаемых линий само по себе становится аккордовой основой, на которую может опереться мелодия вокальной партии.

Вполне естественно, что несмотря на первенствующее значение линейного движения, ощущение аккорда также вступает в свои права. (Это подобно аналогичному явлению интенсивной альтерации: даже при значительном усложнении линейными тяготениями в образовании структуры созвучия большую роль играет и ощущение аккорда.) Однако принцип соединения в таких случаях, как только что приведенный, уже больше не тональный, и в этом заложен существенный момент явления. В той мере как чувственно-звуковое ощущение охватывает скользящие потоки линий, мы имеем дело с абсолютным эффектом гармонического последования, определяющим красочную игру этих звукосочетаний и их последовательностей.

Уже исходя из этого единичного примера, можно легко убедиться в том, что, помимо связи с альтерацией (растворение в хроматическом течении голосов), здесь присутствует внутренняя связь и с принципом секвентного движения. Мы видели такое родство в последнем коротком фрагменте примера 206. Общность с секвенцией бросается в глаза прежде всего с технической стороны, поскольку ряды аккордов, образовавшиеся в свободно скользящем движении линий, обладают тональным сцеплением в обеих крайних точках. Они берут свое начало от

аккорда, принадлежащего главной тональности. Отталкиваясь от него, они совершенно свободно отдаются силе мелодического потока, нарушая тональные основы предельно возможными отклонениями. Но, в конце концов, в каком-либо месте голоса вновь собираются в аккорде, начиная с которого опять возникают тональные связи, относящиеся либо к исходной, либо к новой тональности. Важнее, однако, представляется более глубокая общность с принципом секвентного развития. Этот принцип здесь становится всеобщим и распространяется до беспредельности. Ведь и в секвенции линейное течение является движущим моментом. Но оно находит в ней такое выражение, при котором определенный мотив или мелодический фрагмент сдвигается вверх или вниз скачкообразно, с соответствующим нарушением тональной связи. В отличие от этого, в рассматриваемом приеме замкнутая завершенность такого секвенцируемого мотива охватывается общим движением. Мелодическая энергия здесь еще более свободна в своем действии. Она пронизывает непрерывный поток развития и не дает ему остановиться ни на одном тонально определенном аккордовом обороте. Последний вступает лишь там, где иссякает могучее дыхание изливающейся мелодии.

Движущее начало, формирующее и трансформирующее аккорды, освобождается от секвентности и используется самостоятельно. В этом приеме можно видеть переход от смещения отрезков к непрерывному потоку. Подобно альтерации и всем прочим явлениям прорыва движения, секвенции, по сути дела, представляют собой один из путей, по которым основное течение пробивается на поверхность.

Связь с секвенцией необходимо принять во внимание, так как она имеет определенное значение с исторической точки зрения. Именно в секвенции можно видеть частное, оставшееся от полифонии, проявление мелодической силы, нарушающей тонально-гармонические соотношения. Это — превосходство мелодического начала, которое сохранилось также и в период ярко выраженного гомофонно-гармонического стиля письма. Из более давней эпохи, для которой вообще был характерен мелодически направленный тип ощущения, секвенция была заимствована ранним классицизмом, в рамках которого она вносила разнообразие, нарушая господствующие основы письма, определяемого чисто гармоническими закономерностями. Однако в ней продолжали ощущаться элементы действительной силы, от которых могло вновь оттолкнуться более свободное и стремительное развитие.

Картину такого перехода в композиционной структуре представляет жалоба Тристана — отклик на печальный пастуший напев (начиная со слов Курвенала: «*Noch ist kein Schiff zu sehen!*»). В целом здесь присутствует тонально-гармонический план, хотя местами его уже не легко узнать: он близок к раст-

ворению ввиду усиливающегося перевеса линейных черт, которые на отдельных отрезках достигают первенствующего значения в композиционном отношении, определяя возникновение отдельных аккордовых последовательностей. С самого начала еще сравнительно простой тональный ряд аккордов охватывается мелодическим течением, которое в своем устремленном вниз хроматическом скольжении все больше превращается в ведущий мотив. Под его влиянием вся оркестровая ткань постепенно приходит в колебание, пока спадающие басы не увлекают и остальные голоса в нисходящее движение. В конце концов оно на протяжении целых отрезков отрывает от твердой почвы аккордовые последовательности, которые первоначально были обоснованы тонально, и включает их в поток созвучий чисто мелодического происхождения. Последовательности аккордов с определенной тональной связью появляются уже лишь фрагментарно. Подобно сплавленным частицам прочных веществ, они подхватываются волнами несущего и заполняющего потока. Такова растворяющая мощь освобожденной от оков мелодической энергии, вновь возвышенной до самостоятельного формообразующего значения.

Так, например, в следующих тактах этого фрагмента нисходящий мотив движения разрастается до потока целых аккордов:

222 [Sehr gehalten] Tristan

Nein! Ach nein!

So heißt sie nicht!

(*feurig*) *piu f*

Первый такт все еще тонально четкий — *f* VI, таково же и начало второго такта — *f* V; начиная отсюда тяготение вниз охватывает все аккордовые последовательности. Течение ведет через созвучие тональности *des-moll* к *es — ges — heses — des* (отголосок лейтмотивного аккорда вступления!). С учетом энгармонической замены это аккордовое образование в последовательном развертывании отдельных голосов приводит к *d — fis — a — c*. И начиная с него развитие опять кристаллизуется как тональное на протяжении небольшого гармонически организованного отрывка. Последний аккорд рассматривается как доминанта и путем прерванного оборота вводит в начало нового построения *g-moll*. (Однако это новое построение дает ту же последовательность на тон выше в секвентном повторении, то есть находится в мелодически обусловленном соотношении с предыдущим.) Было бы принципиально неправильным реконструировать в теоретических формулах тональные соотношения отдельных аккордовых структур, возникших в ходе подобного скольжения аналогично растворению гармонии в абсолютном эффекте аккордового последования. Это было бы неверным и там, где созвучия случайно оказались бы тонально не очень отдаленными друг от друга. Такая реконструкция при известной сноровке всегда возможна даже и при сочетании чуждых гармоний. Но в рассматриваемом случае сущность состоит не в аккордово-тональном соединении, а в таком принципе, который полностью перевернул все привычные представления, хотя он и относится здесь к небольшим отрезкам между тонально отчетливыми аккордами.

В «Тристане» все это лишь истоки, начальные проявления нового типа развития. Однако они дают возможность отчетливо распознать силы напряжения, действующие под поверхностью звучания и пролагающие новые пути, которые, исходя из стиля «Тристана», продолжает и разрабатывает симфоническое творчество*, а наряду с ним наиболее ярко — камерная музыка. Последняя, со своей утонченной структурой, с давних пор отдавала должное свободе и самостоятельности мелодических линий. Начинающуюся таким образом эволюцию ни в коей мере нельзя считать законченной и по сегодняшний день. Чрезвычайно важно понять ее основные черты и действующие силы. То, что у самого Вагнера формообразующее превосходство линий проявляется лишь ограниченно, на коротких отрезках, представляется лишь незначительным фактом по сравнению с наличием поворотного момента, в результате которого сделан решающий шаг в большом, длившемся десятилетия процессе освобождения романтизма от основ классического стиля письма.

* Следует прежде всего обратить внимание на мощный поток линейного растворения (одновременно также и на его в высшей степени мистическое значение) в заключительном разделе медленной части из Девятой симфонии Брукера.

Несмотря на то что в своей значительной части музыка обладает еще чисто гармоническим фундаментом, ее разнообразные явления, во всей их силе и напряжении, направлены к перевесу мелодической энергии, что прежде всего обнаруживается в большом числе отдельных характерных приемов. Кризисное стремление к первенствующему значению мелодической энергии определяет своеобразие гармонического стиля второй половины XIX века*.

Однако укрепление сил движения и их высвобождение принимают здесь совершенно иные формы и дают совсем другую картину композиции, чем в доклассической линейной полифонии. Этот процесс возникает на основе гармонической структуры классического письма, и развитие его следует воспринимать как преодоление гомофонии, как возобновленное устремление энергий движения**. Последние выявляются не в линейно-контрапунктическом сочетании нескольких мелодических линий, как это свойственно эпохе Баха, но возрождаются на почве уравновешенного, подчиняющего себе всю композицию гармонического склада. Под поверхностью законченной гармонической структуры действуют обновленные, стремящиеся из глубин энергии движения, отчасти в виде резко обостренных потенциальных напряжений (альтерация, преломление и усиление красочной игры гармоний), отчасти же в кинетических формах, вновь вздымающих на поверхность мелодические явления. Волны этих мощных течений разбиваются об опорные сдерживающие контуры аккордового

* При этом один из главных признаков развития музыки после Вагнера состоит в том, что аккордовые образования такого скользящего линейного движения в гораздо меньшей степени стремятся к целостности одновременного звучания, в дальнейшем же предпочитают выявлять безграничные возможности его диссонирования. С другой стороны, трудности и заблуждения гармонического анализа заключаются в том, что часто кажется, будто видишь перед собой сплошь совсем простые аккорды.

** В качестве единичного и не лишнего интереса симптома возрождения чувства линейности можно рассматривать обращение Шопена к одностольным композициям. Финал его фортепианной сонаты *b-moll*, ор. 35 и более короткая прелюдия *es-moll* (из ор. 28) представляют собой фортепианные произведения, плетущие нить единой мелодии в октавной дублировке, без аккордов. Впрочем, по сравнению с одностольными сочинениями Баха для скрипки или виолончели эти пьесы образуют предельный стилизованный контраст. Важно также отметить, что опыты Шопена главным образом основываются на применении фигурации и заполнении гармоний при опоре на педализацию. Примечательно выделение скрытых голосов, хотя, в основном оно ограничивается тонами мелодии и баса и не может сравниться с тем же явлением у Баха ни по своей силе, ни по всей своей манере. — Достойным внимания в этом отношении представляется также появление таких мелодий без сопровождения, как песня моряка или скорбный пастуший напев в «Тристане».

остова, однако в своем возрастающем значении они превращаются в силу, взрывающую структурные основы.

Линейно-полифонический стиль Баха был вершиной эпохи, длившейся столетия. В эту эпоху первенствующее значение имели линии: одновременное, возможно более свободное и беспрепятственное, развертывание мелодических голосов составляло ее коренное устремление⁷³. В пределах такого стиля, медленно, и как бы со всех сторон нащупывая определенные пути, шло в целом единое развитие, которое привело к созреванию аккордового, а затем, постепенно, и тонально-гармонического ощущения. Однако законченный контрапунктический стиль Баха и Генделя, одновременно порождая изобилие великолепнейших по своему звучанию гармонических эффектов, не отказался от мелодического начала как основной, определяющей черты. Линейные потоки в полифонии (не считая сравнительно незначительного количества композиций на гармонической основе) продолжают определять технику композиционного развития при том условии, что вертикальные сочетания подчиняются полностью созревшему ощущению гармонии. Рассмотренные явления отражают живой внутренний процесс, определяющий искусство линейного контрапункта в техническом отношении, а также с точки зрения психологического и органического содержания этой музыки. Вплоть до Баха и Генделя (хотя в отношении последнего в меньшей мере) северная полифония была оплотом, противостоявшим стилевым устремлениям итальянского Ренессанса с его радостным восприятием звучания. Но на почве линейной полифонии и мироощущения средневекового Севера вырастает искусство, вбирающее в себя жизненные элементы Ренессанса, устремленные к классицизму. Это — радостное восприятие гармонии и насыщенности звучания в сочетании с четким ритмом, который свойствен здоровому, земному, жизнерадостному чувству классицизма. Однако почвой и корнем всей художественной и композиционной структуры все еще остается линейное начало. Со смертью Баха (1750) исчезает основа этого искусства, которое рушится с поколением его сыновей. Гармонические и ритмические элементы определяют как технику, так и восприятие музыки (после своеобразного переходного периода, в течение которого широко воздействующая стихия мелодических линий поглощается манерной игрой формул «галантного» искусства). Контраст классицизма по отношению к баховской полифонии идет сквозь весь музыкальный стиль от самых его истоков. Все его элементы изменяются в связи с резким проявлением совершенно иных стилевых и психологических основ.

Так возникает гармонический, или гомофонный, способ письма, который выделяет один господствующий мелодический голос и объединяет остальные голоса в качестве гармонической ткани. Полифонический и классический стиль письма, рассмот-

ранные с точки зрения первоначального музыкального феномена мелодической линии, предстают как два ее различных гигантских увеличения. С одной стороны, от одnogолосной линии исходит стремление наращивать ее напряжения, ее энергии, что ведет к мелодической полифонии. С другой же стороны, простая одnogолосная мелодия, отталкиваясь от противоположного стремления, от усиления чувственно-звукового начала, разрастается до полнозвучного потока гомофонии. Это усиление идет от тонов к аккордам, порождая мелодию аккордовых последовательностей. Противоположность обоих композиционных стилей основывается на различии их внутреннего развития и основных эстетических предпосылок. В феномене мелодии оба момента, как энергетический, так и чувственно-звуковой, присутствуют в своих простейших формах. Это — одnogолосно-линейный рельеф и, вместе с тем, звучащие тоны, которые его образуют.

В гомофонно-гармоническом способе письма классицизма находило себе место всяческое ответвление и оживление голосов, но технически эти сопутствующие голоса вплетались в аккордовый остов, получивший первенствующее значение. Тем самым уравновешенная тональность, опирающаяся на трезвучие, в своих наиболее ясных и простых формах характеризующая ранний классицизм (Гайдн, Моцарт), скрывает в себе уже зачатки идущего изнутри разложения. (Подобно тому как уже в основном структурном элементе, консонирующей форме трезвучия, содержатся скрытые, но полные жизни напряжения изначальных импульсов энергий движения, находившихся под поверхностью звучания.) Начиная отсюда идет новое внутреннее нарастание, приводящее к романтическому развитию. Попеременное изложение господствующей мелодии в средних и нижних голосах музыкальной ткани приводит к усилению оживления голосов. Уже при этом возникает разработочный стиль (*durchbrochener Stil*), в названии которого как бы содержится намек на новый прорыв линейных течений (наиболее полно этот стиль выражен Бетховеном, прежде всего в струнных квартетах). На сравнительно короткий период времени линейные импульсы претерпевают значительное ослабление и отесняются на задний план радостным восприятием звучания как такового, порой даже игрой аккордовых сочетаний, а также отвлекающими внимание ритмическими формами движения. Романтический тип ощущения вновь обращается к бессознательным жизненным глубинам, вызывая новые порывы под поверхностью звучания. И сквозь все видимые и скрытые пути их бродящие жизненные соки проникают в гармонию.

Наряду со всеми остальными, обусловленными этим преобразованием гармонического стиля, как потенциальными, так и кинетическими, мелодическое оживление голосов вновь достигает высшей силы, а впоследствии частично даже пробивается

к первенствующему значению. Процесс высвобождения линейных энергий и все нового и нового преодоления гармонического фона остается наиболее характерным для романтизма как со стилистической, так и с технической точки зрения. Здесь важно подчеркнуть, что все рассмотренные нами в этой главе явления независимости мелодии от гармонической основы можно найти уже и у Баха, притом в гораздо более значительной степени, в соответствии с другими установками его композиционной техники. Однако формы этих явлений совершенно иные, требующие в корне различного объяснения. Их возрождение в романтизме представляет собой не продолжение линии Баха, а возникновение тех же явлений вновь, из недр гомофонно-гармонической техники письма.

Прежде всего нельзя считать, что сочетание тем означает подлинное возвращение к технике доклассического линейного контрапункта. Именно в случаях подобного рода у Вагнера нет такого потока линий, который превращается в главенствующую, формообразующую силу, как это иной раз проявляется у него на протяжении коротких отрезков. Скорее возникает многоголосие, вбирающее в себя полифонические черты на вполне гармонической основе. Мы можем, например, наблюдать это, с точки зрения техники, на сочетании нескольких лейтмотивов. Как и в своем общем воздействии, гармоническое развитие является здесь опорным фоном, в который включается внутренняя жизнь мотивов. В этом можно видеть непосредственное продолжение линии развития, идущей от принципов бетховенской разработки. Чаше всего Вагнер сочетает мотивы различной величины, причем типично, что в аккорды большего мотива вплетается меньший мотив, который своими более быстрыми и гибкими движениями как бы обвивает созвучия первого мотива без того, однако, чтобы воздействовать на его гармонизацию. Нечто подобное мы видим в первом такте примера 222, где на аккордовой основе мотива скорби — $fVI-V$ в средний голос включается мотив дня ($c-g-as-b$). Типичной можно далее считать такую комбинацию тем, как следующая (Вагнер, «Тристан», действие второе, сцена I — момент, когда тушится факел):

223 [Bewegt]

Полнозвучные аккорды у медных духовых образуют мотив смерти (ср. пример 54), движущийся мерной поступью по целым тактам. На этом фоне в верхнем голосе у деревянных духовых скользят легкие, нисходящие мотивы ночи.

Встречаются также сочетания тем приблизительно равной величины, не основывающиеся на вплетении меньшего мотива в более развернутый. В то же время и в таких случаях остовом построения является аккордовая последовательность, которую пронизывают тематические линии. Путем сочетания мотивных образований гомофонный принцип, правда, преодолевается изнутри, так как нарушается господство единственного главного голоса. Однако коренное различие, более того — противоположность по отношению к мелодической полифонии Баха, заложены в технике письма, не говоря уже о меньшем коли-

честве самостоятельных голосов — за внешней общностью отдельных черт скрываются не только количественные, но и качественные различия. Наиболее существенное выражение нарушения аккордики мелодическим движением, что с элементарной и кризисной силой проявилось именно в стиле «Тристана», вовсе не определяется большим числом одновременно соединяющихся тем. Что касается последнего, то Брукнер и Рихард Штраус, с чисто технической стороны, пошли дальше Вагнера, не говоря уже совсем о Регере, который во многих своих произведениях стремится вновь обрести характерные черты полифонической структуры Баха. Частично он (особенно в органных сочинениях) гениальным образом и приближается к ним. Вообще же, лишь в отдельных разделах творчества и весьма условно можно его причислить к романтикам. Впрочем, и у самого Вагнера в «Мейстерзингерах», а также в «Сумерках богов», комбинации тем богаче и шире, чем в «Тристане», как в отношении числа сочетаемых тем, так и вообще с точки зрения частоты использования этого приема.

В большей степени развита в «Тристане» одновременная игра свободных мотивных линий, которые, правда, являются производными от лейтмотивов и связаны с ними по своему содержанию, но не придерживаются определенных, свойственных этим мотивам, форм. По существу, данный прием имеет особое значение с точки зрения дальнейшего развития, как мы это увидим в связи с бесконечной мелодией. И в послеромантическую эпоху такая техника постоянных, текущих мотивных переходов в существенной мере способствует возрождению полифонического стиля на гармонической основе, что отчетливо выявляется в качестве устремления определенной части современных композиторов.

Самым примечательным как во внутреннем, так и в историческом развитии романтизма представляется то, что названные явления одновременно сочетаются с огромным, доходящим до крайности обострением чувственно-звуковых эффектов. Уже начиная с простейших музыкальных явлений можно видеть кристаллизацию двух направлений развития, стремящихся к противоположным крайностям. Это концентрация, с одной стороны, на чувственно-звуковых, с другой — на энергетических моментах, в их постоянной борьбе за превосходство. В существе музыки заложено то, что эти моменты никогда нельзя отделить друг от друга, но концентрация на одном из начал резко неустойчива, центр тяжести переносится то на одно, то на другое. Это касается как техники вообще, так и различных гармонических направлений. Вся гармония простирается между двух полюсов, и этим необычайно расширяются возможности ее развития. Все частные явления гармонии спо-

собны проявлять с большей или меньшей силой то свое энергетическое, то чувственно-звуковое содержание. Тем самым предоставляется поле деятельности для выражения основного характера целых стилевых направлений. Чисто акустические нормы имеют тем меньшее значение, чем сильнее прорываются энергетические напряжения. В этом заложена случайность внешних форм и, в конечном счете, также и основа разнообразных трактовок, которые стараются сознательно игнорировать эти формы. С технической стороны мерилom восприятия необычных гармонических звукосочетаний могут служить два момента (что касается всех стилевых эпох): это ощущение либо энергии, которая в кинетических или потенциальных напряжениях как бы пронесит через эти созвучия и выдвигает на первый план волю, либо повышенного чувственно-звукового слияния.

Повсюду переход напряжения в звучание, основной феномен музыки, совершается как борьба. Аккорды составляют материю, сопротивление по отношению к энергиям. Из воли и сопротивления возникает целостный феномен гармонии. Мелодия — это движение воли, аккорд — торможение и вызванное тем самым состояние напряжения. В игре воли аккордовых последовательностей и очарования их текущих переходов лежат излучение и красочные рефлексы музыкальных энергий, которые в своих неудержимых порывах стремятся преодолеть сопротивление чувственно-звуковой поверхности. Исходя из глубин, они вызывают ее бесконечные колебания. Подобно кругам по воде распространяются разнообразные отдельные волны, истаивая в безбрежных далах.

Начиная с простейших явлений и кончая композиционной техникой в целом аккорды с энергетической точки зрения всегда имеют тормозящее значение. Само собой разумеется, что это торможение надо трактовать по отношению к собственному силовому процессу, а не со стороны художественного эффекта. Последний как раз зависит от интенсивности этой борьбы между натиском энергии и сопротивлением материи. Сама же интенсивность — первый признак силы художественного формирования и внутреннего напряжения. В этом прежде всего и заложена сущность и контрапункта, и гармонии, а в конечном счете и искусства формы. Вся музыкальная теория — это учение о характере сопротивления, о тормозящих образованиях, направленных против действия освобожденных от оков формулирующих энергий. И ритмика также представляет собой одно из таких ограничивающих начал.

Сущность романтизма, начиная с коренных явлений гармонии, составляет колоссально усиленное противодействие и взаимопереплетение обоих стремящихся к противоположным полюсам направлений развития. То, что, подвывая с различных

сторон, мы обнаруживаем одинаковые характерные черты, говорит о единстве романтического развития гармонии. Накал внутреннего напряжения обусловил характер композиционной техники романтиков. Это внутреннее напряжение определяет и дальнейшее развитие, вплоть до безграничных далей, в которых теряются последние нити тональных связей. Оно характеризуется тем же расщеплением, которое по отношению к единичным процессам было уже раскрыто в предшествующем разделе. Выявляющаяся здесь характерная черта касается не только исторического процесса и технического развития, выделивших романтизм из недр классического стиля, но и его эстетических норм. Речь идет о внутреннем расщеплении слитых воедино экспрессивных и импрессивных моментов, в скрытом виде заложенных уже в первом аккорде «Тристана», но присутствующих и в основных консонирующих аккордах гармонии вообще.

Раздел шестой

Импрессионистические черты

Глава I

Сущность и понятие музыкального импрессионизма

В процессе полярно противоположного развития, который приводит свойственное романтической музыке внутреннее напряжение к одновременному усилению энергетических и чувственно-звуковых моментов, обнаруживается ряд особенностей композиционного и эстетического порядка. Подлинное значение этих особенностей проясняется лишь в условиях широкого связного развития. Мы уже видели, что основные внутренние закономерности тональных связей нарушаются под действием определенных факторов. Здесь сказывается роль не только линейного начала, но также и возникающей в противоположность ему фантастики звучания — все большего изобилия красочных переливов. Подчеркнутое применение красочности вызывает нарушение тональных связей с точки зрения как аккордовых сочетаний, так и отдельно взятых диссонирующих созвучий. Во всех до сих пор упомянутых характерных чертах, направленных на любование звучностью, заложены возможности развития и вплоть до наших дней полностью сохраняет значение.

Сосредоточение на чувственно-звуковом моменте в гармонии вообще приводит к тому, что аккорд как в своей абсолютной форме, так и в относительном значении приобретает новые характерные черты. Возникает музыкальный стиль, который, по сравнению с уравновешенной ясностью классической тональности, казалось бы, дает картину расплывчатых, неясных очертаний и хаотического беспорядка. Однако он усложняется, следуя закону логического, predeterminedного внутреннего развития, и поэтому при его исследовании можно обнаружить отчетливые черты и прямые пути, если перестать оперировать слишком мелкими масштабами и стараться охватить явления широким планом. Тогда глаз и ухо не станут задерживаться на бес-

порядочности отдельного образа, но будут стараться охватить его с должного расстояния, с которого раздробленное и расплывающееся вновь сливается в единую картину.

Одностороннее и крайнее выражение этого направления ведет к своеобразному явлению музыкального импрессионизма, акцентирование противоположных моментов — к искусству экспрессионизма⁷⁴. Оба эти направления в музыке за последние четыре десятилетия получили осознанное и четкое оформление. Исторический процесс, следовательно, состоит в том, что одно-временное развитие полярно противоположных внутренних течений позднего романтизма в конце концов приводит к их эмансипации. И одно, и другое из этих крайних течений обособляется и достигает самостоятельного значения. Истоки и формы их возникновения вытекают из сущности романтической музыки и ее технических приемов. Все это легче охватить единым взглядом, если обратиться к рассмотрению их крайних проявлений.

Злоупотребление понятиями импрессионизма и экспрессионизма, ставшими притчей во языцех, породило уже немало зла. Прежде всего это привело к отграничению друг от друга этих явлений, вместо того чтобы, напротив, выделить в качестве основы их тесную связь, исторически и внутренне обусловленную. Тем самым проблема оказалась скорее запутанной, чем разъясненной, притом в музыке точно так же, как в литературе и живописи. Во всех видах искусства романтизм приводит к аналогичным проявлениям общих художественно-психологических процессов. Желание охарактеризовать оба рассматриваемых эстетических направления воли находить в их наименованиях лишь поверхностное, не лишенное противоречий отражение. Подобно тому как экспрессионизм стремится к предельно усиленному выражению, импрессионистическое искусство направлено на отражение непосредственного впечатления, производимого предметами. Усиленное отражение, минуя предметы сами по себе, ведет к полнокровному, но загадочному их воздействию, к целостности их впечатляющего эффекта. В этом заложено основное содержание импрессионизма в искусстве, и важно отметить, что из самого впечатления это направление выделяет в качестве подлинного содержания опять же момент загадочного, того, что переходит границы чувственной осязаемости. Уже в этом импрессионизм предстает как усиление, более того — характерное воплощение романтического типа видения, не исчерпывающее, однако, его воли к выражению.

Не следует все же, — как это вытекает из самих понятий, — истолковывать оба эти контраста в музыке превратно, в том смысле, что импрессионистические и экспрессионистические моменты исключают друг друга. Все внутреннее развитие романтизма как раз говорит об обратном. Правда, оно характе-

ризуется размежеванием двух направлений воли, однако в то же время охватывает их в определенном единстве и именно в этом находит выражение для своего большого, часто лихорадочно накаленного, внутреннего напряжения. Например, было бы совершенно недостаточным и неправильным односторонне определить Рихарда Штрауса как импрессиониста или экспрессиониста, несмотря на то что оба направления в его музыке доведены до крайности. Примечательно, что в наше время мы можем в различных исследованиях встретить имена тех же художников (и даже названия одних и тех же произведений), приписываемых в одних случаях в качестве представителей экспрессионизма, в других — импрессионизма. Однако даже и тогда, когда романтические стремления, ведущие к противоположным полюсам развития, получают одностороннее усиление, ни в коей мере не следует говорить о полном разграничении обоих направлений. Именно современный импрессионизм (который откристаллизовался в более ошутимый и художественно законченный стиль, чем весьма раздробленные начинания крайнего музыкального экспрессионизма) оказывается пропитанным, и иной раз весьма интенсивно, экспрессионистическими моментами. Даже такое художественное явление, как творчество Дебюсси, ни в коем случае нельзя охарактеризовать только как импрессионистическое. Это касается не только его техники, поскольку и вся его музыка насыщена богатством различных экспрессивных моментов.

Возможность, более того, естественность положения, что эти противоположные моменты перекликаются друг с другом, можно себе представить не только с точки зрения предшествующего развития романтизма. Она вытекает уже из той общей предпосылки, что даже наиболее ярко выраженное экспрессионистическое направление всегда определяется лишь усилением определенных элементов, которые в силу природы музыкального искусства никогда не могут полностью в нем отсутствовать. То же самое касается и импрессионистического направления. Оно возникает из сознательного, одностороннего и интенсивного усиления красочно-символической стороны и ряда прочих чисто впечатляющих моментов, которые до определенной степени всегда, хотя и в скрытом виде и в неопределенно зародышевом состоянии, присутствуют в музыке. Они встречаются также и в пределах экспрессионизма, даже в условиях яркого выражения экспрессионистических тенденций. Поэтому в обоих случаях не следует предполагать полное выключение характерных черт другого направления. Черты, относимые к сферам выражения и впечатления, заложены в музыке вообще. В различных стилях и произведениях они лишь подчеркиваются с неодинаковой силой и часто в полном очаровании колебания взаимных переходов. Их можно попросту обозначить как экспрессивные и импрессионные, в то время как их крайнее обострение

в односторонне усиленных разновидностях стиля отражено в названиях экспрессионистический и импрессионистический. Несмотря на то что и здесь не существует строго разграниченных линий, необходимо поставить вопрос, в чем именно состоит переход к импрессионизму. Мы проследим этот переход, исходя из ряда исторических и внутренних предпосылок, которые сами по себе могут быть охарактеризованы лишь как импрессионные моменты, обнаруживающиеся иной раз весьма незаметно.

Скрытые истоки обоих направлений заложены в существе музыки вообще и наделены способностью попеременно выступать на первый план. Это вытекает уже из того, что сама музыка зиждется на проявлении психических напряжений и возможности их восприятия в звуках, то есть в более широком смысле представляет собой переход от выражения к впечатлению, от экспрессивного содержания к импрессионному. Ведь все звучащее скрывает в себе изобилие импрессионных моментов в связи с тем, что уже музыкальное слушание, сопоставляя и многократно модифицируя бесчисленные частичные явления, превращает их в целостные впечатления. От этих исходных моментов до импрессионизма в более узком смысле простирается огромный путь, который в то же время представляет собой связную внутреннюю линию развития.

Уже в течение предшествующего изложения неоднократно делались попутные указания относительно импрессионистического характера. Описать это понятие в точности очень не просто, так как мы имеем здесь дело с явлением, которое отчасти обусловлено тем, что музыка как бы переходит свои собственные границы. В природе этого эстетического направления, отмечающего момент впечатления, заложена определенная связь с живописью, которая представляется его первоисточником и наиболее свойственной ему областью. От нее было перенято и понятие импрессионизма для музыки, характеризующейся определенными новыми эстетическими и композиционными особенностями, своеобразно перекликавшимися с живописью. Понятию импрессионистического, насколько оно вообще может быть принято в пределах музыки, свойственно нечто туманно-расплывчатое, некая неопределенность, которая лежит в его существе и не может и не должна быть нарушена. И в живописи, так же как и в других искусствах, импрессионизму присуща и является характерной для него некая расплывчатая неясность, отсутствие четких контуров. Это отражено и в слове *impression*, которое связано с чем-то внутренне подвижным, неотграниченным, в противоположность ясно определяемому понятию и чувственно. В пределах музыки все это в общих чертах выражается прежде всего в том, что главным

критерием импрессионизма, как и его техники и всех ее особенностей, становится нераздельность. Это, в частности, будет видно и в дальнейшем, при рассмотрении внутренних линий развития.

Когда же теория, стремясь охватить рассматриваемое явление в целом, старается найти четко обрисованные технические признаки, то она подвергается опасности подобной тому, как если бы мы пытались осветить сумерки, желая рассмотреть их поточнее. Явление это полностью основано на туманно вуалирующих впечатлениях, и оно бы расплылось и растворилось, превратилось в ничто для всякого представления, если бы последнее не стремилось распознать его сущность в чем-то совсем ином, чем четко отграниченные, ясно освещенные контуры. Там, где отсутствуют четкие структуры, проблема для теории всегда заложена в том, чтобы выявить те закономерности и основные черты, которые обуславливают возникновение взаимопереходов и вызывают ощущение чего-то парящего. Поэтому и здесь очень важно уяснить пути развития, причины и особенности, в силу которых совершается характерное истаивание, переход от видимого к полумраку вплоть до полного растворения.

Отказ от четких контуров в живописи привел сначала к технике, которая была направлена на комбинирование красочных эффектов. Создавались такие изображения, целостное впечатление от которых возникало лишь при установке их на определенном расстоянии. Лишь тогда из бесчисленного множества отдельных оттенков и красочных пятен, кажущихся беспорядочными, вырисовывался единый художественный образ. Если бы мы утерjali установку на целостность, в которую объединяется вся эта раздробленно пестрая масса, то вместо отчетливых линий и ясно отображенных деталей увидели бы лишь расплывающиеся кляксы, которые сами по себе ничего не изображают и равнозначны бессмыслице. Они излучают свет и образуют рефлексy, которые как бы сливаются в воздушное впечатление и, охваченные дуновением настроения, воспроизводят изображаемые предметы в мерцающем сиянии. Чудесная особенность этой техники заключается в том, что совокупность образуется из частей, которые, будучи рассмотренными сами по себе, совсем не предстают как части совокупности. Это противоречие является следствием того, что целое материально состоит не из этих частей, но из скользящих поверх них и объединяющих их моментов впечатления. Например, пейзаж изображается комплексом отдельных штрихов, каждый из которых нельзя выделить как определенную и саму по себе узнаваемую деталь пейзажа. Лишь целое создает единое впечатление, и импрессию. Здесь нет направленности на осязаемое нанизывание деталей. Наоборот, эти детали сливаются друг с другом, создавая впечатление целого. Вследствие этого главный смысл такой

техники, собственно, полностью заложен во флюидах невидимого, в насыщенных волшебством настроениях, для передачи которых при неосвязаемости их взаимных переливов живопись предоставляла новые, неограниченные возможности.

В стремлении к воздушности отражается то, что романтическая душа чувствует себя слитой воедино с силами природы, явления которой как бы пронизываются ее тяготением к неосязаемому. Природа повсюду соприкасается с бессознательным, что притягивает романтизм таинственной силой. С тех пор как романтик почувствовал таинственное очарование природы, он стал намеренно подчеркивать его наравне с бессознательными душевными силами. То, что в искусстве является содержанием, лежащим за пределами различимого, то есть момент психического, прикрытый внешними формами выражения, в изображении природы представляет собой своеобразное ощущение невидимого большого дыхания, в которое она вплетена, и одновременно ее величайшей силы, вводящей в самые глубины ее восприятия. Живопись называет это воздухом и светом. В действительности же здесь нечто иное, не то и не другое, но в обоих случаях — выражение внутренней трепетной силы. Она кажется воздухом, так как она невидима, светом, поскольку она в мерцающем сиянии, казалось бы, проникает во взор и все же не видна. Для романтического видения в этой действующей по ту сторону чувств природной силе лежит всеохватывающая совокупность ощущений: некое излучение, истаяние звучания и дыхания, бесконечно вибрирующее движение, растворение и испарение в легкой дымке.

Это есть то, к чему и в музыке тяготеет ярко выраженный импрессионизм, устремленный к тому, чтобы перенести центр тяжести на эффекты туманно расплывающихся настроений. Непосредственно на это направлен отказ от четких линий, что в музыке находило свое выражение прежде всего в отсутствии гармонической и тональной ясности, а также и в замкнутости формы. Родиной и центром импрессионизма в музыке, как и в живописи, стала Франция. Его и по сей день наиболее яркий представитель Дебюсси ищет в своих небольших, интимного характера произведениях ассоциаций с живописью. Таковы музыкальные «картины», «эстампы» и другие пьесы настроений, большей частью пейзажного типа. И даже в применении к музыкальной драме («Пеллеас и Мелизанда») этот стиль проявляется в развертывании отдельных картин, проникнутых определенным настроением. Все эти характерные черты, однако, свойственны не только собственно импрессионистическому направлению, к которому наряду с Дебюсси относятся такие мастера колорита, как Морис Равель, Фредерик Делиус, Лёфлер, англичанин Сирил Скотт, из русских отчасти Скрябин, гораздо же раньше Мусоргский, в ряде примечательных начинаний оказавший влияние на французов, а также и

многие другие*. В наши дни влияние импрессионизма распространяется уже на самые различные страны. В необозримом изобилии импрессионистические моменты обнаруживаются и в широко развернутых колористических полотнах драматической и симфонической музыки, не принадлежащей исключительно импрессионистическому течению в более узком его смысле. Сюда относится, главным образом, поздний немецкий романтизм и музыка северных стран. Естественно, что музыкальная драма, песня и симфоническая поэма, связанные с определенными образными представлениями, давали благодатную почву для побегов, разрастающихся в этом направлении в связи с оплодотворяющим влиянием живописных моментов. Однако импрессионизм ни в коей мере не ограничивался упомянутыми музыкальными жанрами. Причиной является то, что, по существу, его корни в сфере музыки заложены не в простом заимствовании из чуждой области другого искусства. Правда, такое заимствование было естественным и соответствовало природе импрессионизма, который в период своего начального роста смог найти плодотворные связи с живописью и отчасти расцвел в сознательном подражании и перенесении в свою область колористических черт, открытых в смежном искусстве. Но в живом искусстве никогда не может быть речи о произрастании целиком на чужой почве.

Так же как и в живописи, наиболее общей характеристикой импрессионизма в музыке может служить растворение существовавших до него органических связей и новая концентрация всех единичных эффектов в целостный эффект иного рода. Оба процесса как растворение, так и внутреннее преобразование, ведущие к новым чертам, протекают по совершенно определенным линиям развития и в соответствии с историческими предпосылками**.

Аналогия импрессионистической музыки с живописью заложена в комбинации звуковых красок, создающей полный на-

* Обзор развития современного импрессионизма, в частности в свете параллелей с живописью, см.: Niemann W. Die Musik seit Richard Wagner. Berlin, 1913.

** Подобно и другим стилистическим направлениям с их определенным способом выражения, импрессионизм предоставляет поле деятельности как для гениев, так и для дилетантов и декадентских эстетов, склонных к чванливому и модному преуспеянию. Импрессионизм сам по себе не является понятием, определяющим ценность. Он представляет собой лишь средство для выражения возможных ценностей, скрытых в совсем иной основе искусства.

Пример того, как иной раз даже новейшие теоретические работы относятся к этим явлениям искусства, дает одна из немногих статей о гармонии Вагнера: Ergo E. Über Richard Wagners Harmonik und Melodik. Leipzig, 1914. В этом сочинении, которое, правда, и в остальном не выходит за рамки беспорядочной болтовни, автор разделяется с Дебюсси сатирическими стихами самого пошлого пошиба.

строения целостный колорит, часто с переходом от музыкального звучания к шумовым ассоциациям. При этом отдельные элементы более не следует трактовать исходя из тонального смысла. Подобно тому как в живописи контуры предметов намечаются сочетанием отдельных красочных пятен, так и музыкальное построение образуется из рефлексов расплывчатых аккордовых образований. С веским основанием Вальтер Ниман* отмечает, что образцом для музыкального импрессионизма стал вначале так называемый пуантилизм, который основывается на слиянии отдельных цветовых точек в световые массы⁷⁵. Вся композиционная манера направлена на нераздельность, то есть на мягко вплетающийся полусвет широко растекающихся переходов. Во всех искусствах мы видим сходные тенденции. В музыке растворяется логически-тональная связь, в живописи желание удержать эффект момента приводит к изображению не самих предметов, а впечатления, производимого ими и возникающего в подвижности игры красок и светового излучения. Так и в поэзии мы можем наблюдать стремление к растворению образных связей в отражении определенных настроений**.

Плодотворный расцвет на основе связей с живописью и с поэзией был бы немислим, если бы в глубинах самой музыки не скрывались первозданные зародыши этого направления. Интенсивное насыщение картинными и поэтическими элементами говорит лишь о возрождении ощущения общего происхождения искусств. Со своим тяготением к целостному художественному творчеству и романтизм должен был прийти к подобному музыкальному направлению, которое в порывах и стремлении выйти за собственные пределы по-своему овладевало глубиной и таинственной общностью музыкального и картинно-образного изображения, насыщенного символикой поэтического видения.

Этот тип видения, слышания и формования, который выделяет импрессионизм как самостоятельное, оригинальное явление среди других художественных направлений, возникает также из особо интенсивного усвоения романтического способа ощущения. Глубокие и неясные напряжения первозданной психической сферы наполняли все виды искусства еще в период их единства и неотделенности друг от друга, в романтическом же искусстве они проникли на поверхность в своеобразно им-материальном виде формования, создающем туманные очерта-

* Ibid., S. 213.

** Ср. следующее высказывание (см. Walzel O. Geschichte der deutschen Literatur von Scherer. Berlin, 1917, S. 714): «Основной принцип импрессионизма состоял в том, чтобы выключить мышление. Все понятное, посредством которого действовало искусство раньше, должно было исчезнуть для того, чтобы не была нарушена чистота художественного впечатления и чтобы не была фальсифицирована его передача».

ния нежно вуалирующей ткани. В музыке поэтому оттенки звуковых красок основываются на своеобразном распылении и тончайшем трепете отдельных моментов настроения. По той же причине и техника использует метод, имеющий общее происхождение с пленерной живописью, с волшебством света, воздуха и солнечных пылинок. Этот метод ориентируется непосредственно на самые общие ассоциации, на слияние растекающихся элементов в единое целостное впечатление, которое, как бы игнорируя отдельные созвучия, распространяется на их совокупность. Импрессионизм стремится к растворению аккордов в атмосфере звучания.

Поэтому содержание импрессионистической музыки состоит не только в наглядности*, изобразительности, но и в гораздо более тонкой и обобщенной передаче овеянного определенной образностью настроения. Картины, в которых преломляются настроения, связанные с природой и пейзажем, отнюдь не правда, к наиболее частым, и им всегда сопутствуют отголоски определенной изобразительности. Однако и в них собственно импрессионистическими являются не отдельные натуралистические черты, а лишь их растворение в расплывчатых моментах настроения. Вряд ли можно где-либо в точности указать истоки этого типа звучания, однако можно усмотреть его связь с картинами настроений, связанными с природой. Музыкальный романтизм издавна любил их, и уже до Вагнера они обнаруживаются в операх (Вебер, Маршнер), наряду с сочинениями инструментальной музыки более интимного характера (вспомним глубокое, полное торжественности дыхание природы в «Лунной сонате» Бетховена). Их можно встретить во многих песнях и хорах Шуберта и Шумана или, в менее выраженном виде, в пианистической звукописи картин природы у Листа, Нильса Гаде, Раффа и других. Однако образующийся позднее импрессионистический характер звучности ни в коей мере не основывается только на таких картинах природы. Он распространяется и на непрограммные инструментальные формы, включая камерную музыку, никак не связанные с картинным или сюжетным содержанием. Настроение создается самим характером звучания, дыханием его сплетающихся переливов и его расплывающейся, мягко стелющейся тканью.

В связи с проникновением в сумерки глубоких сфер, принадлежащих темным и неясным первичным настроениям, импрессионизм и в самих средствах выразительности также обращается как бы к первичным формам слухового осознания, к сумеречному, неопределенному звуковому очарованию. Компози-

* Слово «das Anschauliche» Курт употребляет в смысле связи с определенным представлением. Это касается как моментов внешней изобразительности, так и эмоционального состояния, поэтому оно иногда переводится как «наглядность», иногда — как «изобразительность». (Примеч. переводчика.)

торы-импрессионисты применяют в творчестве технику не четких линий, а своеобразных очертаний. В расплывающихся, как бы погруженных в полумрак звуковых впечатлениях они находят для своих образов целостное, однородное выражение. Здесь как бы усиливается и приобретает более утонченные формы романтическая тяга к бессознательным далям. Так, техника музыкального письма предоставляет место мерцающим эффектам переливающихся друг в друга переходов, и именно их ставит во главу угла. Импрессионизм — это в предельной степени чисто звуковое искусство, самым интенсивным образом подчеркивающее в своих выразительных средствах чувственно-звуковое начало. Делается это именно для того, чтобы проникнуть сквозь это начало, растворить его в нематериальном и, таким образом, вновь возвысить до сверхчувственного.

Итак, средством импрессионистического способа изображения для музыки преимущественно являются ее колористические моменты, то есть чувственно-звуковые явления. Напротив, экспрессионистическая тенденция главным образом, хотя и не исключительно, склоняется к силе и необузданному субъективизму мелодической аффектации и к непосредственному подчеркиванию всяческих выразительных жестов*. Экспрессионизм или даже только тяготеющее к нему направление прежде всего обуславливается усиленным вчувствованием в выражение энергетического начала, в напряжения движения. Импрессионизм же определяется их усмирением, растворяющим покоем. Энергии напряжения содержат в себе нечто неразрешенное; в чисто звуковом, чувственном впечатлении заложено нечто от созерцательности. Устало истанвающее томление по покою глубинных настроений вызывает возникновение импрессионизма как ветви позднеромантического искусства. Гармония как бы стремится освободиться от интенсивных напряжений, пронизывающих все звучащее, и она добивается этого тем, что выделяет эффекты преимущественно чувственно-звукового очарования. Отсюда в большинстве своем очень спокойные, протяжные темпы импрессионистической музыки, как бы возвышающейся над подвижным и взволнованным интенсивным переживанием. Звукосочетания предстают здесь как воплощение отдельных чувственных впечатлений. Это и обуславливает общий процесс растворения, который единое и связанное развитие накатанных нарастаний заменяет раздроблением на единичные впечатления-импресии, воспринимаемые поочередно.

* Ср. высказывание Оскара Вальцеля в указанном ранее сочинении (с. 704) о противоположности импрессионизма и экспрессионизма: «Мы сможем вернее постичь существенное различие, если отделим искусство, считающее своей высшей ценностью способность уловить, «попасть в цель», от такого искусства, которое вообще не хочет попадать в цель, но заменяет отображение действительности свободным художественным формованием и находит свое право на жизнь в действии творческого духа».

Оттеснение энергетических напряжений чисто звуковым, чувственным впечатлением вызывает прежде всего внутреннее преобразование гармонических основ. Пути развития техники письма, ведущие к этому преобразованию, были рассмотрены уже в четвертом разделе. Их высшей точкой является преодоление структурной основы аккорда чувственно-звуковыми эффектами слияния. По мере все большей кристаллизации импрессионистического направления в музыке возникает техника, основанная на свободном звучании красочных мазков. Звуковые образования не только обособляются как таковые, преодолевая тональную связь с соседними аккордами, но и сами отступают от тонально определенных аккордовых структур. Обретая способность создавать безграничные оттенки настроений в очаровании сливающихся красок, эти образования теряют свою резкую очерченность, то есть зависимость от трезвучной структуры и возможности приведения к ней. Отдельное созвучие образуется от сочетания нескольких элементов красочного звучания. Музыка оперирует многограннейшими интервальными и аккордовыми комбинациями своеобразных, непосредственно чувственных эффектов, которые возникают только на основе характерного аккордового сплава, то есть совсем по другому принципу, чем тонально-аккордовые образования.

В качестве характерной черты импрессионистического направления в крупном плане выступает раздробление целого на выделяющиеся единичные впечатления. Аналогичный процесс разложения обнаруживается и в малом: единство и целостность аккордового феномена (и его источника — натурального звука) расщепляется на отдельные эффекты звуковых слияний и красочного очарования. Они начинают выступать как самостоятельные элементы, приводя к действию и сочетанию нового типа и создавая неисчерпаемое богатство новых возможностей. Если до сих пор феномен аккордовой структуры был носителем всех гармонических возможностей, то импрессионистическая техника письма в более узком смысле выделяет из него феномен слияния сам по себе и отбрасывает все остальные, скрытые закономерности аккорда. Импрессионизм противопоставляет классическому принципу тональности принцип красочности: там аккорд является органическим элементом тонального целого, здесь — чисто впечатляющим эффектом.

Отсюда и основное различие. Раньше консонирующее трезвучие занимало центральное положение как символ разрядки. Аккорд действовал тем более напряженно, чем более был усложнен по сравнению со своим первоначальным образованием. То же касалось и тонального развития по мере удаления от исходного тонического трезвучия. Импрессионизм принципиально не отличает больше трезвучие от всех остальных звуковых сплавов, а видит это отличие скорее в непосредственном характере зву-

чания трезвучия, свойственном только ему одному, в его особой ясности и светлой окраске. Трезвучие теряет смысл символа разрядки ввиду того, что основное гармоническое ощущение вообще отходит от восприятия напряжения и концентрируется на звуковом очаровании. В этом можно видеть великолепное выражение душевной силы, которая направляет слышание только согласно воле, обладая способностью заставить нас слышать одни и те же аккорды по-разному. То, что трезвучие больше не принимается в качестве ядра, соответствует и общей художественной тенденции импрессионизма. Здесь господствует стремление слышать менее конкретно, перевести все в область призрачно-отвлеченного. Отсюда и разложение акустически предопределенной структуры аккорда. Звуковое очарование становится автономным.

Вследствие этого преобразуется вся внутренняя динамика аккордов. Исчезает ощущение весомости, обусловленное аккордовой структурой, а с ним и стремление диссонансирующих звуков к разрешению вниз⁷⁶. В то же время сохраняется ощущение массы, проявляясь лишь в другом отношении. Оно выражается в силе притяжения между единичными звуками, которые часто нагромождаются друг на друга, образуя мощные звуковые пласты. Вообще в высшей степени характерным является отличие диссонансирующих аккордов импрессионистической гармонии от диссонансов любого другого стиля. Своеобразная сила напряжения, которая раньше вела к образованию гармонической последовательности, снимается у всех видов диссонанса, уступая место ощущению растворенности, спокойному любованию звуковым очарованием диссонансирующего образования. Исчезают эффекты альтерации, а также напряжения вспомогательных тонов, как и вообще все виды диссонансов, требующих определенного голосоведения. Это происходит оттого, что они, как и все гармонические явления этого стиля, склоняются в сторону своего чувственно-звукового, а не энергетического содержания. Для них отпадает потребность в разрешении подобно тому, как уже давно, с началом развития симфонического стиля, постепенно утратило свою обязательность их приготовление. То же касается и необходимости разрешать тоны тяготения в том же голосе.

Созвучия, которые по своему внешнему облику представляются альтерированными или же усложненными путем вспомогательных побочных тонов, в импрессионистическом стиле часто имеют совсем иное значение. Рассматривая процесс развития, мы можем здесь поэтому поставить вопрос, возникавший еще раньше в связи с интенсивным усилением аккордовой альтерации: существуют ли музыкальные стили, в которых и альтерированные тоны уже больше не разрешаются. У Вагнера, включая и «Тристана», они еще находят свое разрешение, если не имеет места энгармонизм или оттенение звучности (см.

с. 161). В импрессионистическом же направлении после Вагнера альтерированные тоны в том случае остаются без разрешения, когда альтерация вообще преодолевает сама себя, то есть если ее энергетические напряжения предстают как бы поглощенными эффектом звуковой красочности. Поэтому не вполне логично говорить, что альтерационные тоны здесь больше не требуют разрешения, так как они вовсе не являются больше альтерационными тонами по своей внутренней динамике, а в лучшем случае остаются такими лишь по своему внешнему облику. От интенсивной альтерации, с ее бесконечно изменчивым и многогранным богатством структуры, импрессионизм берет сами чувственно-звуковые впечатления и отделяет их от связанных с ними подспудных энергетических течений. Он изменяет звуковые образования не столько в смысле альтерации, то есть в связи с напряжением движения, сколько с точки зрения их окраски (безотносительно, таким образом, к дальнейшему последованию). Поэтому лишь здесь альтерация выступает в соответствии со смыслом слова «chromas» (ср. примеч. на с. 116).

Наше музыкальное восприятие обладает двойкой возможностью — выделять либо напряжения, либо конкретное звучание музыки. И эта характерная черта простирается вплоть до феномена диссонанса, что можно себе представить даже и вне музыкального контекста, хотя бы на примере одновременного звучания каких-либо двух звуков. Большое различие существует в том, будем ли мы воспринимать одновременно звучащие тоны как диссонанс или же как простое звуко сочетание. Мы можем дать нашему музыкальному слышанию двойное психологическое направление. Либо оно обратится в сторону напряжений и тем самым будет выделена воля, направленная к диссонансу, либо оно будет устремлено на момент звучания, и тогда даже самый резкий диссонанс заставит нас воспринимать терпко-чувственное очарование своей звуковой окраски. Поэтому вопрос о том, обязаны ли мы вообще разрешать диссонансы в музыке, сводится к вопросу стиля. Все зависит от того, чем определяется основной подход — энергетическим или чувственно-звуковым слышанием. Это касается, однако, не только целых стилистических эпох, имеющих рубежное значение, но также и индивидуального музыкального слышания.

Речь идет о том, что наше ухо может в течение короткого времени настроиться на характер звучания импрессионистического стиля после восприятия (стилистически правильного восприятия!) хотя бы только нескольких импрессионистических произведений. В таком случае мы совсем не будем больше ощущать потребность в разрешении диссонантных образований. В отличие от этого, те же технические приемы будут восприниматься совсем иначе непосредственно после слушания классической, тональной музыки. Мы будем их ощущать прежде всего как резкое противоречие последней, как противополож-

ность тем основным музыкально-психологическим установкам, которых твердо придерживается тональная музыка. (В противовес импрессионизму, экспрессионизм слышит диссонанс преимущественно с энергетической стороны. Если он его не разрешает, то это происходит потому, что он ищет содержание в самих напряжениях и чувствовал бы их разрешение как нарушение своего основного состояния. Таким образом, и здесь усиление достигает определенной границы, за которой напряжения уже больше не переводятся в состояние равновесия и тем самым поддерживается ощущение разьединенности.)

В каждом созвучии скрываются экспрессивные и импрессионные моменты, как это обнаруживается, например, уже в первом аккорде «Тристана». Эти двойственные возможности и являются тем фактором, который играет определяющую роль в гармонических стилях. Мы прослеживали их вплоть до основных трезвучий мажора и минора, которые, наряду со своей полнозвучной консонантностью, обладают элементами энергетической направленности воли. В конце концов, это расщепление идет и еще дальше, захватывая сам единичный тон. Романтизм отчетливо выявляет эту двойственность на протяжении всего своего развития. Заменяя значение единичного тона в качестве аккордового фундамента его вводноновостью, романтический способ ощущения усилил не только напряжение, но и его яркость, как мы это могли проследить на многочисленных примерах. Благодаря этому и интенсивней становится присущее ему красочное очарование. Классицизм со свойственным ему спокойным, упроченным чувственно-звуковым восприятием концентрировал свое внимание на звуке (как и на всех феноменах звучания). В отличие от этого, романтизм устремляется в глубину самого тона, насыщая его напряжениями и тем самым распыляя его спокойно-чувственное проявление в разноцветно-лучистом мерцании. И здесь, со стороны чувственного ощущения, романтизм стремится выйти за рамки чисто звукового впечатления к неопределенной насыщенности чувств, заимствованных из других сфер. Тон представляет собой теперь ядро, окруженное трепетными излучениями, а именно излучениями силы и чувственного очарования. Это относится ко всей романтической музыке в целом. Повсюду, во всех музыкальных явлениях, повышение энергетической интенсивности влечет за собой и повышение чувственно-звуковой интенсивности. Этой последней стороной преобразования ощущения, начиная с феномена тона, завладевает импрессионизм.

В отношении техники письма экспрессионистическое и импрессионистическое направления в одинаковой степени характеризуются тем, что по мере созревания оба они тяготеют к преодолению тональности. Как сила моментов напряжения, доведенных до предельно свободного выражения, так и самостоятельное значение эффектов звучания ведут к отклонению гар-

монического построения от тональной основы, хотя и различными путями. В то же время такая общность представляет почву, которая часто обуславливает взаимопереплетение этих направлений. На экспрессионистические приемы может распространиться чувственно-звуковое ощущение, свойственное импрессионизму, так что уже с чисто технической стороны оба направления не исключают друг друга. Налицо — явление, в каком-то смысле аналогичное тому, как, хотя и в других масштабах (в пределах тональности), свободный линейный контрапункт охватывается гармоническим ощущением, которое при этом достигает предельно мощных самостоятельных эффектов. Можно также наблюдать и противоположное явление, когда единичные импрессионистические эффекты в виде частных элементов включаются в широко развернутые образцы экспрессионистической выразительности.

Способ выражения лишь тогда позволяет говорить не просто об экспрессивном или импрессионном, а об экспрессионистическом или импрессионистическом характере музыки, когда в гармоническом стиле письма уже обнаруживается преодоление тональности. Однако этот критерий ни в коем случае не достаточен для обозначения определенной грани. Во-первых, сам процесс разрыхления тональности протекает постепенно, вне четких границ, во-вторых же, технические явления никогда не могут служить единственным мерилем. Определяющим всегда является вид художественного ощущения. Любые технические приемы, ведущие к импрессионизму, в сущности представляют собой элементы непрерывного переходного развития и поэтому не дают возможности выделить определенный начальный момент. Гораздо более значительными являются другие критерии импрессионистической гармонии, обуславливающие использование технических приемов в качестве средств специфической выразительности: особое художественно-психологическое направление воли, новый принцип звуковой красочности и особый вид слышания.

Глава II

Отдельные черты и технические предпосылки

В свете приведенных выше вводных замечаний, в целом ряде линий развития техники музыкального письма, свойственных романтической музыке, мы можем увидеть предпосылки импрессионизма. При ретроспективном обзоре некоторые из них могут быть поняты иначе, чем если бы мы их рассматривали изолированно или же только исходя из предшествующего исторического развития. Однако все эти отдельные черты техники сами по себе еще не представляют явлений импрессионизма, даже когда они и сочетаются друг с другом. И при ретроспективном рассмотрении они лишь в том случае

воспринимаются как нащупывание новых путей, если в них одновременно можно распознать более общие эстетические предпосылки всего направления. Взятые изолированно, эти приемы мыслимы и в художественных стилях совсем иного характера. И наоборот, в простейшем явлении, начиная с обычного трезвучия, могут быть выделены импрессивные моменты. Наиболее далеко уходящие корни этих отдельных линий развития всегда восходят к таким истокам, которые еще нельзя назвать импрессионистическими и на которые мы вряд ли обратили бы внимание даже с точки зрения их импрессивного характера.

Импрессионизм черпает свои характерные звучания столько же из сплава проникающих друг в друга красок (слияние в одновременности), сколько путем растворения целостной картины в расплывающемся колорите единичных эффектов, поставленных рядом. Повсюду обнаруживается стремление музыки к эффектам комбинирования. В процессе приближения к импрессионистическим композиционным принципам вагнеровский «Тристан» как с технической, так и с художественно-психологической точки зрения вновь занимает особое место. Это позволяет определить его значение как высшей точки в развитии романтизма, как сгущения всех сходящихся линий в целостное явление, полное новых сил и возможностей формования. С одной стороны, он содержит противоречия внутреннего расщепления романтизма, доведенные до такой усиленной остроты, какая до него нигде не была достигнута. С другой же стороны, значительность его музыки заложена в том, что в ней отчетливо намечаются пути развития, нашедшие в дальнейшем свое продолжение в обособленном, самостоятельном стиле.

Уже по всему своему характеру музыка «Тристана» в крупных разделах тяготеет к таким принципам письма, где в скрытом, а также и ярко выраженном виде присутствуют импрессионистические черты. Прежде всего мы встречаем это во втором действии, в проникнутых особой глубиной настроениях, овеянных очарованием ночи. Никогда до этого не создавалась музыка, которая столь одухотворенно излучала бы томящее дыхание ночного аромата*. Если, например, сравнить воздушный характер этой звучности с большими картинами природы из «Нибелунгов» (шелест леса, заклинание огня, волшебство радуги и т. д.), то с первого взгляда можно понять разительное отличие великолепия таких живописующих картин, озаренных сиянием дня, от беспредельной удаленности от жизни, составляющей ос-

нову «Тристана», сквозь призму которой автор смотрит на мир в данном произведении. Это обусловило иной характер всего звукового колорита, предпочтение туманно-сумеречной расплывчатости. Приводимый отрывок с точки зрения технических приемов обнаруживает уже новые пути:

224 [Sehr lebhaft]

Эта музыка возникает сразу же после поднятия занавеса, когда глаз и ухо проникаются настроением пейзажа, и в соответствии с такого рода замыслом звучит на протяжении ряда тактов. При вслушивании в просторы ночного пейзажа, после звуков охотничьего рога, теряющихся вдаль, возникает определенное впечатление, создаваемое особым расщеплением гармонии: две тональности, *c-moll* и *F-dur*, одновременно проникают друг в друга. Сами звуки, образуемые обоими созвучиями (*f*, *a*, *c* [*es*], *g*), представляют нечто совсем иное, чем nonaccord. Последний выявляется разве что для глаза, по своей внешней структуре, но отнюдь не по своему выразительному воздействию. Напротив, здесь обнаруживается новый принцип, что должно найти свое воплощение и в пространственном отношении: две группы валторн помещаются по обе стороны заднего плана сцены и играют соответственно в *c-moll* и *F-dur*. Именно пустые квинты *c—g* и *f—c* указывают на то, что имеются в виду два основных трезвучия, сплетающихся друг с другом как чуждые элементы.

Непосредственность этого впечатляющего эффекта раскрывается с почти натуралистической живостью. Истайванию удаляющихся звуков соответствует стирание гармонических контуров. В комбинировании двух различных созвучий музыкальное впечатление приближается к неясному очарованию природных шорохов. В отрывке, следующем вскоре после этого, комбинация *F-dur* и *c-moll* предстает сдвинутой еще плотнее, что соответствует смыслу разворачивающегося действия, — со-

* Ассоциаций с соответствующими цветовыми представлениями касается своеобразное высказывание Вагнера, приводимое Глазенапом (Glase-napp K. F. Das Leben Richard Wagners. Bd. 6, S. 107) и относящееся к 1878 году: «Как-то вечером Вагнер пел отрывки из «Тристана» и при этом заметил, что это произведение обладает совершенно своеобразным цветом; там все как будто бы фиолетовое, глубокий лиловый цвет».

четанию замирающих вдали звуков охоты и неясных шорохов природы:

225 [Sehr lebhaft]

Isolde

immer *pp*

dich täuscht des

Lau - bes säu - selnd Ge - - tön,

pp

В высшей степени примечательным при этом является то, что первоначально импрессионистическое наложение обоих созвучий в пятом такте действительно образует по действию и смыслу нонаккорд, что происходит в полном согласии с драматическим развитием: неопределенное, отдаленное звучание для прислушивающихся Изольды и Брангены сменяется легкоуловимым, успокаивающим шелестом листьев.

Аккордовые комбинации такого ярко выраженного импрессионистического характера как бы вырываются на десятилетия вперед, непосредственно перекликаясь с творчеством Дебюсси. Несмотря на то что подобные звучания встречаются в «Тристане» лишь как единичные случаи, данное произведение все же обладает изобилием импрессионистических черт и определенных особенностей, указывающих на новые технические приемы и на иной художественно-психологический процесс становления. Вообще же, при обзоре какого-либо процесса развития следует обращать внимание не столько на степень яркости выражения, сколько на познание его предпосылок и живых сил формирования.

Уже ранее в наблюдениях над стилем «Тристана» мы замечали импрессионистические черты, с одной стороны, всегда там, где усиливалась концентрация чувственно-звуковых красочных эффектов, и с другой, в тех случаях, где гармоническое оттенение было направлено на вуалирование звучности. Обобщая этот процесс с точки зрения путей развития технических приемов, следует указать на такие явления, встречающиеся в «Тристане», которые ведут к новым возможностям и одновременно перекликаются с предшествующим развитием. Здесь надо отчасти остановить внимание на множестве форм слияния, отчасти же на ослаблении тональной связи в результате обострения и выделения единичных впечатлений. Достаточно охватить кратко эти явления с такой одной, особой точки зрения. К ним, прежде всего, относится оплетение созвучий диссонансами, образованными голосоведением (неаккордовыми звуками — задержаниями, проходящими, вспомогательными, смелыми предъемами, органичными пунктами), и обусловленное этим введение в аккорды чуждых звуковых элементов. Далее, концентрация звуков в виде нон- и даже ундецимаккордов, как созвучий единого комплекса; затем роль целостного звучания и особой характерности, которые выступают в связи с альтерацией, в противовес линейным напряжениям, обнаруживая неисчерпаемое богатство эффектов чисто звукового чувственного очарования. И, наконец, процессы тонального распада, начиная с избегания тонических аккордов и кончая разложением на единичные моменты воздействия — концентрацией на абсолютном эффекте гармонического последования и отдельного аккорда. Новые пути возникают отчасти в результате того, что эти процессы в отдельности обладают возможностью разнообразного дальнейшего развития

и крайних усилениях, отчасти же вследствие их комбинирования и сочетания. Это очень легко увидеть, если проследить раздельно развитие каждой из характерных черт в сторону импрессионизма. Данное развитие повсюду характеризуется прежде всего тем, что в явлениях, ведущих к нагромождению и вуалированию аккордов, в большей степени выделяются тенденции слияния, чем стремление к расщеплению.

Именно момент слияния и обуславливает единство звукообразований, возникающих из неаккордовых тонов и обретающих чувственно-звуковое очарование, закрепляя их самостоятельное значение и выделяя, таким образом, вместо первоначальных линейных устремлений эффект непосредственного впечатления. Нельзя недооценить то, что такое скопление диссонансов постепенно подготавливает слух к разнообразнейшим звуковым и аккордовым комбинациям и к восприятию смелых гармонических эффектов терпкого звучания. Так, в первую очередь, в музыку проникают секундовые сочетания. Симфонизм начала второго действия «Тристана» с его растворением в настроениях мягкой ночной природы с самых первых тактов вступления связан с целотонными аккордами импрессионистического типа ($a-des-es$). Повторяемые в легком движении трепетно-взволнованного триольного ритма, эти аккорды в своем мягком слиянии производят впечатление красочных мазков:

226 [Sehr lebhaft]

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 226 and 227. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of quarter notes. The second system continues the same rhythmic pattern. Dynamics are marked as *p* and *pp*.

Приведенные такты в некоторых отношениях следует расценивать как в высшей степени интересный переход к импрессионистичности звучания. Прежде всего уже в самом рассматриваемом

мом здесь мотиве можно проследить, как импрессионистический момент обусловлен замыслом колористического живописания. Триольные аккорды с их нежным звуковым слиянием возникают как дальнейшее развитие триольной фигуры у струнных, напоминающей звуки природы и мягко накладывающейся на восходящий мотив басового кларнета. В качестве усиленного продолжения этого мотива и предстают триольные аккорды с их импрессионистической окраской. Впрочем, целотоновые слияния скрываются и в мотивной фигуре струнных из первого такта. Имеются в виду составляющие ее триоли, если рассматривать звуки каждой из них в совокупности ($es-a-c-d$). В последующем мотиве они предстают как бы сжатыми в одновременности с понижением секунды d на полутон.

В основе этого отрывка лежит примечательный с чисто технической стороны переходный момент. Речь идет о том, что хотя гармония $a-des-es$ вступает в действие непосредственно в виде характерного эффекта слияния как целотонный аккорд, но в то же время ее очень просто свести к привычной аккордовой структуре. Тон des в этом случае предстает как неприготовленное задержание (вспомогательный побочный тон) к c , так же, как и в басу (басовый кларнет) звук ges — вспомогательный к f . Все это звукообразование, таким образом, сводится к аккорду $f-a-c-es$ с вспомогательным побочным тоном. Не смотря на это, не представляет сомнений, что собственно первичное и подлинное содержание заложено в целотоновом образовании $a-des-es$ с его мягкими слияниями и что импрессионистическое звуковое очарование привлекло автора, вдохновленного передачей глубины настроения ночи. Уже по чисто художественному ощущению этот вид эффекта выступает как непосредственный и господствующий.

На импрессионистический характер таких мест отчетливо указывает одно замечание Вагнера из его автобиографии («Mein Leben» — München, 1911, Bd. 2, S. 668): «Фантазируя, я совсем непроизвольно набрел на мягкие ночные звучания второго действия «Тристана». Знаменательным для импрессионистического способа окраски звучности является, однако, прежде всего то, что звуковой комплекс $a-des-es$ выделяется еще раз обособленно, причем в этом повторном появлении он дается в более светлом тембровом звучании высоких деревянных духовых. Тем самым отчетливо подчеркивается его очарование в качестве красочного эффекта*. Такое октавное повторение можно было бы безусловно отметить как видимый кризисный переходный момент к импрессионистическому началу, поскольку звуковое слияние высвобождается из

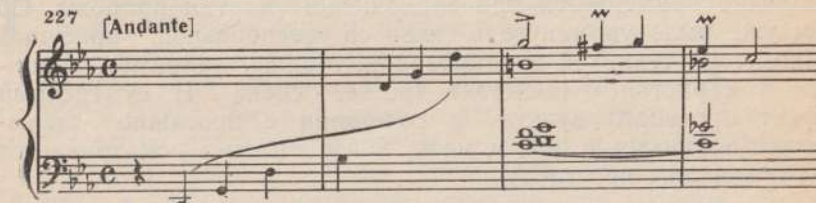
* С этим можно сравнить такого же типа импрессионистический эффект чарующей звучности большой секунды в триолях средних голосов (валторны) примера 286 из I сцены того же действия.

первоначальной аккордовой структуры и выделяется само по себе.

С другой стороны, примечательной является возможность установления тонально-аккордовой основы для отмеченного звукового образования. Повсюду, где в музыке прорываются творческие методы нового типа, это протекает таким образом, что сохраняется определенная остаточная связь с более старыми, предшествующими закономерностями, и часто ее можно даже восстановить чисто внешне. Только тогда, когда проникновение новых характерных черт становится повсеместным и решительным, всякая связь рвется, вследствие чего наступает полное разрушение существовавших ранее предпосылок. Это обнаруживается в течение длившегося столетиями развития гармонии во всех деталях. В пределах стиля «Тристана» мы могли, в частности, с достаточной ясностью наблюдать подобный процесс на абсолютном эффекте гармонического последования и абсолютном эффекте аккорда.

Даже и в случаях ярко выраженного импрессионистического способа письма в «Тристане» еще почти сплошь сохраняется связь с прежними принципами. Как бы в свое оправдание, новые принципы композиции придерживаются тональности в качестве твердой почвы до того момента, пока не отойдут от нее, растворяясь в безбрежности. В качестве наиболее существенного критерия ярко выраженной техники импрессионистической гармонии следует принять вытеснение первоначальных тонально-аккордовых соотношений эффектами слияния. В таком образовании, как созвучие из примера 226, процесс этого вытеснения не только выражен в полной мере, но впечатление слияния уже превалирует над тональной связанностью. Однако разрушение остатков тональности до полной ее неузнаваемости не является условием признания импрессионистического звукообразования, не говоря уже о том, что наряду с его чисто техническим своеобразием гораздо более существенными представляются его художественно-психологические предпосылки. Правда, вскоре импрессионистическая техника вообще освободится от возможности последующего тонального осмысления, зачатки чего присутствуют уже и в самом «Тристане», но такое полное освобождение ни в коей мере не имеет значения решающего критерия. Даже в пьесах, где эта техника нашла предельное выражение, например у Дебюсси, можно восстановить тональную связь в целых рядах импрессионистически брошенных аккордов, образованных на основе специфического аккордового слияния. Тональная основа может быть реконструирована и на почве трактовки отдельных звуков в качестве неаккордовых или другим способом, без того, однако, чтобы вступить в противоречие с характерными признаками творческого метода, стоящего на совсем иной основе. Как и повсюду в гармонии, существенное лежит здесь глубже, чем это раскрывают анализы.

К явлениям, подготавливающим возникновение самостоятельных, слитых воедино аккордовых красок, наряду с задержаниями и вспомогательными побочными тонами, ведут, прежде всего, многочисленные органнне пункты, причем и в данном случае, в первую очередь, свободно вступающие, неприготовленные. Пример этого мы видим в мягком, вуалирующем сочетании секунд начального аккорда одной из «Норвежских народных мелодий» (№ 5) Грига. Хотя сливающееся звучание, в сущности, и представляет собой подлинный, непосредственно задуманный красочный художественный эффект, само звуковое образование все еще, однако, весьма просто объясняется с tonальной точки зрения (что обнаруживается и в предшествующей аккордовой фигурации) как комбинация септаккорда G⁷ со свободно вступающим органнм пунктом с:



Данное явление одновременно образует сочетание двух созвучий, здесь — тонического и доминантового.

В высшей степени впечатляют следующие такты, где, благодаря выдержанному голосу, создается полный настроения импрессионистический эффект истаявания (Григ, «В долине Ола» — из того же сборника):



Выдержанный по типу органного пункта звук *a* иссякает без того, чтобы разрешиться. В сущности, здесь в одном и том же звуке сочетается действие органного пункта и задержания. Ибо если в третьем и четвертом такте звук *a*, с одной стороны, в тонко вуалирующем звучании повисает над новым аккордом и, следовательно, может быть объяснен как выдержанный звук верхнего голоса, продолжающийся от трезвучия A-dur, то сюда же закрадывается и скрытое использование эффекта задержания. Этот эффект в достаточной мере интересен, так как в своей трактовке задержания звук *a* остается без разрешения. Его со-

хранящееся напряжение как бы парит в воздухе, мягко, на том же звуке, вводя в такты *ritardissimo* и создавая особую сферическую приподнятость звучания, на фоне которого вступает новый мотив: ведь Григ — один из наиболее утонченно слышащих мастеров гармонии! Одновременно такой отрывок свидетельствует о том, что импрессионистические нюансы далеко не всегда отказываются от действий напряжения в пользу чисто звуковых эффектов. Напряжения здесь только сведены к приглушенным и как бы вторичным, более отдаленным ощущениям (что и снимает обязательность разрешения). Не следует также оставлять без внимания синкопированный ритм басов.

У Вагнера органные пункты и при обычной технике в большой мере представляют собой специфическое выразительное средство импрессионистической направленности, которое преимущественно применяется при воплощении картин природы. Об этом уже было упомянуто в связи со своеобразной, присущей композитору техникой вуалирования. Можно, например, вспомнить в «Тристане» (действие третье, сцена I) сумеречный эффект органного пункта в сочетании с протяжно стелющимися терциями в тот момент, когда пастух всматривается в даль морских просторов:

229 [Mäßig langsam]



Импрессионистическое влияние можно также видеть в выдержанном голосе, тонко плетущем свою нить в необыкновенно поэтичной, полной настроения прелюдии Des-dur Шопена, уже упомянутой ранее*. Замысел заключается здесь в том, что на протяжении всей пьесы тянется один и тот же звук *as (gis)*, тускло и однообразно повторяемый восьмыми, создавая эффект импрессионистического типа. Правда, этот прием не приводит к особанным звуковым комбинациям, колористический эффект заложен в органном пункте самом по себе. Не надо также забывать о многих, создающих определенный матовый оттенок, фигурациях органного пункта, которые очень любил уже Бетховен.

К слиянию секунд и другим сочетаниям ведут главным образом выдержанные звуки в средних и верхних голосах. Тен-

денция к сочетанию созвучий возникает однако не только в результате свободного вступления органных пунктов. Иной раз мы сталкиваемся с приемом постепенного наслаивания выдержанных звуков, остающихся от предшествующих аккордов. При искусном выравнивании звучания инструментальной создаются целые напластования аккордов, на почве которых образуются новые гармонии. Техника вагнеровского письма получает огромное дальнейшее развитие именно в связи с этим приемом. Постепенное наслаивание выдержанных голосов и, в конце концов, целых аккордов, дающих необыкновенно смелые импрессионистические сплавы созвучий, мы можем наблюдать в особенности у Рихарда Штрауса.

Так посредством выдержанных звуков и всех прочих нагромождений диссонансов, первоначально вытекающих из гомосоведения, закладывается одна из самых существенных предпосылок для более поздних импрессионистических звуко-сочетаний (хотя бы в смысле подготовки слуха). Наряду с этим, с точки зрения исторического развития, обнаруживается аналогичный процесс в более крупных и сложных явлениях. Имеется в виду напластование аккордов, при котором эффект аккордовых последовательностей переносится в одновременность, вызывая упоительно-сказочные сплетения импрессионистических видений. То, что первоначально проявлялось в течении, здесь как бы застывает и отстывает, превращаясь в единую массу. Впрочем, этот процесс можно проследить во всем историческом развитии гармонии. Начиная с самых ранних стадий многоголосия, повсеместно обнаруживается, что все явления, представляющиеся нам сегодня совсем простыми, возникают из постепенного перехода последовательности в одновременность. Новый аккордовый стиль, начиная уже с самых первых проявлений диссонанса, постоянно получает подготовку такого типа.

Интересно иной раз наблюдать в сугубо импрессионистических произведениях у Дебюсси этот процесс перевода последовательности в одновременность в его непосредственном живом действии. То, что тоны мелодических образований, уже воспринятые слухом как таковые, впоследствии сливаются в аккорды, встречается у него весьма часто и мы чувствуем, что этот момент сглаживает резкость аккордовых образований подобного рода в нашем восприятии. Мы можем наблюдать это, например, в прелюдии Дебюсси «Затонувший собор», одном из гениальнейших когда-либо созданных художественных произведений звуковой фантастики. Короткие мелодические фрагменты здесь неоднократно сливаются в одновременное звучание входящих в них тонов. Так, например, в последующих тактах мотив *c—d—g*, изображающий колокольный звон, приводит к ак-

* См. с. 118.

корду, который объединяет эти звуки в продолжающемся звучании, впоследствии — с добавлением еще одного целого тона *b* вниз от *c* и *d*:

230 [Profondément calme]

Таково же характерное аккордовое образование начала «Анакаприйских холмов», в котором первый аккорд просто возникает из задерживания мотивных тонов. И здесь мы видим связь с эффектами типа органного пункта:

231 [Très modéré]

Подобно этому, и в примере 227 из пьесы Грига первое созвучие вырисовывается в прелюдирующем движении фигурированного аккорда.

Если мы рассмотрим аккордовые сплавы импрессионистической музыки сами по себе, то обнаружим в них параллели с общим явлением перехода от звучания в последовательности к одновременному звучанию. Речь идет о том, что сначала в единый конгломерат сливаются аккордовые элементы, которые находятся в более близком родстве — доминантовом и субдоминантовом, затем параллельные и медиантовые, и лишь в последнюю очередь элементы таких созвучий, основные тоны которых находятся в секундовом соотношении друг с другом. В стремлении к слиянию как бы отражается принцип родства, выкристаллизовавшийся в процессе тонального оформления многоголосной музыки прошлого. Процесс этот протекал таким образом, что аккордовые последовательности основывались сначала, главным образом, на кварто-квинтовых сочетаниях, затем на диатонических терцовых, и лишь постепенно перешли к остальным, более отдаленным связям⁷⁷.

Такое сплетение аккордов друг с другом уже само по себе овеяно фантастикой. Если в начальных тактах второго действия

«Тристана» мы видели комбинацию двух аккордов, находящихся в квинтовом соотношении друг с другом, то, например, в следующих тактах «Колыбельной песни» (из «Народных напевов») Григ дважды вводит сочетание доминанты и параллели:

232 [Allegro con brio]

В конце первого такта появляется D^7 одновременно с фрагментом параллельной ступени к G -dur, то есть $e-g-h$. В конце второго такта этот же аккорд звучит вместе с полным трезвучием параллели. В подобном явлении, одновременно, ощущается нечто упрощенное, свойственное характеру народной песенности.

Сочетание основного трезвучия c -moll с уменьшенным септ-аккордом обнаруживает второй из последующих тактов из «Саломеи» Рихарда Штрауса:

233 Salome

Известно смелое предвосхищение такого приема в первой части бетховенской «Героической симфонии», где возвращение главной темы в Es -dur в партии валторны накладывается на звуки b и as , сохраняющиеся еще от доминантового аккорда у струнных:

234 [Allegro]

Здесь можно напомнить также знаменитое место из конца первой части бетховенской сонаты Es-dur, op. 81a, где аккорды тоник и доминанты неоднократно сталкиваются друг с другом. Однако они не сливаются в целостный эффект одного созвучия, напротив; слышатся изолированно как элементы, которые совпадают в диссонансирующем действии трения, подобно сталкивающимся звукам двух мелодических линий.

Такого типа взаимное сдвигание аккордов в несколько менее броском виде Бетховен дает уже в следующих тактах из финала сонаты d-moll, op. 31 № 2:



Начиная с пятого такта в нижнем голосе появляется $b\ IV$ одновременно с $b\ I$ и $b\ VI$ в верхнем голосе. Если бы мы соединили это в одно созвучие, то уже с пятого такта получился бы септаккорд $es - ges - b - des$. Однако его септима нигде, даже на расстоянии, не разрешается. Поэтому такая трактовка отпадает. В лучшем случае еще осталась бы возможность рассмотреть тон des как влетающую тонкую нить органного пункта, однако это совсем не отвечает смыслу музыки. Замы-

сел Бетховена скорее состоит здесь в стремительном встречном движении фигурации различных аккордов. Нижний голос рвется из глубины ввысь, верхний отвечает ему сдвигом в противоположном направлении. Властная динамика обоих голосов обуславливает возможность их столкновения. Можно было бы, правда, возразить, что звуки $es - ges - b - des$ нигде не сочетаются одновременно и что мотивы правой и левой руки четко отделены паузами друг от друга. Однако такое рассмотрение было бы чисто внешним, так можно скорее увидеть, чем услышать. Мы не ощущаем постоянной и частой смены гармоний верхней и нижней партии, но движение сверху и снизу каждый раз объединяется широкой волной одного дыхания. Таким образом здесь, в основном, налицо явление аналогичное упомянутому в предыдущем примере, где Бетховен усиливает этот прием до резкого трения аккордов, сталкивающихся друг с другом в одновременности.

Разнообразные приемы, предвосхищающие импрессионистические эффекты, использует Шопен с его бесконечно тонким чутьем к очарованию своего инструмента и богатейшей гармонией, иной раз наделенной гениальными чертами. Таковы, например, следующие такты из прелюдии F-dur:



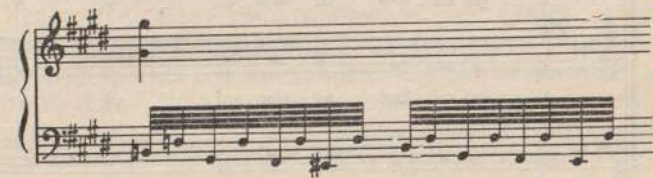
Они предстают как звуко сочетания, близкие по технике к задержаниям. Второй такт представляет доминанту F-dur одновременно с тоникой: $c - (e) - g + f - a - c$ (звук d - вспомогательный к c). В третьем такте f разрешается в e в качест-

ве задержания, тем не менее средний голос переливается в звук *a* тонического аккорда, в то время, как все остальное в этом такте сглаживается до звучания доминанты, к которой еще добавляется септима *b*. Звук *a* третьего такта можно объяснить как предъем к следующему аккорду, однако ведущий гармонический замысел здесь явно заложен в комбинации аккордов. В этой прелюдии F-dur мы видим также смелую для своего времени попытку импрессионистического завершения пьесы септаккордом на басу *f* вместо трезвучия F-dur:



При этом необыкновенно тонким и характерным приемом является то, что септима *es* лишь мягко вплетается в ткань средних голосов созвучия. Судя по тональной трактовке, здесь можно было бы говорить о тяготении побочной доминанты в сторону субдоминанты, обуславливающим некое незавершенное окончание. Но это объяснение не отвечает художественному содержанию. Здесь мыслится окончание на тоническом аккорде, которому добавление очередного призвучия лишь придает особый эффект завуалированного звучания. В отчетливой связи с этим рассеивающим концом стоит прежде всего и *smorzando*.

В соответствии со своеобразно мерцающим характером импрессионистических эффектов звукового трения, вуалирующее значение имеют также очаровательные трелеобразные фигуры или мягкая дрожь тремоло. Кто мог бы отрицать импрессионистический оттенок следующих тактов, начертанных двадцатитрехлетним Шубертом в лихорадочно расплывающемся завершении второй части фантазии «Скиталец»:



Над аккордом Cis-dur в бурлящем шипении изливается тремоландо звуков *d* и *h*, обвивая именно звук *cis* совместно с его неоднократно повторяющимся вспомогательным *his*. Возникает резкость трения четырех малых секунд, образованных соседними звуками, что одновременно с трепетными ритмами как бы распыляет гармонию. В подобном звуковом очаровании, которое для раннеромантического периода можно отметить как единственное в своем роде, и заложено подлинное содержание этого проводимого дважды подряд отрывка, в то время как в чисто техническом отношении он может быть объяснен весьма просто добавлением малой септимы и ноны к аккорду Cis-dur. Однако ближе к художественному восприятию стоял бы другой способ объяснения, даже если он технически и представляется несколько более сложным. Ведь налицо вновь сдвигание аккордов, мотивированное явлением типа предъема: в аккорд Cis-dur врываются звуки *h* и *d* в виде элементов последующего уменьшенного септаккорда (*eis — gis — h — d*). Технически простейший способ объяснения не всегда совпадает с наиболее соответствующим творческому замыслу.

Проследившая отдельные случаи из исторического прошлого, мы можем встретить большое скопление секундовых комбинаций, несомненно родственное импрессионизму, в технически еще совсем простых процессах — диссонансах голосоведения (проходящих и задержаниях). Можно подивиться этому в таком отрывке, как приводимые ниже такты. Они заимствованы из гармонического стиля, который по своей прозрачности и ясным формам представляет собой наибольший из возможных контрастов импрессионизму. Отрывок взят из англиканского церковного сочинения (антем) для пятиголосного хора и органа Генри Перселла (1658—1695) «Jehova, quam multi sunt hostes mei» (издание Cummings W. H. Novello, London).

239 [Adagio]

Sopran I u II *pp*
E - go cu - bui et dor - mi - vi, e - go

Alt *pp*
E - go cu - bui et dor - mi - vi, e - go

Tenor *pp*
E - go cu - bui et dor - mi vi, e - go

Baß *pp*
E - go cu - bui et dor - mi - vi, e - go

Orgel *pp* (Chor allein)
ppp Org. Ped.

239 a

ex - per - ge - fe - ci me

ex - per - ge - fe - ci me

ex - per - ge - fe - ci me

ex - per - ge - fe - ci me

Воплощение мистики сна во втором такте связано с секундовым наложением трех тонов *d—es—f*, находящихся непосредственно друг над другом. К этому в одном из более низких голосов добавляется четвертая секунда *g*. Во второй половине четвертого такта мы видим аналогичное образование *c—des—f—g*. Медленный темп и равномерно выдержанная звучность голосов хора естественно выделяют подобные эффекты диссонансов в гораздо большей степени, чем бы это имело место в инструментальном произведении. Хоральная звучность вообще намного чувствительнее по отношению к таким эффектам. Хотя способ образования, идущий от проходящих и задержаний, здесь совсем прост и прозрачен, все же значительным, определяющим является художественный замысел, мотивированный содержанием текста. Такие диссонансирующие звуковые сочетания сами по себе, хотя и не часто в столь мощном звучании, встречаются в гармонически простейшей музыке (например, у Моцарта), не говоря уже о звуковых сочетаниях в линейно-полифоническом стиле. Интересными у Перселла представляются поэтому не столько аккордовые образования, сколько повод, по которому они возникают. Здесь можно говорить о стремлении к чему-то сумеречно-расплывчатому. Так мы видим, что интуитивная звуковая фантазия создает на простейшей основе необыкновенные художественные моменты выразительности. В более позднюю эпоху и в итоге весьма отдаленных по времени исторических преобразований другой стиль овладевает такими же приемами, делая их своей господствующей характерной чертой.

Образованию подобных звукосочетаний с чисто технической стороны способствует также разрастание созвучий до септ- и нонаккордов и за их пределами, помимо все чаще используемых в музыкальной ткани диссонансирующих гармоний импрессионного характера, образующих матовый блеск по сравнению с ясностью трезвучий. Данное явление основывается на усилении роли феномена слияния самого по себе, давшего толчок ко все большему скоплению терций в единую аккордовую массу, причем этот процесс последовательно прогрессирует, в то время как первоначальные напряжения диссонансов в результате склонности к импрессионному все в большей мере растворяются в целостном чувственном очаровании. При удвоениях и обращениях сочетания секунд накладываются друг на друга, выявляя эффект слияния как средство, в высшей степени способствующее оттенению настроения. Весомость уступает место сплавлению в звуковую массу. То обстоятельство, что слух во все большей степени привыкает к диссонансирующим аккордам, а в пределах одного аккорда ко все большему количеству терций, подготавливает вытеснение принципа тональной структуры принципом слияния,

то есть полное внутреннее преобразование аккордового склада, которым овладевает импрессионизм.

Еще один момент дальнейшего развития по пути новой трактовки септ- и нонаккорда, пути, по которому прежде всего пошел Вагнер и который в дальнейшем подхватили импрессионисты, состоит в том, что все чаще используются отдаленные натуральные обертоны. Этот прием нашел свое применение для придания гармонии экзотического колорита, а также отвечал стремлению ввести в музыку звуковую характеристику, приближающуюся к шорохам и шумовым эффектам.

От альтерации идет аналогичный процесс полного внутреннего преобразования, что уже упоминалось ранее как характерное явление во всей эволюции диссонанса. Подготавливающее значение альтерации для импрессионистического способа оттенения основывается таким образом на том, что альтерация порождает смелые и неистощимые звукосочетания и структуры аккордов. Правда, их возникновение мотивировано противоположным процессом, а именно усложнением тяготений, и альтерация, как это уже подчеркивалось выше, утрачивает свое значение, если ее образования трактуются в чисто звуковом чувственном эффекте. Именно острые альтерации подготавливают такие интервальные комбинации, как квартовые и особенно секундовые сочетания, которыми в дальнейшем, главным образом, и пользуется импрессионистический способ окраски звучания. Достаточно напомнить преобразование первого лейтмотивного тристан-аккорда или скопления секунд в альтерационных созвучиях примеров 105 и 107 из сочинений Брукнера*.

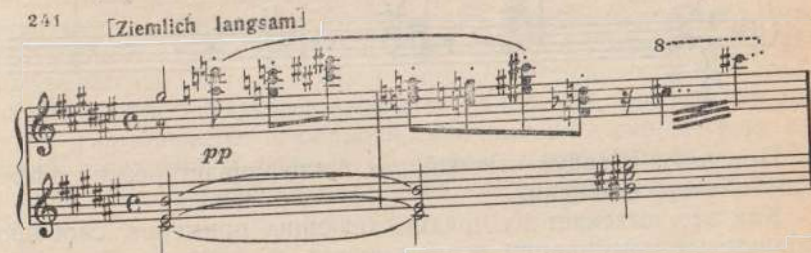
Наконец, один из главных, с точки зрения техники, подготовительных путей для музыкального импрессионизма заложен в приеме растворения аккордовых последовательностей. Уже избегание тоники, столь резко бросающееся в глаза у Вагнера, представляло собой технический момент, до определенной степени участвовавший в общем разложении тональности. С другой стороны, это стремление обойти основные аккорды вызвало своеобразное действие вуалирования, способствовавшее эстетической подготовке импрессионистического способа оттенения. Однако, внутреннее разложение, которое обусловило возникновение новых импрессионистических принципов последовательности аккордов, основано прежде всего на том, что первоначальные тональные связи ослабляются, уступая место обостренным единичным эффектам. Безграничные,

* Среди частей симфонического цикла у Брукнера более всего к импрессионистическому характеру приближается скерцо из его «Романтической» (Четвертой) симфонии, где легко сливающиеся септ- и нонаккорды (одновременно с органичными пунктами) создают своеобразные переплетения музыкальной ткани, затем адажио Девятой симфонии и скерцо, главным образом в среднем разделе (трио).

крайние возможности расширения этого явления были уже подробно описаны выше (см. раздел четвертый, глава II). В приведенных там примерах обнаруживались также и отголоски импрессионистического характера. Расчленение на абсолютные аккордовые эффекты лежит, например, в основе композиционного приема следующего мотива с характерным блеском его отдельных гармоний (Рихард Штраус, «Кавалер роз»):



Путь, ведущий к этому приему, обнаруживается несколько тактов спустя:



Отдельные аккорды получают значение колористических комплексов в такой степени, что оказывается возможным даже их появление над совсем другим аккордом, простирающимся под ними по типу органного пункта. Такому развитию сплошь способствует резкая дифференциация инструментальных красок.

Единичные аккордовые эффекты и, одновременно, их смешение в необычайно смелых аккордовых сочетаниях показано в следующих тактах, символизирующих искрящееся сверкание (Рихард Штраус, «Электра»):



hängt mit Stei - nen, denn es wohnt in

pp

je dem ganz si - cher ei - ne Kraft

c pp

При этом Штраус каждый раз подчеркивает резкий эффект полутонного смещения.

Как это вытекает из предшествующих примеров, свободные аккордовые комбинации основываются на двух видах явлений. Либо это единый аккордовый комплекс, охватывающий звуки в одновременности, либо же это сопоставление двух отдельных аккордовых структур, то есть сочетание двух комплексов, которые в итоге не образуют взаимопроникающего единства, но, наоборот, соединяются как два изолированных аккордовых образования.

Аналогичное этому столкновение таких различных аккордов можно обнаружить и в приведенном ранее примере 220 из симфонии Малера, где две аккордовые цепочки, изолированные и по тембровой окраске, сочетаются друг с другом по типу контрапунктических линий, состоящих, вместо отдельных тонов, из целых созвучий.

Результатом развития подобного рода является то, что применение аккордов целиком рассчитано на их самостоятельное значение и они используются как отдельные впечатляющие характерные эффекты. В таком виде применяет их и современная музыкальная драма во всех своих весьма различно направленных линиях развития. Причем эта техника из светотени сказочных видений, поэзии и символизма переносится посредством музыкальной драмы и на реалистические произведения с их светлыми, жизнерадостными оттенками и настроениями. Из

бесконечно обогащенной звуковой палитры щедро, часто яркими и широкими мазками, рассыпаются звуковые краски, которые не нуждаются в каком-либо тональном толковании. И это не потому, что такое толкование оказалось бы чересчур сложным (этого не бывает), но потому, что такие приемы основаны на совершенно иных принципах.

Однако в противоположность этому следует подчеркнуть, что даже в ярко выраженном импрессионистическом колорите господствуют отнюдь не исключительно усложненные звуковые комбинации рассмотренного типа. Речь идет о том, что внутреннее разведение красок, свойственное романтизму, высвобождает прежде всего абсолютный эффект гармонического последования, а также выявляет своеобразное действие весьма простых аккордов. Мы встречаем это в приводимом ниже примере одной из самых ранних пьес, набросанных в ярко выраженном импрессионистическом духе. Полное очарования, хрупкое стеклянно-прозрачное звучание основано на повторяющейся смене двух гармоний, несложных ни в тональном, ни в структурном отношении. Одновременно интересно отметить, что здесь по воле случая тристан-аккорд (даже с сохранением одинаковой высоты, хотя и в измененном расположении) предстает в импрессионистическом освещении. Таков повторяемый второй аккорд гармонического оборота, проходящего сквозь всю необычайно нежную, наполненную светом и воздухом пьесу (Мусоргский, «Тюльерийский сад» — из «Картинок с выставки», 1874):

243 Allegretto non troppo

p

По отношению к своеобразному, сияющему очарованию этого великолепного звучания самого по себе возможность шаткой «мыслительной реконструкции» (посредством объяснения обоих созвучий через параллельную тональность *ges-moll* как III и VI⁷) представляется несущественной⁷⁸. Для импрессионистического характера, кроме того, типична здесь непрерывная «игра» параллельными квинтами между крайними голосами.

В импрессионистическом колорите максимально используются порой и простейшие консонирующие аккорды, которые, однако, даются там в совершенно ином виде, чем в

тональной музыке, — с выявлением их чувственно-красочной стороны. С этой точки зрения можно указать на многие, уже в предыдущих разделах упомянутые импрессивные эффекты сдвигов созвучий и отдельных аккордов. Так, в примере 70 импрессионистический характер определяется не тем, что аккордовая последовательность сама по себе содержит нечто особенное, но тем, что замысел и весь тип этого колорита проникнуты настроениями и впечатлениями природы.

Принцип обострения отдельных эффектов может быть доведен вплоть до выявления абсолютного значения отдельного тона в связи с возрастанием роли его чувственно-красочной стороны. То же самое относится к часто используемому звуковому очарованию интервалов, в частности к слиянию секунд. Подчас они разрабатываются как своеобразный эффект сдвоенного тона, например (Дебюсси, «Менестрели»):

244 [Modéré]

В песне Вагнера «Im Treibhaus» (по стихотворению Матильды Везендонк), которую он ясно определял, как эскиз к «Тристану и Изольде», есть следующее место, где, после первого такта (ср. мотив в примере 206) наступает как бы растворение в единичных эффектах секунд *d* и *es*, а затем — более мягких *d* и *e* (в качестве символизации тяжелых, свисающих капель):

245 [Langsam und schwer]

Это уже чисто импрессионистический отрывок, несмотря на возможность тональной реконструкции и дальнейшее разрешение. (Аккорд *e—g—b—d* трактуется как *d* II. В терпком звучании секунды *d—es* звук *es* — вспомогательный побочный тон к *e*. Таким образом тон *es* фактически представляет собой *dis*, однако способ написания *d—es* указывает на то, что ощущения состоит здесь больше в слиянии и звуковом очаровании, чем в тяготении.) К импрессионистическим моментам относятся также и выдержанные нижние голоса. Далее, весьма характерно и метрическое положение терпких секунд. Вагнер помещает их на слабые доли такта, и тем самым их звучание заметно смягчает четкость тактовой структуры.

Выделение эффекта секунды мы видим, например, в овеянной настроением пейзажа пьесе импрессионистического характера «На берегу ручья» (из «Годов странствий») Листа, который, вне всяких сомнений, во многих смелых деталях гармонии, а также инструментовки предвосхитил Вагнера:

246 [Allegretto grazioso]

Эти эффекты секунд возникли в результате задержаний, что можно легко понять, исходя из простых аккордовых последовательностей. Начиная со второго такта импрессионистический характер усиливается посредством повторений баса *h* по типу органного пункта. Одновременно этот пример доказывает, что существенную предпосылку элементов импрессионизма представляют диссонансы, образованные голосоведением.

Особенно утонченно используется звуковое очарование секунд у Шопена. Его фортепианные произведения изобилуют ими. Аналогичное мы видим у Шуберта. И Бетховен также уже применяет абсолютный фонический эффект малой секунды. В финале вальдштейновской сонаты (ор. 53)* он дает причудливую игру звуков с характерным для него переплетением линий движения, из которого в конечном итоге выкристаллизовывается реприза:

247 [Allegretto moderato]

Троекратное *as*, присоединяющееся к аккорду G-dur, мотивировано как вспомогательный побочный тон к звуку *a* последующего уменьшенного септаккорда. Оно несколько завуалировано тем, что его разрешение дается в арпеджио другого голоса. Однако для троекратного *as* одновременно подходит и другое своеобразное объяснение. Звук *as* действует и как вводный тон, стремящийся к *g* сверху, хотя разрешение осуществляется лишь обходным путем, через нижний вводный тон *fis* последующего уменьшенного септаккорда. Этот вспомогательный побочный тон у Бетховена примечателен с технической стороны. Но основной его смысл заложен в полутоновом эффекте трения звуков *g* и *as*, на что также указывает и троекратное повторение staccato.

* Соната ор. 53, посвященная графу Вальдштейну, известна за рубежом более всего под таким названием. (Примеч. редактора.)

В рамках импрессионистического стиля красочность секунды выступает как самостоятельный абсолютный эффект чрезвычайно широко и многогранно. Одна из особых тонкостей звукового стиля Дебюсси проявляется в том, что он любит в крайних голосах гармонии вводить резкие полутоновые диссонансы к одному из аккордовых тонов. Таким образом, okay мление аккорда предстает в своеобразных, переливчато преломляющихся звуковых эффектах.

Притягательной силой для импрессионистов обладает также очарование квинт. Поэтому они охотно прибегают к усилению их воздействия посредством последовательностей параллельных квинт. Часто встречается также и комбинирование звучания квинт и секунд, например, в виде специфической гармонизации мелодии путем ее раскрашивания звуковыми комплексами (Дебюсси, «Развалины храма при свете луны» — из «Образов»):

248 [Lent]

Повсюду мы видим, как развитие сначала совершается путем дробления для того, чтобы в дальнейшем прийти к новому единству.

Растворение тональности отчасти обусловлено и мелодией. Стремление к характерности и расплывчатости выявляется в движении по целотонным звукорядам и их фрагментам. Это часто связано с изображением чужеземного, экзотического колорита или, например, со стремлением передать звуки и шорохи природы, образующие музыкальную картину (Дебюсси, «Колокольный звон сквозь листву» — из «Образов»):

249 [Lent]



Начиная с третьего такта все три верхних мотивных голоса выдерживаются в целотоновом движении.

Бесконечное богатство колористических возможностей оттенения основано на отмеченных главнейших чертах развития, которые, проявляясь в рамках романтизма, подготавливают импрессионистический стиль с точки зрения техники. Хотя последний раскрывается прежде всего в гармонии как выражение красочности в музыке, но не только в этом заложены его при-

наки. Все явления музыкальной техники действуют совместно, чтобы окутать музыку, воплощающую настроение, дымчатой тканью. Один из своеобразных моментов более позднего импрессионистического стиля основывается на том, что преобразуется строение мотивов: вместо больших линий возникают упрощенные мотивные ячейки, представляющие собой чуть ли не обрывки мелодии. У Дебюсси это часто лишь совсем короткие образования, напоминающие мелодические фрагменты, или туманные отголоски незаметно вплетающихся в ткань аккордовых последовательностей. Упрощение иной раз доходит до рудиментарного, приобретая характер звуков природы, часто вплоть до звукоподражания. Вступают в действие символы самого общего вида, как, например, призывы (особенно звуки рога), колокольный звон и тому подобное. В этом можно видеть явление, параллельное единичным эффектам гармонии, ее моментальным импрессиям. С другой стороны, в том, что строение мотивов сводится к таким сжатым обрывкам, проявляется процесс, соответствующий в техническом отношении концентрации на чувственно-звуковом начале. Волшебство звукового очарования аккорда как бы поглощает и мелодику, разлагая ее на единичные эффекты и просвечивающие линии, лишь намечающие мелодические контуры. Например (Дебюсси, «Отражения в воде» — из «Образов»):




В приведенном начальном такте простой мотив такого типа, господствующий на протяжении всей пьесы, появляется в среднем голосе (*as-f-es*). Сверху он обыгрывается равномерно кружащими аккордовыми мазками, из глубины к нему примыкает водянисто-пустое звучание квинты.

Однако было бы неправильным утверждать, что сжатие, приводящее к коротким, фрагментарным мотивам, характеризует всю мелодику импрессионизма, как об этом часто пишут. Здесь можно даже говорить об обратном явлении; при обозрении аккордовых последовательностей с более дальнего расстояния вполне узнается широкое дыхание мелодии. Оно пронизывает эти последовательности и охватывает их единым движением формирующей энергии, изливающейся в свободном и ничем не

сдерживаемом потоке. Нанизывание аккордовых звучаний, как и само, часто весьма прерывистое, плетение мелодической нити, основывается на бесконечной мелодии. Дебюсси, например, является мастером бесконечной мелодии. Это обнаруживается не только в произведениях с широким мелодико-аккордовым движением, но и в целом ряде пьес, обладающих тонко разветвленной линейной структурой (ср. «Бергамасскую сюиту»). Поэтому и с этой точки зрения мы можем вновь оценить «Тристана» как произведение, которое, хотя и издали, дало направление и начальный импульс своеобразному мелодическому ощущению импрессионизма. При ретроспективном обзоре в мотивном строении «Тристана» можно узнать некоторые незаметные детали в виде предвестников дальнейшего преобразования, которое лишь впоследствии проявится в полной мере. Так, например, характерно, что в сугубо импрессионистических тактах замирающего вдаль шума охоты (см. пример 224) мотивное образование имеется лишь в звуках рога. Подобно этому, и в целотонных аккордах примера 226 мотив как бы поглощается трепетным движением постепенно замирающих триолей, а в эскизе к «Тристану» в примере 245 истаяет в отдельных легких отрывистых звуках и т. д. Предвосхищая изложение следующего раздела, в этой связи можно указать на то, что в целом, в особенности по сравнению с другими музыкальными драмами Вагнера, «Тристан» в строении лейтмотивов обнаруживает несомненную склонность к упрощенности, к более общим формам движения.

Как непосредственное следствие мелодических явлений, в импрессионизме наступает и определенное преобразование ритмики. Здесь не только преодолевается всяческая симметрия, причем в гораздо более значительной степени, чем в бесконечной мелодии Вагнера, но в прогрессирующем процессе линейного растворения расплывается и ритмическая ткань. Это происходит в такой мере, что рамки тактовой нотации сохраняют лишь роль намечающих контуров, а в большом числе произведений фактически становятся излишними. Вместо опоры на точное тактовое измерение, на широком дыхании проходят мягко расплывающиеся отдельные образования, необыкновенно воздушные, неопределенно туманных очертаний. Однако и помимо этих, определяемых мелодикой явлений, ритмика часто своеобразно способствует новому принципу формования, главным образом при воплощении звуков природы. Поэтическое настроение создает прежде всего растворение более острых ритмов в триолях. Так, в уже упомянутых тактах из «Тристана», передающих отзвуки охоты (пример 224), характерное

начало мотива  мягко разливается в равномерных

триолях. Далее, например, в первой сцене второго действия, при переходе к воплощению звуков журчащего ручья («Nicht

Hörnerschall tönt so hold: des Quells sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher») ритм растворяется в секстолях (к этому добавляются натуралистические краски кларнетов и засурдиненных струнных). Подобным образом незадолго перед этим врывается беспокойное движение секстолей (кларнет и фагот) в связи с натуралистической символизацией шелеста листвы на ветру:

251 [Sehr lebhaft]

Isolde



das la - chend schüt - telt der Wind

pp

Часто встречается и неравномерная смена ритмов. Такого рода явление мы можем наблюдать уже в симфонической поэме «Гарольд в Италии» Берлиоза. Доносящееся издали молитвенное бормотание проходящих мимо паломников (вторая часть) характеризуется отчасти одновременным сочетанием, отчасти сменой движения триолями и шестнадцатыми, что создает поразительно впечатляющий эффект*.

Кроме триолей и секстолей, при поэтизации природы охотно используются и синкопы. И в том и в другом можно видеть выражение широты и освобождения от тяжести ритмических акцентов. Повсюду впечатление туманной расплывчатости подчеркивается (подобно комбинации аккордов) также сочетанием различных ритмов. Таково, например, вступление ко второму действию «Тристана» (начиная с такта 29). Все эти черты, выступающие гораздо более ярко и приобретающие господствующее положение в позднем импрессионизме, наглядно

* Интересное предвосхищение растворения ритмического рисунка в отдельных неясных звуковых очертаниях, хотя еще и в пределах строгой тактовой метричности, содержит последняя фортепианная соната Бетховена c-moll, op. 111. Во второй части, в четвертой вариации, даются, к тому же синкопированно, одни только отрывистые глубокие аккорды, которые лишь скрыто намечают тему своими верхними звуками. Эта исполненная мистика вариация вообще содержит отдельные черты, которые как бы издали намечают импрессионистический характер. Таковы, например, тремолирующие триоли квинт в качестве органного пункта. Большая часть отдельных аккордов выступает также в резко диссонантных образованиях, возникших из задержаний.

показывают то большое значение, которое имеет симфонический ноктюрн во втором действии «Тристана» для формирования последующего стиля.

Все перечисленное имеет тем большее значение, что импрессионистические моменты находят весьма интенсивное выражение в инструментровке, новые пути которой были проложены Вагнером. В частности, это касается прежде всего больших музыкальных картин, овеянных обаянием природы, о которых мы здесь говорили. Значение инструментровки, отмечавшееся выше, выражается и в ее глубокой связи с гармоническим письмом. Это не исчерпывается тем, что звуковому слиянию повсюду способствует инструментальное сочетание тембровых красок, которое часто оказывает сглаживающее действие на резкость звучания. В некоторых звуковых и аккордовых сочетаниях инструментальные краски следует оценивать как ведущее начало в качестве лейттембров⁷⁹. Их колорит часто возникает раньше соответствующей гармонической окраски и подчиняет себе целостное впечатление еще до того, как оно распространилось на аккорды. Последние тогда приобретают как бы вторичное значение и в красочности своего слияния включаются в более широкое понятие колорита с господствующим инструментально-тембровым началом. Иной раз аккорды возникают как бы в блеске именно этого исходного красочно-музыкального образа. Конечно, при подобном разграничении отнюдь не следует думать о каком-либо временном разделении выразительных средств в творческом процессе, тем более что именно в импрессионистическом искусстве зарождение всех оттенков настроения возникает в отдаленных глубинах подсознательного. Неотделимость, взаимопереходы этих различных колористических моментов в большой мере характерны в качестве определяющей, основной черты импрессионизма, направленной на сочетание и переплетение чувственных впечатлений.

Наряду с тембровыми смешениями звучания, богатство и техника которых не могут быть обрисованы в рамках данной работы даже в беглых чертах, следует выделить еще особые инструментальные эффекты, прежде всего *tremolando* (ср. пример 238), способствующие специфическому выражению сумеречно-туманной неопределенности. Предпочтение, оказываемое расплывчатости, и избегание дневного света и отчетливости вызывает такие характерные приемы, как засурдиненная звучность духовых и струнных, или игра струнных у подставки и т. п. Трепет *tremolando*, как чарующий переход звучания от ясности к расплывчатости, представляет собой один из эффектов, которыми издавна овладел романтизм и который наиболее соответствовал характерной для него художественной сфере — промежуточному состоянию между сном и бодрствованием. Шуберт весьма часто применяет *tremolando* уже в камерной музыке.

В оркестре Вагнера оно появляется как в импрессиях настроения и пейзажа, так и в виде выражения лихорадочного возбуждения, затуманивания чувств (в изобилии, например, в третьем действии «Тристана», или во втором — как выражение призрачности видения «Любви и Смерти» и т. д.).

Как симфонический, так и, прежде всего, пианистический колорит составляют одну из важнейших основ импрессионистического искусства. Подобно Вагнеру в сфере оркестра, в области пианизма выделяются прежде всего Шопен и Лист в качестве наиболее значительных предшественников импрессионизма. Исходя из звуковой красочности и различнейших сочетаний фортепианной звучности, они сумели наметить новые пути в области пианистического колорита и во многих деталях предвосхитили фортепианный стиль Дебюсси. В этой связи интересно отметить, что оркестровый колорит оказал оплодотворяющее воздействие на формирование импрессионизма не только сам по себе, но и благодаря фортепианным переложениям. Нельзя недооценить подготавливающее значение техники и способов письма переложений с точки зрения выработки специфического фортепианного стиля импрессионистов. И здесь в первую очередь надо указать на музыкальные драмы Вагнера, переложения которых представляли самостоятельный фортепианный стиль. Прежде всего в них осуществилось плодотворное смешение исконно оркестровых эффектов с пианистическими.

(Путь к Дебюсси поэтому исторически ведет не только через гармоническую технику Вагнера. В своем художественном ощущении Дебюсси стремился к полному отрыву от Вагнера, чего он и достиг, выработав ярко индивидуальный, противоположный по характеру стиль.)

Импрессионный характер музыки выражается многосторонне и в явлениях, предвосхищающих более поздний стиль сугубо импрессионистического направления; необязательно все эти стороны должны присутствовать одновременно. Не следует упускать из виду, что существенные импрессионистические моменты издавна заложены в фигурах сопровождения. Это не относится к самим гармониям, но носит более общий характер, поскольку фигуры сопровождения обычно не выделяют четких линий, но скорее направлены на их слияние в целостное впечатление, создающее некий приглушенный фон. Тем самым уже в классической музыке заложена характерная черта, содержащая определенные стимулы для совершенно иного творческого метода, поскольку одним из основных композиционных принципов импрессионизма является стремление объединять звучащие детали в единое целое, как бы парящее в туманно неясных очертаниях. Мы можем уже распознать эти дальние связи, если, например, взглянем в способ письма приводимого отрывка из фортепианной сонаты Бетховена *Es-dur*, *op. 7* (средний раздел третьей части):

[Allegro]

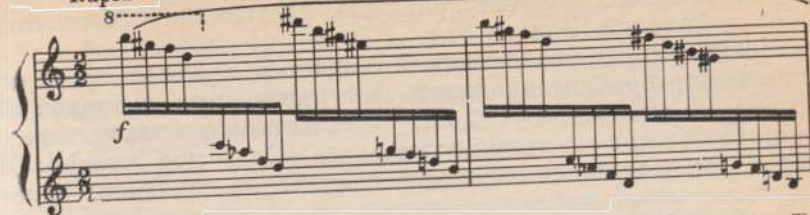


Мелодическая линия вырисовывается здесь лишь из вуалирующих эффектов арпеджио; заметнее же всего фигуры сопровождения, причем характерно, что в результате слияния мелодической линии и тонов фигурации образуется единое волнообразное ритмо-гармоническое движение.

Если мы, например, вспомним аккордовую фигурацию в первой части Лунной сонаты Бетховена (ор. 27, № 2), то поймем, как именно в таком всеохватывающем, мягко льющемся движении и его таинственной неопределенности (которая и в исполнении дает возможность бесчисленных индивидуальных толкований) находит свое воплощение величайшее поэтическое содержание музыки. В то же время речь идет пока лишь о простейших, исходных фигурах сопровождения, не выходящих за пределы гармонической фигурации. С развитием как оркестрового, так и пианистического романтического стиля возникает неозримое богатство таких образований. Внимание не задерживается здесь на частях и деталях, так как смысл и эффект этих образований заложены лишь в целостном впечатлении, и достаточно часто они из сопровождения превращаются в ведущее начало. Одновременно они составляют и ту почву, на которой возникают гармонические эффекты чарующей, расплывчатой неясности. Уже романтическая фортепианная музыка Шумана полна таких импрессивных фигур сопровождения.

Ярко выраженный импрессионистический стиль весьма образом в символизации звуков природы. Причудливо выходящие в связи с фигурами сопровождения. Часто последние комбинируются, либо применяются в виде единичных красочных мазков, порой образующих шумовые эффекты, главным образом в символизации звуков природы. Причудливо выходящие линии, данные в арпеджированном движении, вызывают ощущение сверкания, журчания, мягкого шелеста, впечатления светлого и матово-затуманенного освещения. Однако этими эффектами импрессионизм не ограничивается: часто, в качестве особой черты этого стиля, сюда добавляется переплетение чуждых аккордов, плотно сдвинутых в общее арпеджио. Таким образом, фигуративный эффект сочетается с гармоническим. Например, в резко ниспадающие фигуры, отображающие хлещущие потоки дождя, влетает такого рода мерцание тональных образований (Дебюсси «Сады под дождем» — из «Эстампов»):

Rapide



Аналогично в еще более сжатом чередовании (Хоакин Туринга, «Rincones Sevillanos»):

Allegro



Однако уже и в прямолинейные пассажи проникают элементы различных тональностей, в связи с чем возникают своеобразные звукоряды. Например (Дебюсси, «Танец Пэка» — из «Прелюдий, т. 1»):



В легком, воздушном беге (эльф ускользает — в глубине звучат отдаленные удары колоколов — *es*) пассаж уносится ввысь через *As-dur*, *E-dur* и *c-moll.* — Таким стремительным

скольжением и сцеплением различных тональностей, особенно в разнообразных формах арпеджио, чрезвычайно богат также оркестр Рихарда Штрауса.

Чисто импрессионистический характер заложен временами и в совсем простом движении фигурированных аккордов, без эффектов смены созвучий. В качестве произвольно взятого примера укажем на упомянутые ранее «Сады под дождем» Дебюсси, где передается ощущение равномерно падающих капель:



Если мы, однако, вспомним, что не только у Бетховена, но уже и в раннем классицизме Гайдна и Моцарта простые фигуры сопровождения следует трактовать не как лишённые выразительности фигурационные образования, но как комплексы ритмо-гармонических волнообразных движений, то убедимся в том, что появление импрессивных моментов в музыке нельзя точно определить, и что их корни уходят к далеким и самым скромным источникам. В конце концов, в наиболее общем смысле можно говорить об импрессивном начале еще задолго до того, как понятие импрессионизма откristаллизуется в более узком смысле. Импрессивным можно назвать все, что ведет не к ясным линиям и резко очерченным контурам, а к слиянию в целостное явление более неопределенного типа.

К импрессионистическим приемам инструментального характера относятся также фигуры форшлага, применяемые в многогранных звуковых эффектах типа сверкания. Например (Морис Равель, Сонатина для фортепиано — из второй части):



Здесь, главным образом начиная с третьего такта, бросается в глаза то, что хотя форшлаг и даются по типу арпеджио, они все же сплошь трактуются как неаккордовые тоны. Это всякий раз свободно брошенные звуки, смежные с аккордовыми. Они не поглощаются аккордовым целым, но, мерцая, как бы отскакивают от созвучия.

В высшей степени импрессивным моментом, возможно сильнейшим наряду со сливающимися аккордовыми сплавами, являются паузы — свободные от звучания моменты дыхания в музыке, которые часто больше проникнуты жизнью, чем звуки. Со своим отсутствием звучания и, одновременно, полнотой выражения незвучащего эмоционального содержания в музыке, они предстают как подлинные носители неопределенных впечатлений. Романтизм обладал особо тонким чутьем по отношению к паузам, понял их значение как одного из наиболее глубоких элементов музыки. И это потому, что он повсюду старался проникнуть в неслышимое. В дальнейшем развитии импрессионистических черт в связи с преобразованием трактовок звучания и становлением свободно льющейся бесконечной мелодии паузы обрели особую значимость, в частности в широком, впечатляющем замирании звучности. Во многом они вновь приближаются к смыслу старинных фермат хорала. Растворение резко акцентированной ритмики вызывает их расплывчатость и распространение на более неопределенное протяжение. В них теряется ритмическое содержание сильной доли, свойственное строгим тактовым паузам. (Уже вагнеровский «Тристан» содержит такие свободно тянущиеся паузы, как, например, сразу же в конце первых построений или же в конце вступления к первому действию, причем местами появляется даже знак ферматы). Импрессионистическая музыка, в соответствии со своей трактовкой аккордов, наделяет паузы созерцательной широтой, полным глубокого настроения дыханием, в то время, как экспрессивное направление наполняет их ощущением страха, стесненной напряженности, скованностью выражения. Импрессивная пауза — это затухание, преодолевшее звук и аккорд, экспрессивная пауза — противоположность этому, полная эмоционального напряжения борьба за звучащее выражение.

Существенным является то, что пауза, техника ее применения и глубина содержания, выходит за пределы более узкого понятия перерыва звучания, обретая значение широко простирающегося эффекта, подобно тому, как техника секвенции по мере расширения ее трактовки вышла за рамки первоначально узкого значения этого понятия. Особенно близко к импрессивному направлению применение выразительных возможностей паузы в больших масштабах, что никто ни до, ни после Вагнера не почувствовал так глубоко как он. Прежде всего Вагнер осознал

сценический эффект паузы. Так, например, глубокое проникновение в ощущение природы и овеянность экспозиционных разделов всех действий «Тристана» единым настроением находят в высшей степени примечательное выражение в определенной технике момента начала картин. Каждый раз при поднятии занавеса звуки оркестра растворяются и тают, переключая тем самым внимание на символически пейзажный фон действия. И в этом, хотя и в более обобщенном виде, заложен импрессионистический момент, эффект, направленный на непосредственность целостного впечатления. Опять налицо деталь, бросающая свет на неограниченные возможности расширения импрессионистического способа формования. Если в живописи импрессионизм направлен на отражение света и воздуха, то места наподобие отмеченных безусловно следует отнести к эффекту именно такого рода, поскольку они широко дают почувствовать дыхание природы и атмосферу пейзажа. Каждый раз, однако, в определенную связь с этим вступают и чисто гармонические, подчас гениально простые эффекты. Перед первым действием, вслед за колоссальными нарастаниями вступления, развитие все больше сходит на нет, пока, наконец, не сменяется широким доминантовым напряжением (на звуке *g*, сперва у литавр, затем у контрабасов). В тот момент, когда занавес поднимается, музыка полностью приостанавливается и уступает место зрительному впечатлению. Музыкальное, доминантовое напряжение, интенсивно стремящееся к своему разрешению, как бы переключается на импрессию самой сценической картины — великолепный драматургический прием целостного искусства, переплетение художественных сфер чувства и экспрессии. Но и после этого Вагнер заставляет оркестр молчать как бы под впечатлением картины, открывающейся взору, в то время как с невидимой высоты звучит песнь моряка. Это первое, одновременно и живописное и музыкально-символическое впечатление морского простора усиливается, кроме того, еще одним обстоятельством. В первой сцене выход из шатра на палубу в сторону заднего плана закрыт затянутым занавесом, и вид на морской горизонт еще скрыт для глаза. Тем не менее уже эта сцена полна дыхания моря. И в том, что первое впечатление моря отодвигается в зрительном отношении и его просторы вначале не видны, проявляется черта высокого искусства драматургического решения. В тот момент, когда легкий занавес на заднем плане после первой сцены раскрывается, мы опять ощущаем перспективный взгляд композитора-драматурга. Вновь он приводит оркестр к молчанию (за исключением *tremolando* басов) и посредством повторения песни моряка, звучащей с невидимой высоты, как бы выносит вдаль и первое музыкальное впечатление этой картины.

Во втором действии при первом взгляде на сцену приглушается звучание оркестра — шум охоты удаляется, замирают зву-

ки рогов. Как уже говорилось, гармония в этот момент полностью основывается на ярко выраженных импрессионистических звукосочетаниях. — Аналогичное ощущение простора характеризует также и начало третьего действия. При поднятии занавеса звуки оркестра вновь истончаются, и пастуший напев, воплощающий меланхолию пейзажа, звучит за сценой. В конце вступления опять дается длительно усиливающееся доминантовое напряжение, которое как бы находит свое разрешение в этом впечатляющем эффекте, выходящем далеко за пределы чисто музыкального. Все творчество Вагнера связано с картинностью и сценичностью, которые служат поэтическим фоном и обрамлением действия. Лишь исходя из картинного окружения, оно и приводит к огромным драматическим коллизиям.

Такой же замысел, но в ином музыкально-техническом воплощении, мы видим, например, в первом действии «Парсифаля». И здесь вступление заканчивается длительным доминантовым напряжением, которое при умолкании оркестра как бы разрешается в сценическую картину. Опять первые звуки раздаются издали — это фанфары тромбонов, звучащие с зубчатых башен замка Грааля далеко на заднем плане. Однако большой, всеохватывающий импрессионный эффект не ведет, как во втором действии «Тристана», к слиянию элементов чуждых друг другу аккордов и чувственному очарованию их колеблющегося, мерцающего колорита, вызванного акустически-диссонантным трением. Здесь гармонический прием иного типа. После доминантового окончания вступления (*Es*⁷) напряженно ожидается *As-dur*. Но первый мотив, раздающийся из глубины сцены, переключается на *Fes-dur*, в чем можно видеть стремление передать удаленность дробящегося, замирающего в высоте звучания. Это фактически не что иное, как повторение замысла начала второго действия «Тристана», осуществленное лишь с большей простотой. Там было сплетение двух тональностей, здесь же дается лишь одно из предвосхищающих явлений ярко выраженной импрессионистической техники, эффект сдвига. В то же время художественная направленность и в том и в другом случае одинаковая.

Небывалое творческое развитие идеи паузы представляют собой не только начала действий. Экспозиционные сцены в целом у Вагнера богаче эффектами пауз, чем симфонизированные разработочные разделы с их концентрированным драматическим нарастанием. Так, например, начало первого и третьего действия «Тристана» изобилует мягкими, как бы атмосферными паузами. В них отражено легкое дуновение морского ветра и спокойное сияние моря. Такова вторая сцена первого действия, в которой впервые раскрывается полностью вид на море. Весь этот эпизод, где Брангена передает послание Изольды Тристану, изобилует многочисленными паузами, кото-

рые своей воздушностью придают особое спокойствие мягко текущему, волнообразному ритму диалога. Такого же типа явления можно встретить во многих, овеянных покоем, картинах пейзажа в «Золоте Рейна», «Зигфриде», «Парсифале» и т. д.

Кто сумел понять сущность импрессивных черт, их текучесть, неразделимость, а также эластичную подвижность музыкального ощущения, способного в любой момент проникнуться ими, тот во всем романтизме видит бесчисленное количество превосходящих этот стиль деталей, даже там, где импрессивные черты не имеют еще характера ярко выраженного, четко оформившегося стиля. Важно понимание направления развития и определение его разнообразнейших симптомов. Однако установление широкого понятия импрессионизма обусловлено не только постепенным изменением технических приемов, но и самым характерным тяготением к расплывчатости линий, к туманным очертаниям, которое все больше распространяется на гармонические, ритмические, формообразующие и вообще музыкально-технические явления. Повсюду это связано со стремлением выволить из глубинных сфер все неопределенное и наполнить им художественное изображение. Все впечатления растворяются и переплетаются друг с другом. В конечном счете в этом можно усмотреть воплощение исходной идеи целостного искусства.

Раздел седьмой

Бесконечная мелодия⁸⁰

Глава I

Технические особенности

Романтическую гармонию нельзя понять с точки зрения ее технических приемов, структурных особенностей и символики без учета преобразований, которые претерпевает искусство мелодических линий. Все эти явления исходят из единого принципа, который в искусстве мелодических линий предстает в наиболее концентрированном виде, хотя распространяет свои лучи далеко за его пределами. В конце концов он выходит и за рамки музыки, так как принцип бесконечной мелодии становится определяющим для всех искусств, и даже для всего мышления и чувствования романтизма в целом, в корне противоположного рационалистическому типу восприятия классиков.

Могущество вновь пробуждающегося, полного силы энергетического ощущения находит выражение не только в преодолении гармонических норм и разлагающем влиянии на взаимоотношения аккордов. Оно проявляется и внутри самой мелодической линии, во внутренних преобразованиях ее стиля, структуры и выразительности, одним словом в полном изменении всего характера классической мелодии. В пределах линейности это прежде всего сказывается в преодолении ритмического начала, которое держало классическую мелодику во власти повторяющейся двутактовости и основывающихся на ней пропорций большого масштаба с их синтезирующим построением вплоть до симметричной периодичности. В классической музыке ритмические акценты настолько пронизывают музыкальное ощущение, что приобретают значение господствующего фона всяческого мелодического образования. Последнее как бы изначально включается в остов равномерных ударений, в формообразующие рамки двух-, четырех-, восьмитактов и т. д. И это значение ритма для целостного музыкального принципа формы находилось в полном согласии со всеми художественными основами классицизма. Ритм представляет собой не что иное,

как специфическое выражение характера движения мелодии, которое делает наглядной связь с физическим ощущением шага. В процессе исторического развития музыки это выражение проявлялось весьма по-разному в различных музыкальных стилях.

Ритмическое начало становится ведущим в классической мелодии приблизительно с последней трети XVIII века. В этом состоит ее отличие от мелодического стиля Баха, который предшествовал ей почти непосредственно, и, в еще большей степени, от образования мелодии у старых полифонистов. Преодоление классического художественного принципа, в свою очередь, вызывает изменение характерных черт линейного ощущения у романтиков. В позднем творчестве Вагнера, и сильнее всего в «Тристане», это ведет к кризису и, вместе с тем, обуславливает возникновение специального обозначения, которое должно было четко охарактеризовать глубокое отличие от унаследованного мелодического стиля. Правда, в своих статьях Вагнер ограничивался определением «бесконечной мелодии» больше со стороны ее драматургической роли и выразительности в целом. Это меткое определение откристаллизовалось прежде всего как характеристика неизмеримости силы мелодического выражения и как обозначение отсутствия завершений, то есть непрерывного развертывания без разделяющих цезур*. Однако и здесь новый вид формирования опять следует понимать, исходя из художественно-психологического процесса нарастания новой силы, которая сама создает для себя формы, размеры и разделы в потоке линий и, высвобождаясь из ритмически обусловленной геометризаци, вновь возвращается к свободному развертыванию. В то же время этот процесс совершается очень постепенно, начиная с предвосхищающих явлений еще довагнеровского времени. Прежде всего следует подчеркнуть, что и у самого Вагнера этот тип развития не становится всеохватывающим, но тем не менее, композитор впервые обращается к нему сознательно и решительно. В итоге с музыкальной драмы начинается процесс, который в дальнейшем постепенно охватил все музыкальные формы, поскольку он вообще в корне видоизменил принцип музыкального формообразования. Этот процесс еще далеко не исчерпал себя и до сегодняшнего дня. Ранее всего он возник в песенном жанре, в рамках которого уже Шуберт показал образцы воплощения принципа бесконечной мелодии, а затем и Вагнер наметил дальнейшие пути в своих пяти песнях на стихи Матильды Везендонк. Процесс

* «Повсюду в тех случаях, когда выразительность поэтической речи оказывала на меня решающее воздействие, следуя своему ощущению, я мог создавать мелодию только исходя из нее. Эта мелодия почти полностью должна была утратить ритмический характер, иначе искажалась стихотворная речь. И при таком методе я чувствовал, что гораздо более добросовестно выполняю свою подлинную задачу, чем если бы я, наоборот, старался оживить мелодию произвольной ритмикой». (Wagner R. Eine Mitteilung an meine Freunde. — Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 327).

видоизменения линейного начала вскоре с вокальной музыки распространяется и на симфоническую, прежде всего на симфоническую поэму, а затем и на все области инструментального музыкального искусства, вплоть до камерной музыки. До сегодняшнего дня это преобразование линейного принципа находится еще на полном ходу, причем оно обретает огромную живительную силу благодаря постепенно наметившемуся возвращению к принципам баховской формы, осуществленному в первую очередь Регером.

Было бы совершенно неправильным отождествлять этот процесс с игнорированием ритмического ощущения и делать отсюда вывод об отсутствии в позднем творчестве Вагнера ритмической четкости. Наоборот, последняя пронизывает всю музыку с полной силой, притом гораздо ярче, чем в предшествовавшей классицизму мелодике Баха, причины чего будут вскоре уяснены. Здесь мы видим скорее вытеснение ритма с точки зрения его формообразующего значения, его господства над формой. Мелодическая энергия борется за то, чтобы лепить свои формы в свободном созидании движения, сочетая линейность с гибким ритмическим началом. Преодоление классического принципа симметрии основывается на вновь обретенном перевесе кинетической энергии над акцентной схемой, которая в классицизме ставила мелодию в зависимость от себя, отвлекая ее от основного ощущения музыки и от ее первоначального характера. Поскольку ритм представляет собой лишь специфическое выражение напряжений движения, с возрождением и усилением чисто линейных энергий ни в коей мере не связано обязательное вытеснение ритмических акцентов.

Мы видим здесь дуплановость ощущения мелодии, основанного как на кинетической энергии, вновь укрепившейся и ведущей к принципу «бесконечности», так и, с другой стороны, на ритмическом начале. Таким образом, одновременно проявляются две формы выражения единого силового течения. Это как раз и является одним из характерных моментов, которые определяют стиль Вагнера. И если в дальнейшем будет идти речь о выразительности движения его мелодических линий, то к ней относятся также и ритмические формы, которые создают общую картину в сочетании с формами линейного течения. Однако ритмические формы выражения отнюдь не представляют собой единственное живое содержание мелодии, обуславливающее целеустремленность звукового последования, хотя именно так это до сих пор и изображалось теорией.

В то же время, при ярко выраженной сознательной направленности к принципу бесконечной мелодии, можно наблюдать известное, хотя и совсем необязательное, оттеснение ритмического начала, что отчетливо видно и на отдельных характерных чертах послевагнеровского стиля, особенно прибли-

жающегося к импрессионизму. Так, новый мелодический стиль характеризуется прежде всего с чисто внешней технической стороны структурной «бесконечностью», то есть освобождением от беспрестанных регулярных окончаний и членения на разделы, от симметричных вех, которые ранее в лучшем случае лишь сдвигались при незначительном отклонении от нормы (сжатием, расширением, повторениями и т. д.). В отличие от этого, теперь все охватывается одним движением единого и целостного потока.

Одна из главнейших характерных черт развития мелодики Вагнера и была заложена в постепенном преодолении этих словно циркулем отмеченных разделов и в переходе к свободному и мощному стремлению разворачивающихся линий. Эта черта заметно усиливается начиная с «Летучего голландца», и наиболее решительно — во время крутого поворота после «Лоэнгрина». Если среди предшественников Вагнера наряду с оперными композиторами-романтиками более всего в этом отношении выделялся Шуберт, то причина коренится в весьма заметной в творчестве последнего внутренней борьбе между законченностью мелодических образований и выходящей далеко за их пределы силой мелодического выражения. Несмотря на то, что большая часть песен Шуберта выдержана в строгой периодичности, в некоторых из его песен и романсов можно увидеть, как самые смелые зачатки бесконечной мелодии часто лишь внешне сохраняют определенную замкнутость. Это относится и к таким произведениям, где он отнюдь не приближается к драматизированной или сценической композиции*.

Но кто захотел бы утверждать, что у классиков полностью отмерло ощущение свободно формирующей энергии движения? Невозможность этого вытекает уже из психологической основы мелодической линии самой по себе. Никогда чисто линейная энергия движения не может быть полностью выключена из мелодического начала, и она присутствует также под покровом ритмической акцентировки, которая представляет собой лишь ее специфическое выражение и форму проявления. Когда воля выражения классиков цеплялась за ритмическую акцентность, линейная энергия движения была сильно оттеснена, сдержана в своем проявлении и подчинена последней в возможностях своего развития. Однако эта энергия продолжает действовать и в пределах ограниченных масштабов, прежде всего образуя

* В инструментальной музыке среди романтиков до Вагнера наиболее отчетливое предвосхищение бесконечной мелодии можно обнаружить у Шопена, правда, лишь в единичных моментах. Мы видим это в прелюдиях f-moll и главным образом b-moll, несмотря на то что сквозь непрерывное и свободное течение мелодической линии иной раз как бы просвечивают четырехтактные и — с возрастающей отчетливостью — восьмитактные замкнутые построения. (Ср. также примечание на с. 349.) Однако для того чтобы этот принцип нашел свое полное осуществление, потребовался стимул, исходящий от синтетического произведения искусства (Gesamtkunstwerk).

живое течение, наполняющее мельчайшие мотивы и единицы симметричных построений, затем проникает в пределы больших структур и обуславливает растворение их симметрии. Выходя за рамки распространенных периодов, она обретает большую самостоятельность, нежели в небольших разделах и построениях, выступая уже как связующая и формообразующая сила. Определенная независимость чисто линейного выражения и известное стремление к разворачиванию обнаруживаются наиболее отчетливо, и притом в условиях четкой ритмической организации, в некоторых Adagio циклических форм у Гайдна, Моцарта и Бетховена. Характерно, что это встречается именно в тех случаях, когда выражение подчеркнутой чувственности и земной силы сменяется обращением к сверхчувственному.

Бесконечная мелодия Вагнера простирается далеко за пределы вокальной партии, захватывая абсолютную, освобожденную от слова мелодию симфонизированной музыкальной драмы. Она пронизывает все богатое разветвление линейной ткани, начиная с небольших исходных образований и распространяясь в широчайших масштабах.

Формой, которая как с исторической так и с технической стороны представляла собой непосредственное предвосхищение бесконечной мелодии, является речитатив. И именно отталкиваясь от него, Вагнер мог перейти к свободному «разговорному» пению. В качестве единственной мелодической формы, которая никогда полностью не подчинялась квадратности и четкой ритмической структурности, с ее резкой цезурной расчлененностью, речитатив образует как бы арку, ведущую от полифонической, также «бесконечной» мелодии через классицизм к Вагнеру. В то же время, в этом обнаруживается лишь внешняя связь, и в основе возвращения к искусству свободных мелодических линий лежат совсем другие, психологически-стилевые моменты. Было бы неверным видеть в вагнеровской вокальной партии, связанной с проблемой бесконечной мелодии в гораздо более широком смысле, не что иное, как усиленный и облагороженный речитатив. Уже беглый взгляд на поздние музыкальные драмы Вагнера дает представление о том, что и вокальная партия в более крупном плане освобождается от принципа декламационности и разворачивается по типу абсолютного формования движения. Это, в свою очередь, говорит о сильном воздействии инструментальной мелодии на вокальные партии, которые однако не теряют свой напевный характер. Они не только становятся «оркестровыми» в отношении техники письма, которая местами использует их как оркестровые мелодии, часто полностью погружает в симфонический поток и заглушает инструментальными голосами, но приобретают оркестровый характер и в смысле своей воли к выражению.

В инструментальной музыке классиков также сохранялись определенные остатки свободного мелодического разворачивания,

а именно в концертных каденциях, даже если они в своей большей части сводились к исполнению пассажей. Эти свободные интермеццо были также переняты и развиты романтизмом, часто давались в многоголосном изложении (более всего по типу двойных нот этюдного характера) и писались в таких случаях маленькими нотами без тактовых черт. С точки зрения исторического развития подобные интермеццо представляют собой лишь примечательные явления внешнего характера, которые никак не были связаны и даже не приближались по смыслу к зарождающемуся новому принципу. По сравнению с его духовной и художественно психологической основой — это случайные явления, которые с точки зрения возникновения этого принципа могли бы и отсутствовать.

Здесь можно говорить о возвращении к древнейшему принципу, но в новых, своеобразных формах. Во время наивысшего расцвета полифонии, прежде всего у Баха, этот принцип нашел свое наиболее полное воплощение. Поэтому для того, чтобы понять сущность бесконечной мелодии Вагнера, необходимо уяснить себе как скрытую общность с искусством мелодической линии Баха, так и с другой стороны, существенные различия между этими явлениями. Непосвященный, безусловно, прежде всего будет воспринимать их контрастность. Следуя непосредственному художественному чувству, он, может быть, обратит даже внимание исключительно на нее, что, без сомнения, правильно, так как противоположность здесь диаметрально. Однако при всем различии стиливых явлений в целом, в характере образования мелодии у Баха и Вагнера существуют очевидные параллели и даже определенная внутренняя общность, коренящаяся в единстве истоков. Эта исходная основная черта, в которой Вагнер соприкасается с Бахом, то есть поздний романтизм с линейной полифонией, представляет собой возвращение к энергии собственно линейного движения и, тем самым, как бы обращение в процессе всеобщего мелодического формования к его первейшему и наиболее общему психологическому источнику. Как и повсюду в гармонии, так и в мелодии у Вагнера обнаруживается мощная сила регенерации, с которой гений подходит к явлениям, вникая в их самые глубокие корни. Это — тонкое чутье по отношению к наиболее простым, первозданным формам и их затаенной власти. Все это сказывается не только в отклонениях от классического построения формы, но и в гораздо более широко и глубоко идущих проявлениях.

С другой стороны, уже здесь мы можем, сначала также лишь в общих чертах, обрисовать происхождение контрастности вагнеровского мелодизма по отношению к линейному стилю Баха, если представим себе ее в свете основных

историко-психологических течений. Романтический стиль во всем выступает как нарушение классического принципа и его преодоление. Если мы перенесем контраст линейности Вагнера и Баха в одну плоскость с остальными явлениями, то увидим его соответствие остальным основам композиции. Подобно тому как с возрастающим значением мелодики богато разветвленная фигурация разрушает гомофонный склад и вызывает ассоциации с мелодической полифонией, так и бесконечная мелодия Вагнера означает нарушение и разложение классической симметричной формы, которая постепенно преодолевается изнутри. Таким образом, если полифоническая мелодия в своих истоках направлена на свободные проявления движения и лишь в отдельных формах приближается к акцентной симметрии, то корни мелодики Вагнера лежат в классическом стиле, от которого она стремится отойти в борьбе за расширение и освобождение. Это как бы повторное стремление к чисто линейной формирующей силе, пытающееся оторвать мелодику от той почвы, к которой она прикреплена. Бесконечная мелодия Баха является более подлинной (это слово требует правильного понимания), так как ее корни и происхождение — кинетического характера. Она беспрепятственно направлена на развитие линейных напряжений, полных внутреннего стремления. У Вагнера же, который исходит из классического искусства формы с его четкими гранями, как бы возрождается томление по бесконечной мелодии, тяготение к ней. Полифоническая мелодия является свободной, позднеромантическая мелодия вновь хочет ею стать. Все это — частное проявление коренной общей противоположности исторического развития, направленного сначала к классицизму, а затем от него. Отмеченная черта характеризует бесконечную мелодику романтиков даже и там, где она уже действительно достигает полного преодоления ритмической симметрии. Здесь существенно направление, по которому идет ее развитие, безотносительно к тому, как далеко оно продвинулось, и насколько основательно осуществилось это преодоление в отдельных случаях. Итак, общая с Бахом черта, состоящая в ощущении движения самого по себе, здесь возникает в противоположном устремлении развития, и именно это обстоятельство и обуславливает огромные, диаметрально стиливые противоположности мелодики Баха и Вагнера, а также их эпох. Таким образом, в художественном стиле ощущается прежде всего его живая воля и тенденция к определенному направлению в развитии*.

* В связи со всем этим представляется, что метод исследования, признающий ритмически обусловленную мелодическую структуру в качестве единого критерия для всех музыкально-стилевых сфер исходит из ложных, односторонних предпосылок. По этому поводу отсылаю читателя к моей полемике с Риманом⁸¹ (см. статью Римана в первом номере журнала «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1918, и мой ответ в третьем номере за тот же год).

Процесс отхода от принципов классической мелодики полностью соответствует остальным художественно-психологическим преобразованиям романтизма. Классические художественные установки во всем были направлены в сторону отстоявшихся и замкнутых форм. В отличие от этого, романтические принципы связаны с их незаметными переливами, растворением и переходами. Все это протекает точно так же, как и в гармонии. То же стремление к бесконечности, которое обнаруживается уже в идее синтеза искусств, в соприкосновении музыки со смежными областями других искусств, проявляется повсюду, и преимущественно в музыкальной драме. Именно это стремление и послужило той искрой, из которой вновь разгорелось пламя бесконечной мелодии. Далее, поскольку романтический дух во всем возвращался к безднам подсознательного, он должен был и в мелодике спуститься к сферам ее ведущего начала и выявить его в более абсолютном виде. Классицизм же повсюду в формах своей выразительности выделял конкретные моменты, а ими в мелодике являются, наряду с самими звуками, с их насыщенными, выдвинутыми на первый план гармоническими соотношениями, ощущение ритмической акцентности и чувственная красота симметрии. Романтическая воля к выражению, стремившаяся к сверхчувственным далям, проявилась наиболее нематериально, нашла свое самое неустойчивое, блуждающе-истаивающее воплощение в бесконечной мелодии и в этом приблизилась к полифоническому стилю. Если же вообще

где я доказал, что являюсь не противником учения Римана о фразировке, в чем он меня упрекал, но противником его неверного применения. Вопрос, который там главным образом касался Баха, имеет значение и для бесконечной мелодики романтиков, хотя и с другой точки зрения.

Развитие мелодической линии и ее членение на фазы в процессе эволюции музыкального искусства часто протекало в существенно иных условиях, чем в музыкальные эпохи, где сила ритмического удара прорывалась вперед как формоопределяющее начало, целиком созвучное своему времени, — в первую очередь, в эпоху классицизма, но также частично и на отдельных предшествующих ему этапах развития итальянской музыки и в других исторических ответвлениях развития у различных наций. Приближение к классическим структурным формам, иной раз даже в большой степени, может иметь место и в рамках линейного стиля. Однако этот стиль ни в коей мере не основывается на классических структурных принципах, и последние не являются в нем ведущим началом.

Нельзя исходить от обусловленных ритмической силой форм построения как от абсолютной нормы. Отмеряя по ней, например, линейную полифонию, и тем более фугированные формы, приходится непрестанно прибегать к отступлениям, что представляет собой полное извращение живых стилистических и художественно-психологических процессов развития. Тем самым мы с линейкой и циркулем в руках демонстрируем, что дом подвешен к своей крыше. Ясно, что, например, по отношению к бесконечной мелодии Вагнера скорее применимы классические структурные принципы, так как они здесь являются исторической основой, из которой возникают новые пути развития. Однако наиболее существенный момент, сила развития, останется нераскрытым, если не противопоставить ритмической энергии понятие кинетической энергии самой по себе.

возможны подобные, на первый взгляд несравнимые, стилевые контрасты в пределах феномена бесконечной мелодии, то это указывает уже на то, насколько бесконечна сама по себе широта ее охвата, которая способна связывать столь чуждые стилевые сферы.

Глубокая противоположность медленно возрождающейся бесконечной мелодии романтизма по сравнению с полифонической мелодией заложена также и в том, что она развивается, исходя из недр классической мелодии с ее ярким гармоническим ощущением. Если в полифонической мелодии и наблюдались отчетливые и компактные тонально-гармонические отношения, то она все же преимущественно была направлена на линейный момент и насыщена гармоническим ощущением не в такой мере как классическая, которая обнаруживала полную зависимость от последнего уже в своих симметрично кадансирующих окончаниях. Несмотря на постепенное освобождение от кадансов, бесконечная мелодия романтиков в еще большей мере насыщена гармонической чувственностью и носит яркий, красочный характер, усиливая последний одновременно с энергетическим ощущением, что находится в глубоком соответствии с внутренним раздвоением, характеризующим гармонию и все остальные художественные проявления романтизма.

Одним из первых внешних признаков освобождения мелодической линии, переходящей в великую беспредельность, является широко простирающееся развитие, которое на отдельных этапах не дает полных, завершающих и дающих передышку остановок. Это — широко изливающаяся непрерывность движения, обладающая способностью отражать в прихотливо волнообразном рисунке линии всю гамму эмоциональных оттенков — от тончайших и еле уловимых порывов до бьющего через край избытка чувств. Ее тенденция — расширение, в то время, как основной чертой мелодии классиков являлось стремление к крайней отграниченности формы. Для бесконечной мелодии типична сила поглощения общим потоком отдельных элементов музыки, их объединение и подчинение всеохватывающему движению в крупном плане, взаимопроникновение отдельных этапов развития.

Поэтому «бесконечность» с точки зрения технических приемов означает еще нечто иное, более существенное, чем бесконечные длинноты. Уже в малом масштабе суть явления заложена в бесконечности переходов. Здесь господствует принцип сплетения в непрерывно текущем развертывании. Новое вступление захватывает предшествующий ход мелодической линии еще до того, как она достигает полного успокоения. Наиболее отчетливо и просто это обнаруживается уже в том, что

лейтмотивы в пределах одного и того же голоса иной раз сцепляются друг с другом и конец первого одновременно представляет собой начало второго. Здесь, в пределах одnogолосной линии, происходит нечто подобное сцеплению мотивов при сквозном развитии многоголосия. Образцом этого служит начало вступления к первому действию «Тристана» (см. пример 1): возникающий в ходе на малую сексту первый мотив у виолончели еще не отзвучал, когда хроматический мотив любви у деревянных духовых вступает с продолжением общего развития. Уже эта короткая ссылка указывает на то, что принцип бесконечности относится не только к мелодической линии, но и ко всей композиционной ткани, как к целостности. Искусство текучих переходов представляет собой наиболее глубоко укоренившийся характерный признак стиля «Тристана». Его значение в качестве формирующего начала вообще может быть уяснено лишь при широко развернутом историческом обзоре. Как и все музыкально-технические явления у Вагнера, этот прием мотивируется ощущением, выходящим далеко за пределы музыки*.

Бесконечность переходов как принцип линейного развития и создает, собственно, возможность «бесконечностей» в крупном плане. Последние, вместе с тем, совершенно не являются обязательным признаком вновь обретенного стиля, хотя большей частью и присутствуют, представляя собой внешне, возможно, его наиболее бросающую отличительную черту. Напротив, как мы это увидим в дальнейшем, стиль бесконечной мелодии характерным образом выступает уже в пределах мельчайшего мотивного образования. Представление о таком непрерывно идущем сцеплении в развитии может дать сразу же главная тема вступления к первому действию «Тристана», распределенная к тому же среди различных инструментов.

Всё это признаки, которые в чисто техническом отношении представляют собой общие моменты с полифони-

* Ср. письмо Рих. Вагнера к Матильде Везендонк от 29 октября 1859 года: «Сейчас я узнаю, что своеобразие ткани моей музыки (конечно, всегда в тончайшей связи с поэтическим построением) обязано своим складом главным образом крайне чувствительному ощущению, которое меня наталкивает на тесное сплетение предельно противоположных настроений путем моментов перехода. Это и составляет то, что мои друзья сейчас считают столь новым и значительным. Мое глубокое и тонкое искусство я бы хотел теперь назвать искусством перехода, так как вся художественная ткань моих произведений состоит из таких переходов: резкое и внезапное стало мне противным... В этом и заключается тайна моей музыкальной формы. Я смело утверждаю, что еще никто даже не подозревал наличия в ней такой согласованности и цельности, охватывающей каждую деталь. Если бы Вы знали, как это ведущее чувство внушало мне музыкальную выдумку, которая раньше мне никогда бы не пришла в голову, — в отношении ритма, гармонического и мелодического развития, то Вы бы по-настоящему убедились в том, что и в самых узких ответвлениях искусства нельзя изобрести ничего истинного, если оно не возникает как следствие таких больших и главнейших причин».

ческим искусством мелодической линии при всем глубоком различии стилей. С точки зрения обуславливающей их основной психологической черты не имеет значения, придерживался ли Вагнер сознательно определенных ранних образцов и в какой степени могло играть роль это влияние. Он был в достаточной мере гением для того, чтобы интуитивно создавать заново то, что было утраченным и забытым достоянием более ранних эпох. Не следует думать о намеренном стремлении к возрождению историко-стилистических образцов в таких случаях, когда развитие более поздней эпохи вызывает новое восприятие определенных черт, нашедших в прошлом яркое выражение в других формах*.

Однако именно для понимания технических особенностей бесконечной мелодии Вагнера никогда не следует упускать из виду то, что уже подчеркивалось по отношению к ее историческому положению: это — стадия процесса высвобождения со всей присущей ему борьбой. Поэтому достигнутое предстает в ней в чистом виде лишь частично: всеми силами стремясь вырваться из рамок классического стиля, вагнеровская мелодия и с технической стороны еще во многом обнаруживает смешение с его элементами. Основная романтическая черта страстной и неразрешимой борьбы лежит в основе бесконечной мелодии Вагнера и определяет огромную силу ее выражения. Но даже в «Тристане», в котором выработался наиболее независимый облик бесконечной мелодии, переходные формы между свободным и замкнуто-песенным мелодическим образованием не поддаются разграничению и как бы находятся в стадии текучести.

В пределах замкнутых форм, которые выделяются как законченные музыкальные эпизоды, еще сохраняется симметричное строение и, одновременно, вообще песенный характер (ср., например, первые строфы дуэта «O sink' hernieder...» во втором действии, или мотив счастливого плавания в начале первого действия и т. д.). При этом показательным для Ваг-

* С точки зрения индивидуального своеобразия можно прежде всего говорить о родстве Вагнера не столько с Бахом, сколько с Генрихом Шютцем — причем здесь совершенно необязательно иметь в виду «Мейстерзингеров» с их сознательным приближением к духу старинной музыки. Сходство с Шютцем в отдельных оборотах этой оперы, вплоть до мотивов, очевидно, однако не существенно по сравнению с родственными чертами индивидуальности обоих художников, что находит выражение в гармонии и мелодике, и прежде всего в драматургии и типе музыкальной декламации. В речитативах Шютца и в характере мелодики его многоголосных хоров можно часто встретить совершенно поразительные ассоциации с типом вагнеровской мелодики. Поскольку Вагнер почти семь лет (1842—1849) работал придворным капельмейстером в Дрездене, где исполнение произведений Шютца было традицией, он мог быть одним из немногих композиторов своего времени, которые знали музыку Шютца и на которых она могла оказывать постоянное воздействие. Излишне подчеркивать, что это предположение не является обязательным для объяснения отмеченного родства духа и характера.

нера является то, что в качестве средства для соединения таких сцен с последующими он применяет прерванную каденцию. С этой точки зрения можно указать на конец только что упомянутого мотива в примере 37 (такт 24) или же на добавление нижней терции в кадансирующем окончании примера 151 из «Зигфрида». Различные типы прерванных каденций уже начиная с первых музыкальных драм Вагнера служили средством преодоления замкнутости песенных окончаний и создания ритмических сцеплений. Таким образом, как бы извне подготавливался путь потоку, направленному к бесконечности. Начиная с «Летучего голландца» можно наблюдать, как стремление к связному драматическому и сценическому течению, к избеганию отдельных законченных музыкальных номеров (арий, дуэтов и т. д.) вызвало мысль о бесконечной мелодии. Вагнер начал сознательным образом подавлять унаследованную от классицизма склонность к симметричной структуре. Он стремился перейти от законченных форм к растворению в текучем драматургическом последовании. Именно эти типичные прерванные каденции показывают, как в его более ранних произведениях часто лишь посредством гармонического оборота сглаживаются привычные цезуры, которые вновь и вновь, как бы сами собой, закрадываются в мелодическое образование.

Как видно из упомянутых примеров, эти внешние связующие звенья в позднем творчестве Вагнера не только сохраняются и часто встречаются, но образуются еще и другими способами, помимо простых прерванных каденций. В тактах примера 159 весьма типичное преодоление мелодического окончания возникает в результате сочетания прерванной каденции и аккордового оттенения. Более интересными представляются, однако, такие приемы завершений-переходов, которые осуществляются не гармоническими средствами, а путем силы напряжения мелодического характера. Пример такого рода мы видим в следующих тактах (Вагнер, «Золото Рейна», сцена III):

258 [Belebt]
Wotan

Sein har - ren wir hier.

В вокальной партии кадансирующая интонация приводит к звуку *ges*. Однако этот звук одновременно сводится к значению вспомогательного побочного тона, неприготовленного задержания к звуку *f*. В то время как в вокальной партии мы слышим звук *ges* и воспринимаем его сначала как заключительный аккордовый тон, оркестр трактует его как диссонирующий тон и утверждает это значение. (Весьма характерный для позднего романтизма момент заложен в подобного рода колеблющейся неопределенности звукового эффекта: здесь как бы перекрещиваются два различных динамических содержания.)

Другой вид преодоления размещенных симметрично цезур проще, однако он достоин упоминания прежде всего по той причине, что в более простых формах он с давних пор применялся в опере, неоднократно встречался у Моцарта и может рассматриваться как одно из явлений, предвосхищающих непрерывное развертывание мелодической линии. Данный прием состоит в том, что поверх оркестровой ткани, построенной с песенной симметричностью, вводится другой голос (до Вагнера это почти исключительно вокальная партия), не членимый цезурами и тем самым преодолевающий их. Такой случай наглядно демонстрирует окончание восьмитактного периода, приведенного в примере 52 из «Багдадского цирюльника» (1858) Петера Корнелиуса. В ритмически-структурной независимости от оркестровой ткани проходит вокальная партия, преодолевающая завершенность периода. Его последние три такта и дальнейшее ведение в вокальной партии имеют следующий вид:

259 [Lebhaft]
Bostana

Skla - ven, der ihm ungeschickt ei ne Blu - men va se

Однако все эти сознательные и внешние преодоления окончаний, из которых в особенности обычные прерванные каденции никогда не могли освободиться от известной принужденности и заметной нарочитости, предстают как гораздо менее существенный и, собственно, не определяющий момент мелодического стиля по сравнению с самим ощущением устремленности мелодических энергий. Это ощущение со все большей силой высту-

пает из бессознательных глубин творчества, интуитивно указывая единые пути формирования. Можно даже сказать, что по сравнению с ним преодоление симметричных точек и окончаний, совершающееся по типу прерванных каденций, не является признаком бесконечной мелодии. Напротив, такие случаи можно считать показателем того, что мелодия в своей основе не стала, или, по крайней мере, не повсюду стала бесконечной.

С другой стороны, бесконечно увеличенная сила выражения воздействует на само ведение мелодической линии и ее интервалы. Постоянно встречающиеся шаги широкого дыхания, подобно основному мелодическому ходу вступления к первому действию «Тристана», являются выражением силы размаха, по сравнению с которой последовательности классической мелодии должны казаться едва ли не узкими. Не только величина, но также напряженность, как бы внутреннее беспокойство интервальных движений, пристрастие к альтерированным шагам характеризует романтическую мелодию в сравнении с классической. Вагнер совершает высвобождение мелодики из узкой, свойственной песне тональной сферы. Особенно начиная с «Золота Рейна», он делает это с такой смелостью, которая затмевает все подобные этому предшествующие попытки, вновь напоминая о Бахе. Если это прежде всего и связано с расширением гармонической тональности вообще, то ведение мелодической линии само по себе стремится вслед за ним. Выразительность интервальных шагов, и именно таких, которые до тех пор считались «не вокальными», осваивается мелодией даже в вокальной партии. Одновременно она приобретает безграничную легкость, часто, подобно молнии, исполосовывая звуковое пространство зигзагообразными очертаниями. В позднем романтизме полные смятения мелодические линии делают невозможным уравновешенное формирование классического типа.

Непосредственным следствием этого является также и ритмическое многообразие. Перевес кинетической энергии над ритмической проявляется в смене тактового размера в пределах небольших отрезков и законченного мелодического образования, хотя у самого Вагнера это явление в небольших отрывках встречается не так уж часто. В качестве примера можно привести в «Тристане» непрерывную смену размеров $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ и $\frac{5}{4}$ в сцене II третьего действия. Аналогично развитие в приводимом ниже примере, причем примечательное заложено не только в непрерывности, но и в том, что переход от трехдольного к четырехдольному размеру совершается незаметно, и полная однородность дальнейшего скольжения представляет собой выражение вновь обретенной «бесконечности» (Брукнер, Первая симфония, часть II):

260 [Andante]

Fl. Viol.
Viol.
Br. Ob. Hörner

Один из симптомов преобразования, направленного к самостоятельности линейной энергии и ее эмансипации от первично-ритмической энергии, мы видим в следующем примере. Характерный, ритмически обостренный мотив кларнетов и альтов каждый раз появляется на совершенно различных долях такта при равномерном трехдольном размере (Брукнер, Шестая симфония, Скерцо):

261 [Ruhig bewegt] (Viol. Fl. Ob.)

Clar. Br. Clar. Br.
Viol. pp Clar. Br.

Примечательно, что эта независимость от метра обнаруживается даже в такой пьесе, как резко расчлененное, ритмически четкое скерцо. Однако следует обратить внимание и на единообразное развертывание верхнего голоса. Перестройка размера на четырехдольный взамен трехдольного, как это показано в приводимой схеме, означала бы насилие над стилем. Такую схему можно скорее вывести чисто аналитически, тогда как подлинный процесс представляет здесь полностью независимое развитие, протекающее согласно принципу линейной неограниченности. После Вагнера прежде всего и наиболее полно, включая структурные проявления, новый принцип был освоен Брукнером. Например, уже в Четвертой («Романтической») симфонии в качестве весьма отчетливого выражения чисто линейного развития энергии выделяются вступления хроматических унисонов (в первой части перед началом разработки), впрочем, намеченные уже в финале Третьей симфонии. Их нарастающие волны сразу же как бы пересекают основной размер. Большой контраст к классической и раннеромантической мелодике трудно было бы себе представить. Однако и по отношению к таким выделяемым деталям никогда не следует забывать, что они представляют собой лишь симптомы. Прорывающийся поток преобразований лежит не в них, а в целостной основной черте формы, о чем еще будет идти речь в дальнейшем.

Более частое применение пяти- и семидольных размеров также можно рассматривать как признак внутреннего мелодического преобразования. Но в еще гораздо большей степени характерным для него является пристрастие к линейному развертыванию на слабых долях такта. С этой точки зрения можно рассмотреть мелодическое образование примера 30 с его беспокойно метущейся линией, или же, в противовес этому, легко парящий, освобожденный от ритмической весомости мотив части из «Парсифаля»:



Уже мотивы Баха типичным образом начинаются на так называемой безударной доле такта, причем важно отметить, что от этого их первые звуки отнюдь не ощущаются как менее существенные. Такой характер включения мелодии во внешние рамки такта выражает и у Баха нечто парящее, освобожденное от земной тяжести. Примечательным здесь, так же как и впо-

следствии в позднеромантических мотивах, подобно только что приведенным, является то, что расположение более значимых тонов на ритмически менее подчеркнутых местах такта не приводит, собственно, к образованию синкопы. Последнее означало бы ритмический эффект противоречия, вызванного ударением на слабой доле. Здесь же скорее вообще ступевывается контраст слабой и сильной доли, что является выражением некоторого оттеснения акцентной ритмической тяжести. Бесконечная мелодия чувствует подлинную жизнь скорее на безударных долях такта, чем в резко акцентированных местах, в которых всегда ощущается нечто уже достигнутое, определенное.

В то же время, в противовес всем этим явлениям, наиболее значительным и определяющим для техники в целом представляется переход одной мелодической фазы в другую, обуславливающий их сцепление изнутри. Подобно тому как это проявляется в крупном плане, например во вступлении к первому действию «Тристана», определенные сцепления отдельных мотивов в небольших масштабах дают, возможно, еще более ясное представление о сущности явления. Поскольку в пределах более узких и понятийно выделяемых рамок лейтмотивных образований наиболее отчетливо вырисовывается связь с образным содержанием, то в текучем переливе одного мотива в другой всегда можно проследить и незаметно осуществляемый переход смыслового значения. Одна из содержательнейших особенностей бесконечной мелодии, как и психологии драматической композиции Вагнера вообще, основывается на возможности сплетения друг с другом фрагментарных единиц линейных мотивных символов в пределах одной мелодической линии. Такого рода бесцелурное переведение одного мотива в другой мы видим, например, в третьем действии «Тристана» в жалобе о печальном напеве и его роковой роли (перед словами «Sehnen! Im Sterben mich zu sehen...»).

Мотив печального напева непосредственно переходит в мотив мук Тристана, как это явствует из верхнего голоса оркестровой партии в примере 222. Квартетный мотив второго такта, относящийся к печальному напеву, как бы повторяется в терцовом шаге третьего такта. При этом он вводит в приведенный ранее мотив мук Тристана (пример 29), находя в нем свое непосредственное продолжение. Это — переведение одного мотива в другой, которое естественно связывается с переключением от одного образа к другому. Здесь такой переход одновременно характеризует и лихорадочное состояние Тристана, смену одного представления другим.

Подобно этому, в третьем действии, в видении Тристана (картина приближения корабля Изольды) восходящий хрома-

тический мотив любви (глубочайшая психологическая черта!) резко переключается на мотив проклятья. (у гобоя такты 5—6, ср. также пример 27):

263 [Mäßig langsam]

(Oboe)

(Clar.)

Одним из многих примеров, раскрывающих бесконечную подвижность мелодических линий и их способность к преобразованию, могут служить приводимые ниже такты, где мотив дня (см. пример 110) непосредственно переходит в хроматический мотив любви. Этот переход совершается таким образом, что в конец мотива дня проникает хроматический проходящий звук (из второго действия, сцена II):

264 [Schnell belebt]

Чередование мотивов здесь полностью преобразуется в их сплетение друг с другом. Еще более слитыми воедино предстают мотив дня и мотив судьбы в следующем примере (ср. также пример 293):

265 (Zurückhaltend)

Мотив дня образовал бы линию $h - fis - gis - a$. Поскольку, начиная со второго звука, сюда влетается мотив судьбы ($fis - gis - h - a$), заключительный звук a мотива дня отодвигается звуком h , вступающим по типу задержания. И здесь в музыкальном развитии отражается связь образов.

Вообще из этой бесконечной лабильности мелодики у Вагнера часто вытекает связь и внутреннее сходство двух мотивов, даже если они и не следуют непосредственно друг за другом. Черты одного мотива незаметно сообщаются другому. Так, в частности, мотив действия напитка (пример 30) приобретает отдельные черты мотива проклятья (пример 27) и мотива мук Тристана (пример 29). То же можно видеть и во многих других мотивах.

Наконец, в качестве в высшей степени тонкого психологического перехода одного мотива в другой следует упомянуть линии баса, сплетающие симфоническую ткань на словах Изольды: «Den als Tantris unerkannt ich entlassen...» (действие первое, сцена III). В них сначала несколько раз проходит мотив негодования Изольды (см. пример 271), в однообразных ритмах которого вскоре возникают очертания мотива любви. В этой тонкой игре линий как бы намечаются скрытые душевные процессы, что представляет собой лейтмотивность в самом широком, выходящем за пределы музыки, смысле слова. (Ср. также переход мотива кольца в мотив Валгаллы в конце первого антракта «Золота Рейна» и многие другие случаи).

Мелодические линии переходят друг в друга как скользящий ход мысли. Эта лабильность перевода одного мотива в другой представляет собой движущую силу мелодики поздних музыкальных драм Вагнера, в особенности «Тристана». Вагнер нашел в ней единое и однородное выражение для бесконечной мелодии своих замыслов, из скрытого переплетения которых разворачиваются его драмы. В отношении самих лейтмотивов примечательным представляется то, что преимущественно они символизируют психологические состояния. Следует также отметить, что в системе лейтмотивов «Тристана» окончательно складывается техника, к которой Вагнер стремится, начиная со своих первых музыкальных драм. «Тристан» — психологически наиболее углубленное произведение Вагнера. И это могло послужить главной причиной уже упомянутого явления, что одновременное сочетание тем в многоголосии не применяется здесь так часто и не приобрело того значения, как, например, в непосредственно следующем произведении Вагнера — в «Мейстерзингерах».

В то же время здесь, как уже подчеркивалось, в малом масштабе осуществляется и выявляется тот основной принцип, который выходит далеко за пределы мотивов и распространяется в самых больших масштабах на целостный поток мелодических линий как вокальных партий, так и оркестра.

О внутренней бесконечности

Основные формы мотивного движения

Прежде всего следует помнить о том, что сущность нового линейного стиля познается не только при рассмотрении крупных построений, но, преимущественно, по признакам, которые уже с самого основания заложены в мельчайших формах. Для того чтобы проникнуть в суть энергетического линейного процесса и постичь его значение, выходящее далеко за пределы музыкальной техники, мы коснемся сначала простейших форм движения, и прежде всего таких, которые связаны с текстом или, по меньшей мере, с образным содержанием⁸². Это, в некоторых отношениях, предоставит нам как бы осязаемые отправные точки. Однако позднее мы увидим, что и для мелодического развития вообще, то есть в чисто инструментальной музыке, эти простейшие типичные основные формы приобретают особое значение.

Внешне совсем невзрачные мотивные образования, которые при рассмотрении лейтмотивов часто остаются вне поля зрения или расцениваются как второстепенные, не являются лейтмотивами в более узком смысле слова; они представляют собой примитивные исходные формы, которые стоят на более низком уровне, чем тонко дифференцированная мелодика, и по своей понятливой отчетливости не столь определены, как собственно лейтмотивы. Однако именно в этом они с психологической точки зрения представляют выдающийся интерес и дают возможность наиболее непосредственно познать колеблющиеся очертания и внутреннюю текучесть, характеризующие линейную символику в целом.

Недифференцированный, обобщенный характер мелодической линии мы встречаем в мотивах, которые связаны с исходным процессом становления, то есть в таких мотивах, которые по своему смыслу близки к значению первоначальнейших побуждений и глубинного содержания. Чем ближе содержание к глубинам, тем больше упрощаются символы, приближаясь к первейшим и типичным основным формам. С безграничным расширением возможностей своего значения они разрастаются до мифических и фантастически призрачных явлений, принимая огромные давящие размеры, свойственные всему примитивному. Поэтому эти формы выражения во многих отношениях более значительны, чем феномен лейтмотивности. Они как бы находятся на его нижней грани, как более скрытые черты мелодики, лежащие ближе к истокам. Область подлинной художественной психологии, и прежде всего психологии романтизма, следует искать на границах сознательного и бессозна-

тельного, в момент становления. Мелодика здесь растворяется в своих простейших основных формах, в рудиментарных образованиях восходящего, нисходящего и волнообразного движения. Исходя из динамики и воли к выражению, можно проникнуть в самые корни основных художественно-психологических процессов, определяющих характер развития мотивных образований и всего искусства мелодической линии в целом. Соответственно эпохальному значению «Тристана», примеры для иллюстрации этих положений берутся из этого центрального и кульминационного произведения романтизма. Их обобщающее значение вытекает само собой, так же как и необходимость концентрировать внимание на центральных отправных точках, тем более что изобилие материала достигает здесь необозримых размеров.

Простейшая восходящая мотивная линия большей частью весьма характерна для баса. В ней заложено как бы первое пробуждение, первозданное дыхание, идущее из сгустившихся глубинных сумерек. Такую линию баса мы видим, например, в начале третьего действия в момент пробуждения Тристана от тяжелого сна, подобного смерти. В одиноком звучании эта линия предшествует вступлению остальных оркестровых голосов:



Вскоре затем эта линия еще несколько раз появляется в лейтмотивном значении, когда Тристан как бы вновь вырывается из «царства Тьмы ночной» («Wo ich erwacht, weilt' ich nicht...»)

Почти не замечая ее, мы постоянно сталкиваемся с ней в ее основном, обобщенном значении. Так, в примере 37 перед мотивом морского плаванья сначала появляется восходящая линия баса, которая в дальнейшем, начиная с третьего такта, приводит к давящему, сумеречному органному пункту. Здесь, перед впечатляющей картиной пейзажа, она как бы символизирует пробуждающееся ощущение природы. Такие короткие, восходящие из глубины басовые линии, рисунок которых в отдельных случаях может несколько изменяться, представляют собой в романтическом стиле мотивные образования, соответствующие в большей степени шорохам и звукам природы, чем музыке. Подобно густому и неопределенному дыханию, наполняющему природу, эти образования в высшей степени способствуют созданию особой поэтичности настроения, даже если с

чисто музыкальной точки зрения они содержат мало ярких моментов. Мелодически они представляются невзрачными. Это заложено в элементарной простоте их черт, которые отражают лишь то общее, что содержится в их символикe: основные настроения, возникающие из первоизданной глубины. Характерная дифференциация мелодического рельефа уже не соответствовала бы их назначению. Так и в только что названном примере (37) обнаруживается, что эта постепенно поднимающаяся басовая линия, по сути дела, выражает собой почти то же самое, или же, по крайней мере, немногим больше, чем упомянутый органнй пункт, в котором бас начиная с третьего такта находит свое продолжение. По настроению, как и в музыкальном отношении, данная линия является лишь первым побуждением, зарождением неясного, почти импрессионистического шороха, идущего как бы из глубины и создающего фон поэтического пейзажа, всей целостной, сценически музыкальной картины морского плавания. Как это весьма часто бывает в изображении картин природы, органнй пункт сопровождает весь отрывок и по сравнению с линейным воплощением первого пробуждения напоминает глубокий первоизданный сон.

Если иметь в виду оба приведенных выше случая применения восходящего мотива, можно обнаружить, что он символизирует как первый порыв пробуждающейся природы, так и первое душевное пробуждение*. Природа и душа сливаются воедино, в первоизданном мотиве, как и в глубинах романтического художественного произведения вообще. Они как бы тяготеют к своим истокам, погружаясь в неопределенную давящую тяжесть первоизданной атмосферы, из которой отделяется и устремляется к звучанию восходящая мелодическая линия.

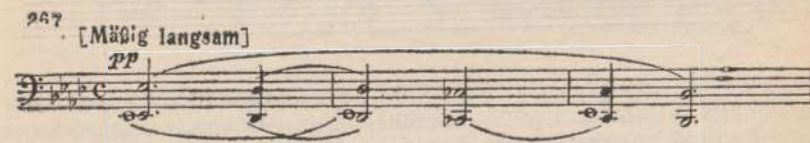
Данный мотив претерпевает порой преобразование, придающее его психологическому содержанию более страстный, субъективный оттенок. То первоизданное дуновение, которое мы ощущаем в этом мотиве в момент пробуждения Тристана от смертельного сна в начале третьего действия, в другом случае связано с любовным томлением основного хроматического мотива, становясь как бы идентичным с последним. Имеется в виду то, что мотив, возникший здесь обособленно в басах, совпадает с мотивом, который звучит в первом такте вступления к третьему действию (ср. пример 4). Как это уже было показано на с. 62, он представляет собой преобразование хроматического мотива любви, сглаженного целотоновыми последованиями диатоники, что создает более матовую окраску. Однако если в первом такте вступления к третьему действию

* Ср.: «Так в чувстве природы у Вагнера идеалистически-романтические и реалистические тенденции, природа и душа выступают рядом, хотя и раздельно, но в теснейшем и постоянно сменяющем друг друга взаимном ощущении, по типу психо-физического параллелизма» (Kießling A. Richard Wagner und die Romantik, Leipzig, 1916. S. 101).

слышится искажение любовного мотива, связанное с призрачностью сновидения, то в упомянутых местах начала этого же действия восходящая линия остается только символом пробуждения (лишь в далекой первоизданной основе сплетается здесь содержание мотивов: последнее далекое любовное томление представляет собой те чары, которые еще раз вызывают умирающего к жизни).

Уже в простом восходящем мотиве обнаруживается, что символическое значение воплощено непосредственно в самом процессе движения. Первичным мотивом это образование является также и в психологическом смысле — в качестве напряжения стремящейся ввысь воли. Подобную основную форму и, в большей или меньшей мере, отклоняющиеся от нее преобразования можно было бы еще отметить в бесчисленных местах партитуры начиная от мало заметных фрагментов и вплоть до наиболее страстных нарастаний (какими, например, являются большие оркестровые фигуры взлета начиная с такта 63 вступления к «Тристану» и т. д.).

Противоположная первоизданная форма, простейшие нисходящие линии, также представляет собой непосредственный символ движения. Значение ее столь же безгранично, как и у восходящей формы. Такие линии возникают преимущественно у различных басовых инструментов, олицетворяя глубину и по своему темброво-оркестровому оттенку. Спускающаяся вниз басовая линия, в наиболее чистом виде представляющая в качестве обращения восходящего мотива пробуждения, появляется, например, сразу в начале третьего действия, когда Тристан поет о пробуждении из «царства Тьмы ночной». Среди восходящих мотивов пробуждения, в том месте, где мысли Тристана вновь возвращаются к далям царства смерти (перед словами: «Ich war, wo ich vor je gewesen»), возникает нисходящая линия у засурдиненных контрабасов при молчании других оркестровых голосов (за исключением органного пункта *Es* у бас-кларнета):



В восходящем исходном мотиве — подъем, нарастание, становление, здесь — погружение, ослабление напряженности, падение.

В данном месте ниспадающая линия, противоположная мотиву пробуждения, имеет сравнительно ограниченный смысл, однако нисходящее движение получает порой у Вагнера также

и гораздо более общее, более неопределенное, хотя, по сути дела, сходное значение. Так, например, одним из его излюбленных приемов является следующий: в низком регистре оркестра под всей остальной симфонической тканью возникает постепенно нисходящая линия басов, большей частью тремолирующих, создавая эффект погружения в самые бездны. Это всегда связано с помрачением, затуманиванием настроения. Мы ощущаем меланхолическую мечтательность, которая часто перерастает в чувство страха. Возникает то подобие тени, скользящей по всей музыке, то нечто похожее на сотрясение, охватывающее пошатнувшиеся глубины оркестра. Бесконечное уныние и тоска создаются нисходящими басами, например в том месте, где Изольда в глубокой задумчивости повторяет слова Тристана (действие первое, сцена III):

268 *(sehr gedehnt)*
Isolde

„Wie lenkt er si_cher den Kiel zu
Kö - nig Mar - ke's Land,“

Подобно этому, своеобразно меланхолическую окраску настроения вызывает нисходящая линия басов, сопровождающая второй напев моряка в начале II сцены первого действия. Это мрачное погружение басов большей частью одновременно характеризует душевное состояние и настроение, связанное с восприятием природы. Так, на протяжении большого отрезка оно окрашивает в матовые тона пение Тристана (см. с. 345—349) о печальном пастушьем напеве («Muß ich dich so versteh'n...» и т. д.).

То, что с этими басами часто соединяется оркестровый эффект *tremolando*, глубоко соответствует их выразительному смыслу затуманивания и потемнения. Быть может наиболее чисто и непосредственно значение нисходящей тремолирующей линии баса выступает сразу же после того момента в первом действии, когда осушается кубок. В одном месте эти басы звучат даже изолированно, без сплетения с другими оркестровыми голосами, как бы символизируя действие чар, оурманывающих сознание. Однако ниспадающие басы вступают, например, и в такой момент, когда начинается светиться чаша Грааля, в первом действии Парсифаля, — как будто священный трепет охватывает весь мир.

Во всех этих и подобного же рода других бесчисленных местах мы видим примитивный процесс скольжения в глубину. Этот процесс проявляется еще в такой обобщенной и первоначальной форме, что вряд ли может идти речь о мотиве в более узком смысле этого слова. Однако налицо уже наиболее элементарное выразительное значение нисходящего движения*.

* Затеняющее звучание нисходящего движения баса восходит к самым давним временам, вплоть до фригийского церковного лада, который в многоголосии находил свое выражение главным образом в басовых линиях канцон. Сознательное подчеркивание омрачающего эффекта мы неоднократно встречаем уже в вокальной музыке XVI века. Далее он приобретает особую значительность у Генриха Шютца. Ср., например, его мотет «Die Worte zur Einsetzung des heiligen Abendmahls» из «Zwölf geistliche Gesänge». Мы видим здесь в высшей степени мистическое потемнение. Эффекты этого рода часто встречаются у Шютца там, где он хочет ввести прямую речь и торжественно подготавливает переход к ней от повествовательных слов рассказчика. Он достигает эффекта особого трепета и содрогания посредством скользящего нисходящего хода, который берет свое начало у альтов и переходит к тенорам и басам:

269 Und gab ih - nen den - (und sprach:

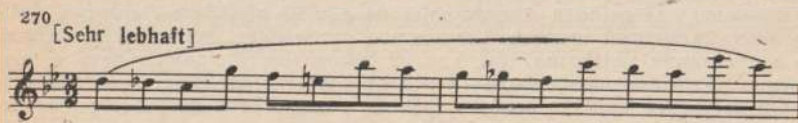
Sopran
Alt
Tenor
Baß

Und gab ih - nen den - (und sprach:
Und gab ih - nen den - (und sprach:
Und gab ih - nen den - (und sprach:

Бесчисленные параллели подобного рода мы можем найти у Баха (ср. например, трагическое звучание нисходящих басов в хорале «Jesu meine Freude» из одноименного мотета, а также сходные моменты и в инструментальных произведениях). Здесь заложены перенятые и усиленные Гайдном и Моцартом истоки более поздних больших симфонических эффектов. С особенно монументальной мощью использует этот прием Бетховен в конце первой части Девятой симфонии в *tremolo* всего струнного оркестра (подготовка последнего разряжения). Именно такие места и могли вдохновлять Вагнера на аналогичные эффекты, наподобие только что приведенных. Брукнеру и Малеру особенно свойственно применение в симфониях

Процесс движения в этой первоначальной форме выступает наиболее мощно, и здесь следует выделить именно ее, а не бесчисленные, в большей или меньшей степени изменчивые единичные формы, с которыми мы еще встретимся. О кристаллизации мотива можно было бы, пожалуй, говорить начиная с таких конкретных образований, как пример 267. Что же касается последних приведенных примеров, то их нисходящие басовые линии в качестве мелодических образований принадлежат такой переходной области, в которой определенные мотивные очертания растворяются в общем ходе мелодического движения.

В произведениях романтиков, в особенности в музыкальной драме, мы видели в символике первоначальных восходящих и нисходящих образований сочетание психологического начала и ощущения природы, а частично и их сплетение. То же обнаруживается и в простейших формах волнообразного движения. Так, в «Тристане» вскоре после начала вступления ко второму действию появляется мелодическое образование, которое если и не предстает как первоначальный рудиментарный вид, то все же обладает еще весьма неопределенным и примитивным волнообразным рисунком:



Проходя сначала как легкая и прозрачная фигура у деревянных духовых, это мелодическое образование скользит поверх симфонической разработки других мотивов подобно нежному дуновению мягких порывов ветерка и вкрадчивому шелесту листвы, наполняющему большую ночную симфонию. (Многие мотивы природы из второго действия «Тристана» вообще даются бегом набросанными штрихами, как бы быстро мелькающие сумеречные и ночные впечатления.) Однако когда этот мелодический мотив, полный ощущения природы, вливается в начало действия, то вскоре обнаруживается, что он по своему смыслу сливается с одним из мотивов душевных порывов, который играл большую роль уже в первом действии. Последний появляется сразу же с началом первого действия, но преимущественно в более резких очертаниях:

нисходящего басового tremolo, выступающего в качестве фона темы. Прием этот в изобилии встречается у них уже в первых частях цикла и разрабатывается самыми различными способами.

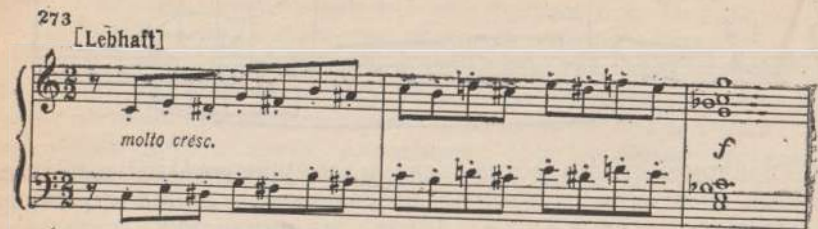


В данном месте это мотив гнева и возмущения Изольды. Изломанные очертания судорожно извивающейся линии отражают ее душевное движение. Такая же символика, связанная с душевными порывами Изольды, встречается в различнейших формах во втором и третьем действиях. При этом выявляется, что сводить это мелодическое образование исключительно к выражению таких чувств, как негодование или гнев, было бы слишком односторонне (так же, как и относить его только к Изольде), даже если это часто и совпадает. Уже в первом действии данный рисунок подвергается разнообразнейшим преобразованиям, отвечая тончайшим душевным порывам. Волнообразное движение то идет на убыль, то, наоборот, нарастает, достигая огромного напряжения, например:

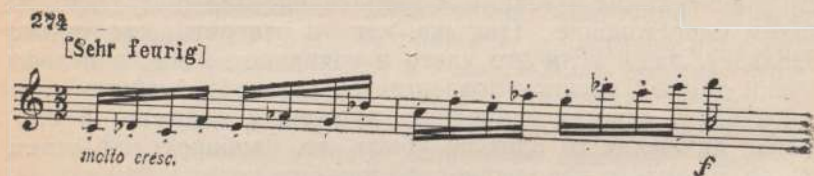


Уже здесь обнаруживается текучесть переходов: мелодическая линия никогда не является застывшей, напротив, она растекается в бесконечно меняющихся формах и мотивных образованиях. Во всех этих различных видоизменениях, относительно к тому, идет ли развитие широкими кругами или растворяется в более сглаженных очертаниях, содержание мотивной линии остается прежним, а именно — выражением движения вообще. Притом мелодическая фигура мотива негодования, которая большей частью выдерживается в первом действии, представляет собой лишь одну из бесчисленных разновидностей, в том числе и по словесному значению, поскольку одноголосная линия сама по себе символизирует психический порыв лишь в наиболее общем смысле и отличается необыкновенной гибкостью в своих возможностях передавать изменения эмоциональной взволнованности — от нежнейшего вздоха до самой бурной вспышки. Поэтому образование этих мотивов могло происходить совершенно интуитивно и связь их могла оставаться неосознанной для самого создателя произведе-

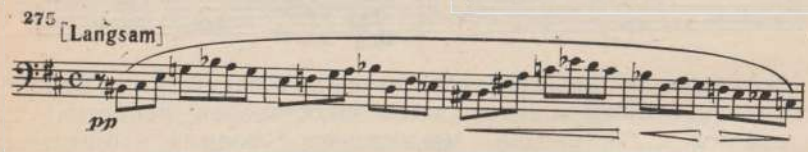
дения. Так, например, во втором действии в ритмах танцевального характера появляется резко взвывающаяся линия в момент ликования Изольды перед словами «Dein Werk, o thör'ge Magd! Frau Minne kenntest du nicht?...»:



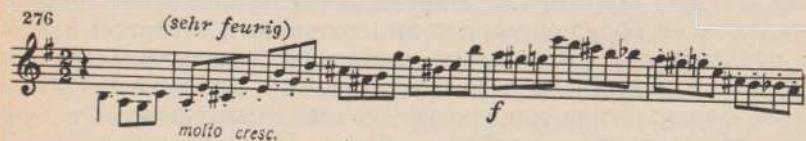
Аналогично подхлестывающее движение страстного порыва во втором действии вслед за словами Изольды «Wie ertrag ich's nur? Wie ertrag ich's noch?»:



Такого же рода мелодический символ душевного движения относится и к Курвеналу в начале III сцены третьего действия в момент его внезапной вспышки («Tod und Hölle! Alles zug Hand!»), равно как и к мучениям Марка (второе действие, «Der mein Wille nie zu nahen wagte»):



Далее, например, мы встречаем такую же мелодическую линию в момент лихорадочного ликования Тристана в третьем действии, когда он узнаёт, что по морю приближается корабль Изольды:



Обратим также внимание на еще более оживленно вьющуюся линию у скрипок, подобным же образом изображающую сильнейшую взволнованность на словах Курвенала (третье действие): «Du sollst sie sehen, hier und heut'».

Такова же в начале II сцены второго действия стремительно ниспадающая линия фигурации у струнных на словах: «O Wonne der Seele». В беспокойнейших очертаниях возникает линия как символ смятения вслед за осушением кубка с любовным напитком в первом действии и аналогично впоследствии, в третьем действии, в момент проклятья Тристаном напитка «Wie von Herz zu Hirn er wütend mir drang!» (см. пример 30)*.

Однако этот общий мотив взволнованного порыва, выраженные которого в самом широком смысле представляет собой извилистая линия, появляется также в мягких и вкрадчивых, более выравненных изгибах, например непосредственно перед вступлением темы «Любви и Смерти» во втором действии. Если же мы, исходя из первоначальных форм, заглянем вперед, то получим представление о том, каким образом характер этого движения воздействует и на более сложные образования. Вспомним с этой точки зрения еще раз мотив мук Тристана (см. пример 29), или мотив негодования Вотана в «Валькирии», или, отвлекаясь от Вагнера, в порядке небольшого сравнения обратимся хотя бы к следующему мотиву (Шуман, Сцены из «Фауста» Гёте — сцена в соборе):



Извилистая мелодическая линия, прорезающая торжественное звучание церковной музыки, как бы символизирует муки и угрызения совести Гретхен. Полный отчаяния надрыв этого мятущегося между высотой и бездной зигзагообразного рисунка говорит о том, что и здесь движение мелодии имеет определенное символическое значение.

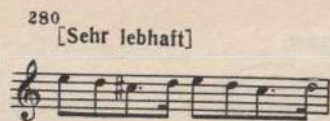
Последние примеры выводят нас далеко за пределы упрощенного вида волнообразного движения. Между тем в них еще более отчетливо обнаруживается, что все эти образования, по сути дела, представляют собой одно и то же. Это —

* Инструментальные тембры также характеризуют определенные изменения образного содержания. Если мелодическая линия в значении мотива душевного движения в первом и третьем, так же как и в некоторых местах второй половины второго действия, преимущественно поручается струнным, то во вступлении и начальных разделах второго действия она почти сплошь скользит сквозь оркестр у деревянных духовых, и в этом находит свое тембровое выражение легкость и воздушность, свойственные мотивам природы.

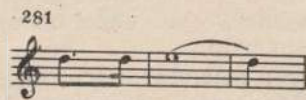
лишь различные разновидности основной формы вьющейся линии, безотносительно к тому, выступает ли она в лейтмотивных или лишь в единичных эпизодических образованиях. Если прямолинейно восходящая или нисходящая мелодическая линия, со своим определенным направлением воли, несет в себе известный покой и целеустремленность, то в волне заложено нечто беспокойное. Ее наиболее примитивная основная форма — простое колеблющееся вверх или вниз движение от одного тона:



Эта форма также встречается чрезвычайно часто, в большинстве случаев в виде затакта или многократно повторяемых образований*. Так, например, она выделяется в начальных разделах любовной сцены второго действия в парящей мелодии необычайной взволнованности:



Переходя от ведущих оркестровых голосов к сопровождению, а также переключаясь и на вокальные партии, эта форма движения с ее колышущейся волной становится собственно носителем симфонического развития. Само собой разумеется, что внутренняя жизнь музыкального потока вскоре вызывает отклонения от такой простейшей основной формы. Мелодическая фигура, приведенная в примере 280, возникает из формы волны, несколько отличаясь от нее сначала только ритмически:

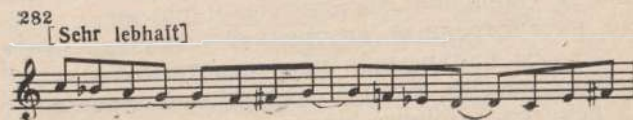


Затем секунда превращается в терцию и кварту ($d - f - d$ и $d - g - d$), и это мотивное образование воплощает внешнее явление — движения Изольды, машущей вуалью⁸³. Волна

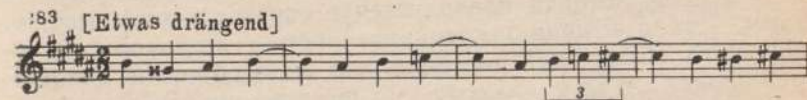
* Ср.: «Наиболее короткая, откристаллизовавшаяся в определенный тип форма соединения нисходящего и восходящего движения тонов именно поэтому и стала особо предпочитаемым, любимым мотивом художника, создающего в основном типичное» (Wolzogen Н. Musikalisch-dramatische Parallelen. Leipzig, 1906, S. 69).

все более ускоряет движение, принимает ранее упомянутый облик, причем одновременно она становится выражением внутренней душевной взволнованности.

Уже в этом постепенном преобразовании обнаруживается текучесть переходов. Заслуживает внимания и то, что этот же мотив может обрести более широкий размах и воплотиться в более взволнованном потоке линий:



В конце концов большая любовная сцена непосредственно перед выходом Марка приводит к кульминации, в которой вновь разрабатывается все тот же волнообразный мотив. Усиленный до экстаза, он на своих волнах возносится ввысь, что придает музыке черты особой просветленности:



Нет необходимости останавливаться на частностях или смысловом значении тем, наоборот, мы касаемся их лишь попутно, стараясь по возможности быстрее освободиться от деталей и абстрагировать основные внутренние черты бесконечной мелодии. Этих черт три. Первая из них основывается на неотграниченности бесчисленных утонченно разнообразных форм одного и того же основного движения. Выше мы смогли подробно рассмотреть это на примере волнообразного движения. Естественно, однако, что бесконечными возможностями тончайших переходов обладают и восходящая, и нисходящая формы. Они настолько гибко преобразуются в многограннейших разновидностях, воплощая органические движения, что невозможно установить их постоянный вид, и в качестве существенного следует выделить лишь текучесть переходов, отсутствие разграниченности. Эта внутренняя неустойчивость романтической мелодики полностью обусловлена стремлением вернуться к основному процессу линейного движения. Никто не станет утверждать, что классическое формирование мелодии и мотива идет по застывшему руслу и лишено возможности тонких преобразований. В то же время по текучести динамики мелодию классиков нельзя сравнить с бесконечной мелодией. Не говоря о ее жизнестойком, насыщенном и земном характере, это обусловлено также чисто технически — тяжестью акцентов рав-

номерно расчлененной структуры. Бесконечная мелодия — и это прежде всего обнаруживается в исходных мотивах, первоначальных формах движения — в своей основе, и именно изнутри, более неустойчива, чем классическая. Классики разрабатывают мелодические образования вплоть до их самых мельчайших частиц, и в этом они непревзойденные мастера, в то время как Вагнер, напротив, указывает позднему романтизму пути развертывания этих образований в крупном плане до полного их растворения в свободном мелодическом потоке.

Первый рассмотренный внутренний признак бесконечной мелодии, как мы видим, еще непосредственно и глубоко связан с техникой письма. Если в предыдущей главе мы говорили о текучих переходах сменяющих друг друга мотивов, то здесь основная отличительная особенность перехода (так как ничто иное и не означает бесконечности!) заложена в самом отдельно взятом мотиве, в изменении его формы. Сущность мотива следует вообще понимать только в движении, в живых переходных формах. С техническими особенностями связана, однако, также и вторая основная черта переходных моментов, которая проявляется в связи с первичными мотивами, — их взаимная неотграниченность. Так, например, без дальнейших объяснений очевидно, что волнообразное движение выдерживает одну высоту на протяжении не более чем совсем коротких отрезков. В остальном же оно преобразуется путем постепенного смещения — восходящего или нисходящего (см., например, последний из приводимых примеров). Точно так же и две остальные основные формы характеризуются прямолинейным течением лишь в своем крайнем выражении. Даже при незначительном их преобразовании возникает легкая волнообразность, которая, однако, не нарушает общий характер восходящего или нисходящего стремления. Взаимные переходы и сближения первоначальных форм друг с другом даны как бы изначально. Поэтому познание трех основных форм ведет не к представлению об изоляции застывших отдельных образований и делению на рубрики, но наоборот — к освобождению от этого деления, к постижению неотделимости и текучести переходных образований.

Все три основные формы связаны близостью общего происхождения, движением мелодической линии в качестве первоначального феномена. Как первое, слегка ощутимое дуновение, это движение придает очертаниям линии прямое направление или заставляет их переходить в волнообразное парение. Чем более абстрагированно мы будем подходить к движению этих мотивов, тем больше приблизимся к их значению также и в отношении связи с текстом и образами. Они являются самым примитивным мелодическим формованием не только потому, что представляют собой самые общие основные формы, но и потому, что вообще наиболее четко и ясно указывают на исто-

ки мелодического образования в его предельном упрощении, почти вплоть до абстракции. Возвращаясь еще раз к рассмотренным мотивам, следует подчеркнуть, что в существе этих наиболее примитивных первоначальных форм заложена и большая ритмическая изменчивость. И с этой стороны они также обнаруживают неустойчивость, склонность к преобразованию, поскольку в первоначальных формах господствует или хотя бы преобладает свободное движение мелодической линии.

Обе первые особенности переходных моментов, таким образом, все еще можно определить как формальные. Однако третья полностью переключается в область эстетики и звуковой символики, а также, как мы это увидим впоследствии, и психологии стиля. Это — особенность переходов смыслового содержания, которой мы коснулись лишь кратко и поверхностно, показав, однако, отчетливо, что одни и те же мотивные образования обладают также и возможностью разных трактовок, то есть внутренней широтой психологического охвата (ср. идентичность душевных мотивов и мотивов пейзажа). Это явление ни в коей мере нельзя относить только к внешнему переплетению лейтмотивных звучаний. Наоборот, оно ведет далеко в глубины искусства мелодических линий, обуславливая в то же время и определенные технико-стилистические признаки. Мы можем понять сущность этого третьего признака, то есть лабильности смысловых переходов, если примем во внимание изменчивость самого процесса движения, обладающего неограниченными возможностями в символизации моментов содержания — даже диаметрально противоположных по смыслу и ощущению. Для уяснения и обобщения обзора необходимо поэтому было предварительно дать общую краткую характеристику основных особенностей образования мелодических линий. В дальнейшем мы еще вернемся к рассмотрению первоначальных мотивов в более широком смысле, безотносительно к образному содержанию. Здесь же прежде всего речь пойдет о том, чтобы посредством наблюдений над отдельными мотивами создать основу для широкого подхода, благодаря которому можно будет рассмотреть психологически-стилевые особенности мелодики, и в частности мелодики романтической.

Выразительность линейного движения

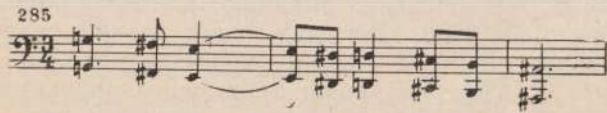
Основные формы движения выявляют наиболее общий принцип образования мелодических линий. Можно сказать, что образование линии в целом представляет собой лишь варьирование и дифференциацию трех первоначальных форм. Игнорируя эти формы, мы не сможем перевести процесс движения на язык понятий и простых представлений, из-за чего он в большей степени останется неосознанным. В природе музыкального, психологического ощущения движения заложено

но то, что в своей воздушной легкости оно создает фантастичность форм, за причудливыми извилинами которых не всегда может следовать понятийное представление. Вообще говоря, для охвата основ искусства мелодической линии существенным является не перевод музыкального содержания в область понятийного, а исходящее от первоначальной основы прочувствование мелодических процессов движения. Если же я здесь обращаюсь к понятийным представлениям, то это делается только для того, чтобы стимулировать ощущение и дать ему определенное направление. Улавливая основные черты процесса движения, ощущение в дальнейшем переключается на непонятный, то есть собственно музыкальный тип восприятия. Прочувствование, то есть как бы сопереживание течения мелодических напряжений, и представляет собой, как и в творческом процессе, содержание ощущений, которое, в основном, разворачивается в подсознании.

Наряду с первичными мотивами и близкими к ним образованиями, процесс мелодического движения наиболее ясно обнаруживается также в некоторых других проявлениях; достаточно будет привести несколько ссылок. Смысловое значение этого глубокого, скрытого основного процесса становится более наглядным, если, например, присутствует контраст обращения, что касается и более дифференцированных образований. Такой контраст дает лейтмотив, вступающий в третьем действии «Тристана», в том месте, где приближающаяся на корабле Изольда предстает перед Тристаном как видение:



(позднее этот мотив появляется также и в другом ритмическом рисунке; ср. начало II сцены третьего действия). В своем полном смысле стремлении ввысь он выступает как символизация свершения желания* после тоски и томления по «далекой исцелительнице». Позднее он возникает в своем точном обращении в том месте, когда уже виднеющийся корабль исчезает за скалой:



* Данный мотив достигает кульминации в скачке на большую сексту. В дальнейшем тот же скачок подхватывается «радостным напевом», в котором эта секста как бы находит свое продолжение. Собственно, она и характеризует видение — предчувствие столь долгожданного момента.

Если в своей начальной, восходящей форме этот мотив символизировал свершение желания, то здесь он олицетворяет отчаяние, безнадежность. Обращение движения знаменует и полное преобразование лейтмотивного значения. Восходящее и нисходящее направления движения относятся друг к другу как положительное и отрицательное начало также и в психологически-эстетическом отношении, так как сами представляют собой лишь выражение усиления и ослабления напряжения воли.

Если таким образом этот мотив и обнаруживает дифференцированную характеристику в своей мелодике и ритмике и уже далеко отходит от первоначальных форм, то все же его главным признаком остается момент движения.

Еще более абсолютно и абстрактно это выявляется при противопоставлении восходящей и нисходящей линии в чистом виде. Выше мы видели, как мотив пробуждения посредством обращения переключается на свою прямую противоположность (см. примеры 266 и 267). Аналогичный смысл такой контрастности обнаруживается уже и в простейших формах линии. Если нисходящие басы с давних пор вызывают омрачение настроения, то восходящие даются как выражение бодрящей энергии. Примером этого может служить отрывок из партии Курвенала в начале третьего действия: «Im echten Land, im Heimatland» и т. п.

Значение символики движения самой по себе становится ясным, если проследить, исходя от первоначальной формы, различные дальнейшие преобразования, например в мотивах нисходящей линии. Так, мелодическое образование, появляющееся в верхнем голосе первых двух тактов примера 221, во втором действии выступает как символ затухающего, опущенного к земле факела. При этом в стремлении к внутреннему смыслу в качестве основы лейтмотивного символа берется внешняя сторона. Такое значение мотива в течение всего действия постоянно связано также с характеристикой ночи как картины природы, причем и здесь момент наглядности получает свое мотивное выражение как движение вглубь, в темноту (одновременно налици и смысловая связь с затухающим факелом). В качестве одного из мотивов ночной природы это последование предстает уже во вступлении ко второму действию. Здесь оно появляется в нежном звучании мягко скользящего вниз мелодического хода, который быстро истончается и непосредственно по типу бесконечного перехода вводит в образование, приведенное в примере 270. Часто, однако, остаются одни лишь плавные очертания ниспадающего мотива как наглядные символы, которые в неутомимом повторении создают впечатление погружения, импрессию сгущающегося туманно-расплывчатого помрачения, сопутствующего пению Изольды о ночи («Schon goß sie ihr Schweigen durch Hain und Haus»):

[Sehr lebhaft]

Аналогичным образом они широко пронизывают всю ночную симфонию во втором действии*. Там, где этот мотив символизирует молчание спускающейся ночи, он остается в полумраке мягких, подобных дуновению аккордов. В значении же, непосредственно направленном на внешний процесс движения, связанный с моментом затухания факела, он большей частью дается в более яркой инструментовке. Так он разрастается до гигантских, героических очертаний при звучании полного оркестра *fortissimo* в тот момент, когда в конце первой сцены гасится факел (см. пример 223). С другой стороны, этот мотив — символ затухающего факела и ночи — переосмысливается, обретая и психологическое содержание. Он превращается, что легко объяснимо, в один из мотивов томления Изольды.

Нисходящая мелодическая линия выступает и вообще как символ трагизма. Так, в мотиве басового кларнета она сопровождает партию Марка («Tatest du's wirklich...») или в троекратном усилении появляется в конце произведения на словах Марка «Die Ernte mehrt ich dem Tod». Следует вообще обратить внимание на то, как интенсивно жалоба Марка во втором действии пронизана мелодическими оборотами, начинающимися высоко и меланхолично спускающимися вниз. Несомненно обусловлено характером движения, например, проникнутое глубокой печалью, в высшей степени примечательное мелодическое образование $a - g - f$ на словах Тристана: «Wie lenkt ich

* С этим можно также сравнить эффект оттенения путем добавления все более глубоких аккордовых тонов, например перед большим дуэтом («O, sink' herpieder»). Аккорд *As-dur* образуется в нисходящем движении от звука *es* через *s* к вступающему затем *as*. И здесь, таким образом, в гармонический эффект влетает действие движения. Оно присутствует уже и в добавлении к аккордовому фундаменту нижних терций (ср. раздел четвертый, главу I), а часто отчетливо ощущается в простых прерванных каденциях.

sicher den Kiel, zu König Markes Land?». Тот же оборот неоднократно встречается в конце второго действия в пении Тристана о смерти «Was, da sie mich gebar, ihr Liebesberge war». Здесь присутствует скрытая связь с трагическим, овеянным меланхолией образом Тристана-героя. В согласии с общим настроением звучит и нисходящая линия басов, непосредственно предшествующая этому обороту (см. примеры 148 и 268). Можно также понять смысл скользящей вниз линии движения, когда она содержит в себе нечто успокаивающее, в особенности в широком ниспадающих ходах на большие интервалы, в частности, в мотиве погружения в чувство любви (см. пример 101). В этом случае, подобно мотиву ночи, такая линия выступает как выражение покоя, погружения в тишину и глубину. Однако в широком размахе нисходящего жеста она может служить и выражением заклинания, например в том месте, где Брангена впервые раскрывает Изольде тайну любовного напитка («Doch der dir erkoren, wär' er so kalt»). Преобразования неисчерпаемы, но источник их — один и тот же.

Характер выразительности движения зависит не только от направления, но часто и от типа мелодической последовательности. Так, например, при изобразительности, свойственной драматической музыке вообще, расширения или сужения очертаний линий часто осмысленно связываются с определенными представлениями. Вот один из примеров:

Однако это воздействие типа мелодического движения на символику и выразительность не ограничивается такого рода непосредственной наглядностью, которая преимущественно характеризует декламационное пение, часто даже с известной наивностью (ср., например, слова Курвенала в начале третьего действия: «Die sind breit» и т. п.). Движение широкого охвата пытается, например, обрисовать пространственный образ свода, в особенности когда оно проходит по звукам обыкновенного трезвучия, как в начале II сцены второго действия:

Подобное же происходит в мотиве радуги из «Золота Рейна». В еще более абстрактном смысле аналогичное движение символизирует бесконечность и величие (таковы, например, ши-

рокие интервалы мотива смерти в «Тристане» или весьма похожее на него мелодическое образование воззвещения смерти из «Валькирии» — в вокальной партии на словах «Ihn dir zu künden kam ich her», в «Золоте Рейна» — весь мелодический рисунок песни Эрды и т. д.).

Надо также указать на выразительное значение широких интервалов многих мотивов любви и томления (малая секста и септима) с их устремлением в бесконечность (ср. секстовый мотив в первом такте вступления к «Тристану» или ниспадающую септиму мотива в такте 18 — пример 76); или же на характер мелодических ходов в мотиве приказания Изольды («Befehlen ließ sie dem Eigenholde...»), которые по своей величественной широте напоминают мотив смерти, а также на выражение героического жеста в проклятии Изольды «Hört meinen Willen, zagende Winde!».

Стремление к раздвижению диапазона большей частью присутствует и при изображении пейзажа или по крайней мере настроений, связанных с явлениями природы.

В этом смысле интересно вновь сравнить преобразование волнообразного движения терцовых ходов в мотиве морского плавания (пример 37), которые, мягко скользя в средних голосах, создают расплывчато-туманный колорит. Они появляются вновь в начале третьего действия (пример 150). Оба эти образования идентичны — это дымка импрессий необыкновенно легкого, парящего движения. Однако выразительный характер во втором образовании изменен. Оба раза это мотивы природы, но в третьем действии терции, идущие из глубины оркестрового звучания и истаивающие в высоте, необыкновенно пластично символизируют взгляд, устремленный на голубые просторы моря вплоть до последней воздушной дали горизонта. Органный пункт, от которого они как бы отслаиваются, является составной частью мотива, определяющей настроение и окраску. Мотив этот господствует как во вступлении, так и в широко развернутой экспозиции. Весь колорит и общее настроение сценической картины выступают здесь как основное содержание, из которого постепенно вырастает драматическое действие. Растянутый и мягко вздымающийся ход терций дается главным образом именно тогда, когда взгляд обращается к горизонту*. Однако, независимо от тенденции расширения (что заложено и в стремлении от малых терций к большим и, далее, к альтерированным интервалам), символика мотива одновременно преобразуется в психологическом направлении, а именно — в выражение глубокого томления. Это одновременно

* Например, на словах Курвенала: «Sahst du noch nichts? Kein Schiff noch auf der See?» Далее на словах пастуха: «Od und leer das Meer». Недаром Вагнер именно к этому мотиву дает весьма наглядную ремарку: «Приложив ладонь к глазам, глядит в море».

мотив пейзажа и мотив томления Тристана, устремившегося в мечтах далеко за море.

Примечательным в отношении выразительности движения представляется еще одно преобразование, которое эти терцовые ходы претерпевают в последних тактах вступления к третьему действию — в момент поднятия занавеса (см. пример 95). Здесь они не только передают чарующее просветление, как бы вводящее в звуковой вакуум начала действия, но и предстают как выражение движения несравненной пластичности. Прежде всего они устремляются ввысь, затем же переходят в извилистое движение, идущее широкими изгибами сначала вниз, затем вверх и вновь вниз — пока, наконец, их звучание не замирает с вступлением пастушьего напева. Заложенная в этом картинная импрессия необыкновенна по своей впечатляющей силе, так же как и поэтичность, которой проникнута воздушность пейзажа. Расплывчатость туманных очертаний вуалирует первое впечатление от сценической картины. Своим кружением эти терцовые ходы как бы постепенно рассеивают дымку, открывая взору ясную картину пейзажа. С исключительной пластичностью здесь выявляется, как на основе процесса движения изобразительность сочетается с музыкально-драматическим замыслом*.

Однако мы уже увязаем в деталях. Можно, например, обобщенно представить себе характер движения, идущего от первоначальных форм, если свести бесконечно многообразные выразительные моменты к укрупненным и дифференцированным участкам простой волны. Так, например, в непосредственной связи с живой динамикой предстает мотив «Любви и Смерти» (см. пример 173) как необыкновенно возвышенное парение, которое в своем полетном характере достигает большой выразительной силы. Внутренняя связь с общим движением особенно отчетливо обнаруживается именно в этом мотиве ввиду того, что в разработке темы «Любви и Смерти» (как во втором, так и в конце третьего действия) непрестанно появляются вздымающиеся ввысь волнообразные фигуры. Такова, в частности, первоначальная форма простой волны в качестве сопровождающей фигуры в глубоких оркестровых, а отчасти и в верхних голосах (наподобие мотива, приведенного в примере 283). В бесчисленных вариантах появляются арпеджиообразные оркестровые фигуры, легкие, как бы окрыленные движения мелодии. Все сплетается в едином стремлении выразить просветление и освобождение. Рассмотрение процессов движения помогает здесь также понять волнообразный характер секвенций, по своей сущности представляющих собой мелодическое явление. Вздымаясь

* Отголосок подобного скользящего мотива мы видим в первом действии вскоре после мотива морского плавания, вновь в импрессионной характеристике пейзажа; он проходит сквозь оркестровую ткань у альтов, а также у виолончелей (см. предпоследний такт в примере 70).

бвись мощными волнами, они сливаются с общим линейным движением в одном динамическом выражении. Рисунку волны, в сущности, предстает как воплощение уравновешенной просветленности, безотносительно к тому, выступает ли волна как фигура сопровождения или как широко охватывающая форма развития больших нарастаний. Такое значение она имеет и в линейно-полифонической музыке, и в больших аккордово-ритмических построениях классической эпохи; каждый раз она предстает в совсем ином виде как с технической, так и со стилистической точек зрения. В частности, романтизм тонко ощущал волнообразное движение во всем действии сил природы, воплощая их и в изобразительном аспекте, и в передаче настроений. И здесь также бесконечны сплетения и переплетения процессов колышущегося движения, начиная с мельчайших ячеек мотива и фигур сопровождения и вплоть до огромных волн больших нарастаний. Для того, чтобы получить представление обо всех этих явлениях, достаточно указать на маленькие колышущиеся фигуры мотива (пример 209), которые в дальнейшем как бы находят свое отражение в увеличенных двутактных волнах главной тематической линии. То же можно видеть в небольших мотивах и в крупных построениях картины шелеста леса, не говоря уже о взволнованной фантастике в гигантской, подавляющей по масштабам сцене заклинания огня; в последней истоком движения являются главный мотив заклинания и мерцающий вихрь сплетающихся арпеджио у струнных⁸⁴.

На всех этих примерах мы можем также увидеть, как ритмические формы полностью отвечают напряжениям движения. Они не являются самостоятельным господствующим элементом и образуются под влиянием напряжений движения и как их выражение. В этом заложена одна из существеннейших характерных черт бесконечной мелодии. Ее ударения даются острее и сильнее или же мягче, гибче, более расплывчато, в зависимости от характера самого линейного движения.

Все эти беглые наблюдения достаточны, для того чтобы резюмировать сказанное*. Внешние или, по крайней мере, наглядно уловимые детали направляют наше внимание на искусство голосоведения, в котором прослеживается простейший процесс развития мелодии в целом. Этот процесс понижает всю музы-

* Много интересных мыслей и ценных наблюдений — по крайней мере по отношению к мотивам Вагнера — можно обнаружить в уже упомянутой превосходной, но не удостоенной заслуженного внимания книге: Wolzogen H. Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von Musik als Ausdruck. Хотя я и не во всем согласен с этой работой, которая вообще построена и составлена под другим углом зрения, — ее все же в некоторых отношениях можно назвать основополагающей. В отдельных своих частях она содержит чрезвычайно глубокие познания. В частности, исходя из совсем других позиций, книга дает разнообразные подтверждения и доказательства к проводимому здесь способу наблюдения. Ср. также: Mey K. Die Musik als tönende Weltidee, T. 1, Leipzig, 1901.

ку в качестве ее движущего и формирующего живого содержания, безотносительно к тому, останавливаем ли мы наше внимание на мотивах или же нас уносит большой свободный поток симфонизма. Если динамическая сущность в образованиях с ясным ритмом, интервалкой и гармонией выступает сначала менее отчетливо, то она все же является их первичным и глубоким, а поэтому и наиболее скрытым содержанием. По сути дела, это разумеется само собой, и если здесь требуются ссылки и подтверждения, то лишь потому, что сознание слушателя утратило ощущение подлинных истоков всяческой мелодики. С одной стороны, мы обязаны этим теории и педагогике, которые насильственно вытесняют такое ощущение, поскольку они способны видеть только внешние явления, тоны и их гармонические соотношения. С другой стороны, этому способствует неясненное суммарное толкование понятия ритма. Поднимая последнее на щит, можно было разделаться с остальным содержанием мелодического ощущения. Следует, однако, указать еще на то — и это раскрывают именно последние приведенные выше примеры, — что напряжения движений проявляются не только в отдельных мелодических линиях, но и в целых многоголосных композиционных комплексах, а это, в свою очередь, заслоняет основное значение рассматриваемого динамического содержания, о чем в дальнейшем будет сказано более подробно. Отдельный одноголосный, поддающийся вычленению мотив — это лишь тончайшая нить, волокно корня, в котором большие жизненные процессы музыки проявляются в относительно простейших формах. Все явления представляют собой лишь выражение прибывающего и убывающего напряжения, причем это касается не только движения самой мелодической линии, но также и ритмики и гармонии, то есть взаимодействия всех композиционных факторов.

Исходя из отмеченного основного момента, можно понять не только наглядность, но и многозначность и вообще всю внутреннюю неустойчивость, лабильность выражения, которую надо выделить в качестве третьего признака бесконечных внутренних переходов. Этой внутренней изменчивости, ее психологических основ и следует коснуться в первую очередь.

Двоякая направленность выразительности движения

Переходя к отмеченному явлению, следует указать на то, что художественное ощущение способно охватывать и претворять процесс движения по-разному⁸⁵, исходя из различных сторон выразительности. Основной кинетический процесс мелодии воспринимается либо абсолютно, как движение само по себе, во всей своеобразной и неосознанной силе его глубин-

ного течения; либо же, исходя из этой силы, музыкальное восприятие следует по одному из двух противоположных друг другу направлений: рассматривает процесс движения с более внешней стороны, с точки зрения его наглядности или же, напротив, может превратиться в сопереживание этого процесса, побуждая психические силы к интенсивному внутреннему вчувствованию. В последнем случае происходит субъективация процесса, в первом — его объективация. Он становится объектом в силу того, что в большей степени связывается с наглядным представлением, как бы характеризующим нечто совершающееся во внешней сфере. В другом же случае все психические силы как бы стремятся к отождествлению с напряжениями движения.

Это — лишь различные направления выражения, ни в коей мере не подлежащие полному разграничению. Они могут соответствовать отчетливым и ярким или же незначительным и неясным возможностям восприятия. Основное подсознательное начало музыкального восприятия незаметно и непосредственно склоняется к более или менее интенсивному усилению той или другой стороны. С какой точки зрения мы бы ни рассматривали данное явление, во всем обнаруживается, что оно по своей сущности основывается на переходах со всеми их признаками текучести — как, впрочем, и все, что относится к искусству мелодических линий, связанному с движением. Таким образом, надо с самого начала придерживаться того, что и здесь во всем проявляется изменчивость, подвижность. От абсолютного процесса движения к большей наглядности, изобразительности мелодии может совершаться постепенный переход, так же как и с другой стороны, абсолютный характер движения никогда нельзя резко отграничить от его развития в сторону внутренней субъективации. Мелодическое ощущение протекает не при разграничении этих моментов, но наоборот — при их взаимодействии.

В этом можно усмотреть два естественных пути, следуя которым, сознательное начало овладевает подсознательным, так как в обоих описанных направлениях заметно стремление к постижимому. С одной стороны, непосредственное музыкальное ощущение, направленное в сторону субъективированного внутреннего развития, приводит к тому, что переживание находит выражение в мелодическом движении, в его характере декламационности или в воплощении эмоциональности жеста. В этом проявляется стремление к ясности посредством живого вчувствования. Линеарное движение, воспринимаемое как собственно выразительный момент, склоняется, если даже скрыто и издали, в сторону осязаемого переживания. С другой стороны, из первоначального непосредственного энергетического процесса объективирующее направление стремится в сторону наглядности и изобразительности и тем самым в сторону

образных и понятийных моментов*. Стремление блуждающего в абсолютных движениях музыкального ощущения вырваться из бездны непостижимого и увлекает его по этим двум направлениям развития в сторону более знакомых, более обычных смежных областей. Каждое из этих направлений представляет попытку освободиться от непостижимого, для того чтобы впоследствии овладеть им посредством либо чувства, либо видения.

Это — моменты, часто подобные мимолетным вспышкам, от которых вновь и вновь происходит возвращение во тьму чистого глубинного процесса. Все явления в музыке вытекают из томления по бессознательному и из столкновения сознания с этим томлением. Так и основная особенность мелодического ощущения состоит в бесконечном блуждании между течениями глубинными и граничащими со сферой сознательного. Здесь возникают также и вопросы стиля; они основываются, как это будет видно в дальнейшем, не на разделении по описанным выше областям выражения, а на динамике смены характера мелодического движения, то есть на том, определяется ли она выдержанным постоянством или же трепетным беспокойством. Эта динамика глубоко соответствует художественно-психологическим установкам восприятия целой эпохи, а также и индивидуального восприятия. Однако, прежде чем перейти к вопросам стиля, мы должны с точки зрения выявления сущности мелодического начала вообще учесть еще одно обстоятельство. Речь идет о том, что колебания в психологическом восприятии процесса движения свойственны восприятию мелодики самому по себе. Даже в пределах одного и того же произведения обнаруживается, что музыкальное восприятие охватывает все описанные проявления. Они могут сменять друг друга интенсивнейшим образом, усиливаясь до крайности, как это показано на примерах приведенных ранее частных случаев. Мы видели, что смысловое значение одного и того же мотива иногда определялось более абсолютным характером процесса движения, то есть что ниспадающая или восходящая направленность мелодической линии либо волнообразное движение непосредственно указывали на содержание, которое данный мотив должен был выражать в музыкальной драме; иногда же смысловое значение мотива претерпевало изменения в связи с более субъективным восприятием

* Наглядность одновременно основывается на связи с пространственными представлениями, вызываемыми процессом движения. Она стремится к большей верности этих неопределенных попутных впечатлений, однако проекция на пространство всегда остается несовершенной, так как последнее при движении звуков не возникает во всех измерениях. Здесь существует лишь движение вверх и вниз. Понятие «обратного» движения возможно только в смысле того же «вверх» и «вниз». Также отсутствует всякий эквивалент пространственных измерений глубины. Подлинным содержанием являются не пространственные представления, но напряжения, которые ищут свое освобождение в процессе движения. Лишь с выходом в сферу осязаемого музыкального восприятия обретает свою ограниченность во времени и пространстве.

мелодии как выражения страстных душевных движений. В других случаях, опять же иной поворот движения, как бы спроецированного наружу, придавал мотиву изобразительный смысл вплоть до картинности. Это проявлялось в особенности тогда, когда посредством ведения мелодической линии символизировались, становились более рельефными, можно сказать «рисовались», отдельные слова и понятия. Такие тенденции объективации, направленные на большую наглядность, выявлялись непосредственно в декламационном пении, то есть в высшей степени субъективированной мелодике. Уже беглое представление об этих процессах дает возможность понять, что оба направления столь же безграничны в своих возможностях, сколь и неотделимы в процессе своего возникновения из непосредственного ощущения движения. Да и кто смог бы вообще провести границы между сознательным и бессознательным началом в искусстве?

Ни одно произведение не сможет в такой степени показывать эти богатые, текучие, непрестанно изменчивые колебания, как произведение позднего романтизма. Однако в этих колебаниях узнаются особенности мелодического выражения самого по себе. В применении мелодических оборотов типа лейтмотивов легче обнаруживается известное размежевание отмеченных начал, поскольку лейтмотивы связаны с определенным содержанием и их значение уяснено сознанием, однако это теряется, когда мы переходим к более широким мелодическим связям.

Нельзя также обойти тот момент, что на этих явлениях основывается возможность часто необычайно различных индивидуальных трактовок по отношению к какому-либо художественному произведению или его фрагментам. Это связано с тем, что индивидуальное музыкальное восприятие само по себе может тяготеет к определенному направлению выражения, часто, правда, искаженному в результате одностороннего воспитания или же некоторого предрасположения. Правильно воспитанное, и прежде всего непредубежденное, художественное ощущение, которое только одно и способно к критике с исторической точки зрения, основывается на способности охватить возможности внутренних колебаний в основном процессе мелодического движения. Однако способность непосредственно воспринимать живое выражение воли, заложенное в мелодических линиях, зависит от внутренней силы музыкального ощущения. Слабые натуры склоняются к субъективизму или ищут опоры в наглядности.

Важно еще отметить следующее: до известной степени, в пределах некоторых областей, граничащих с абсолютным процессом движения, возможным и даже типичным является одновременность обоих рассмотренных выше направлений. Первоначальный поток как бы выступает из своего русла, наводняя оба берега. Эта своеобразная одновременность в большой мере определяет характер музыкального переживания. На первый взгляд она кажется противоречивой. Однако она основана на

возможности переключения субъективного вчувствования на большую наглядность, объективацию, и обратно. Более того, исходя из первоначального процесса, моменты обоих направлений выражения, как бы охваченные единым потоком, непрестанно переходят друг в друга, и это обусловлено туманом, окутывающим глубины представлений, в которых разыгрывается процесс развития мелодических сил. Бессознательное созидание экспансивно, это — всеохватывающая интуиция. Сознательное же отличается скудной односторонностью. Поэтому и весь этот процесс по своей природе трудно поддается охвату и уяснению сознанием. В возможности же внутренней неопределенности и заложено волшебство мелодического выражения. Оно не представляется сухим, как содержание геометрической линии или понятия, но, подобно вихрю фантастических видений, способно на такое переплетение ощущений, какого никогда не достичь искусству, полному трезвого сознания. Его излучения никогда не являются полностью осознанными, за исключением случаев грубейшей внешней конкретизации.

Вместо того чтобы говорить о субъективно и объективно окрашенном мелодическом развитии как о направлениях выражения, отделяющихся от абсолютного процесса движения, можно определить эти контрасты еще и иначе, исходя из их более ярко выраженных форм. Отношение основного линейного ощущения к внешнему и внутреннему типу выражения представляет собой в пределах мелодии, с точки зрения психологии стиля, корень импрессивной и экспрессивной художественной выразительности. До сих пор, правда, эти обозначения по отношению к мелодическим явлениям не применялись. Однако разделение на искусство впечатления и искусство выражения имеется и здесь, если мы представим себе противопоставление стремлений к наглядности и к страстному чувству. С одной стороны, проекция наружу (объективация) направлена на впечатление, на изображение, с другой же стороны, полная эмоционального движения внутренняя направленность (субъективация) тяготеет к выражению в его связи с интенсификацией индивидуального переживания. Именно выражение связано с тем, что мы обозначаем и понимаем под экспрессивным в искусстве. Между субъективным и объективным выражением простирается широкая сфера музыкального ощущения, основывающегося на бессознательной и непосредственной игре напряжений абсолютных сил движения. От них и отталкиваются оба конкретных направления как виды противоположного излучения.

Так же, как и в искусстве гармонии, противоположность этих понятий и здесь остается условной, поскольку они, как и там, не исключают друг друга (ср. с. 360) и могут выступать

рядом даже в частом чередовании в пределах одного и того же произведения. Кроме того, оба понятия и здесь характеризуют лишь направление художественной воли, а не данную изначально определенную степень усиления импрессивного и экспрессивного начала вплоть до крайне обостренной односторонности, манерности. (Когда современный импрессионизм обнаруживает особое пристрастие к коротким, упрощенным мелодическим мотивам, то и в этом находит свое выражение тенденция к изобразительным характеристикам.)

Так, например, как черту чисто изобразительного характера, связанную с внешней наглядностью, то есть с импрессивным значением, можно рассмотреть трелеобразные фигуры и тираты к ним в IV сцене первого действия «Тристана». Музыкально-картинными средствами они стремятся создать впечатление развевающегося флага («Vom Mast der Freude Flagge, sie wehe lustig ins Land»). Мы видим такую фигуру во втором такте примера 138. Подобные образования встречаются в течение всей этой сцены. Воздушное звучание флейт и гобоев в высоком регистре усиливает характер импрессии посредством тембровой окраски. Наподобие этого следует понимать и арпеджиообразные фигуры у флейт в третьем действии («Sie weht, sie weht — die Flagge am Mast»), также основанные на импрессивности. Ярко выраженный изобразительный момент (проекция наружу) заметен и во многих натуралистических мотивах большой, полной настроения ночной симфонии второго действия. Таковы, например, такты, приведенные в примере 225, где даже вокальная партия вбирает в себя мягко колышущиеся фигуры. Здесь характерно и полностью соответствует природе явления то, что при импрессионистических тенденциях голос трактуется наподобие инструмента и приобретает соответствующий тип выразительности. В отличие от этого в композиции, подчеркивающей экспрессивность, инструментальные голоса наделяются выразительностью пения. Интересно, что мелодические образования, по своей связи с картинностью и наглядностью напоминающие упомянутые выше фигуры, встречаются и в весьма отдаленных по времени стилях. Такое смысловое значение заложено в движении самой мелодии и повсюду стремится к выявлению. В качестве примера приводим одно из бесчисленных аналогичных мест из «Рождественской оратории» Шютца (1664):

289 Evangelist

Wenn der Stern er schie - nen wä - re

Мерцание и сверкающий блеск «звезды» отражены здесь в колышущейся фигуре с описательной наглядностью, что свойственно вообще речитативу Шютца. Насколько последовательно

он придерживается этой импрессии, доказывает повторение фигуры в том же произведении. При упоминании звезды в пении волхвов с востока (три тенора и оркестр) фигура появляется и в многоголосии:

290

Tenor I
Wir ha - ben sei - nen Stern ge -

Tenor II und III
Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im

Fagott, Bäs - se u. Orgel

se - hen im Mor - gen - lan - de

Mor - gen - lan - de

С другой стороны, в произведениях всех направлений даются и экспрессивные моменты, как только движимое страстностью чувство превышает определенную сдерживающую меру. Это свойственно далеко не только музыкальному стилю классицизма и романтизма. И с этой стороны примечателен Шютц — приводим в качестве примера конец заключительного хора из «Страстей по Матфею» с его экстагическим нарастанием:

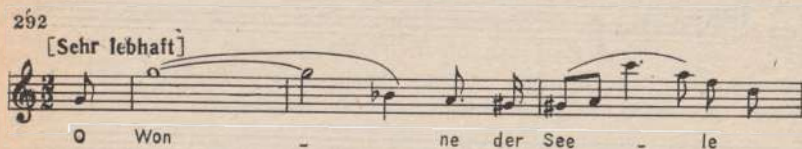
291

Sopran Alt
Zu der Se - lig - keit!
Zu der Se - lig - keit!

Tenor Baß
Zu der Se - lig - keit!

Насколько далеко этот принцип восходит и к другим стилевым периодам, показывают, например, восторженные излияния на Alleluja грегорианского хора. Его мелизмы представляют собой не что иное, как роскошествующие ходы движения, символизирующие ощущение вечности и религиозный экстаз стремления к спасению. Эти чувства и пытается выразить пение, отвлекаясь от слова и переходя к чистому вокалу, к юбиляциям на одном слове.

В качестве аналогии этому в условиях романтического стиля можно привести в высшей степени экстатическое образование, также порученное голосу, из начала II сцены второго действия «Тристана». Здесь, однако, налицо гораздо более смелое движение:



Экспрессивные и импрессионные моменты, то в ярко выраженном, то в более скрытом виде, присутствуют повсюду, где только вообще получило развитие мелодическое искусство.

Из всего сказанного можно заключить, что различные проявления выразительности связаны друг с другом возможностью взаимных переходов, более того — что парящее состояние перехода лежит в их основе. В этом их жизненность и особое очарование. Если бы мы в своем стремлении определить специфический характер мелодии романтизма или вообще какого-либо стилевого направления попытались установить абсолютное преобладание либо субъективированного, либо объективированного ощущения, то такая попытка оказалась бы весьма неудовлетворительным опытом. Хотя в определенном смысле это и может иметь место для отдельных мастеров и эпох, но разделение по такому принципу представляется необоснованным и несостоятельным. В каждом музыкальном стиле и в каждом произведении излучение воли движения касается всей бесконечной области мелодического выражения. Это заложено вообще в психологии мелодического начала. Тем не менее существует критерий, весьма характерным образом определяющий стилевые различия. Речь идет о внутреннем напряжении, которое возникает в мелодике из противоположности основного абсолютного процесса формирования и обоих названных выше направлений.

Художественно-психологические основы романтизма выявятся и здесь наиболее ясно, если исходить из их положения

в общем процессе развития, большим поворотом которого является классицизм. В полном соответствии с остальными явлениями длительного эволюционного пути западноевропейской музыки, выступают определенные направления, как бы отмеченные вехами. Эпохе полифонии свойственна сила творить исходя из глубин подсознательного. В творчестве Баха, представляющем одно из кульминационных явлений этой эпохи, всякое мелодическое ощущение вытекает из непосредственного чувства линейных напряжений, образующих его мощную, определяющую основу. Если музыка даже и устремляется к выражению страстного переживания или же к рельефной наглядности, то выдерживаемая линия развития покоится в первоизданном русле абсолютного формирования. Это обнаруживается уже в том, что, например, большая сила изобразительности и характерная для всех вокальных композиций картинность выступают преимущественно в единичных мотивных образованиях (подчас, правда, повторяемых на протяжении целых частей), в то время как их разработка включается в большой поток линейного развертывания, находящий свое оформление в непосредственном процессе движения. Также и явно субъективные моменты выражения у Баха в общем проявляются в деталях, главным образом в определенных мотивах, реже в целых частях цикла⁸⁶ (например, в «airs» или в частях вокальных произведений типа Страстей, а также в отдельных хоральных прелюдиях и т. д.). Однако главный признак определяется не богатством изменений, уводящих к интенсивному субъективированному или объективированному выражению, но прежде всего характерным выдерживанием глубинной середины, которое ни для одной эпохи больше не служит таким источником первоизданной силы, вызывающей мощное развертывание. Кроме того, отличительная черта этого стиля заложена и в сдержанности самих изменений выражения, в уравновешенном покое при переходе от выражения глубинных процессов к моментам субъективного вчувствования или внешнего изображения.

Иные принципы господствуют в тех направлениях выражения, которые из сферы неосознанной первоизданной глубины проникают к свету, к индивидуальному ощущению усиленной эмоциональности или же к конкретизации посредством картинности. Здесь можно видеть стремление вырвать из неосознанного отдельные осязаемые и как бы осязаемые черты и подвести их к сознательному и чувственно объяснимому. Этими направлениями выражения овладевает эпоха, которая во всем мироощущении и духовных силах напряжения обращена в сторону чувственного и ясной осознанности. С классицизмом основы ощущения как бы выдвигаются из темных первоизданных сфер. Жизнерадостное, полное здоровой чувственности искусство постигает силу выражения мелодики. Переключение кинетической энергии на полную силы ритмическую энергию, устремлен-

ную к овладению формой, находится в полном согласии с описанным изменением воли к выражению в мелодике. Уже это одно говорит об интенсивном преобразовании последней в сторону большей чувственности. Линейное ощущение пронизывается субъективным началом. Мелодическое развертывание приобретает характер сильной, часто страстной эмоции, охватывающей своим единством отдельные моменты, отдельные мотивы.

С другой стороны, — и это, главным образом, в рамках отдельных мотивов — момент наглядности становится более непосредственным, подчеркнутым, чувственным. Пластичность достигает большей рельефности в связи со стремлением к живописанию. Изобразительные мотивы Баха не менее картинны, чем классические, но их картинность окрашена в более мистические тона. Это всего лишь как бы полусвет излучения из первозданной сферы, еще овеянный таинственным мраком. Классическое же ощущение решительно продвинулось к границам света и осознанию жизни. То же можно сказать и про субъективную чувственность Баха, не меньшую, чем у классиков, но более сдержанную. Классик выдвигает ее как основную проблему. Во всем этом прежде всего сказывается определенный сдвиг основ ощущения. Естественно, что непосредственный процесс движения, заложенный в сущности мелодики, всегда и всюду остается подводным течением. В бесчисленных выразительных моментах, как в отдельных мелодических построениях, так и во всем развитии в целом, он выступает в определяющем значении. Поэтому здесь также нельзя думать об исключительности субъективированного или объективированного выражения. В рамках классицизма музыка охватывает всю ширь, на какую способно чувство.

Было бы явным преувеличением, и к тому же недооценкой классического величия, говорить о том, что приверженность сфере идей, настроений, картин и т. д. становится единственной опорой и вдохновляющим моментом для формирующей силы. В то же время эти сферы выступают в совсем иной мере, чем в полифоническом искусстве, и поэтому в качестве существенного проявления предстает другое направление художественного выражения. Оно отталкивается от более внешних основ, приближающихся к этим сферам, и лишь исходя из них устремляется к глубинным процессам, в то время как в полифоническом стиле оно шло от темного первозданного основания к внешним рубежам. Однако внутренняя динамика изменений выражения — не менее существенный критерий — и здесь, в классицизме, является постоянной, сдержанной, несмотря на то, что она имеет более оживленную и свободную внутреннюю подвижность, что касается смены направлений выражения и вообще всех импульсов. Колебания выражения выдерживаются в легкой волнообразности, в противовес мощно вздымающимся волнам в потоке

ощущений полифонической эпохи. Аналогичное явление обнаруживается и в большей ритмической оживленности и текучести, свойственной музыке классического стиля, то есть также и с технической стороны, что воспринимается особенно ярко.

Переход классицизма к романтизму вызывает глубокие изменения всей внутренней динамики выражения. Здесь наступает внутреннее раздвоение, в своем постепенном усилении доходящее до высшей степени напряжения, подобно тому как это можно наблюдать в гармонии и во всех явлениях романтического искусства. Исходя из основ классицизма, романтизм как в своем целостном мировоззрении, так и в основных чертах мелодического ощущения стремится к бездонным глубинам. Интенсивное ощущение движения вообще ведет к возрождению бесконечного мелодического процесса. Тем самым мелодическое ощущение повсюду тяготеет к абсолютной выразительности движения. Однако это обратное стремление не ограничивается простым поворотом от классических основ к глубинным процессам. Как и во всем, здесь присутствуют внутренние порывы и брожения, выражающиеся в том, что одновременно возрастает и противоположное тяготение. Те моменты выразительности, от которых пытаются освободиться стремление к глубине, также необычайно усиливаются, вызывая полное напряжения противодействие. Таким образом, с одной стороны мы видим еще большее устремление к крайним сферам выражения — к весьма интенсивному живому картинному изображению и одновременно к предельному субъективизму. При этом импрессивные и экспрессивные моменты предельно усиливаются и в мелодике. С другой же стороны, художественное восприятие ищет ту туманную область, от которой отвернулся классицизм. Так и в мелодическом выражении проявляется романтическая склонность сочетать в высшей степени усиленную чувственность с бессознательными, сверхчувственными жизненными силами, объединяя их в полной напряженной картине мироздания.

Романтизм овладевает всеми безграничными выразительными возможностями мелодики опять-таки в свойственной ему особой манере. Стремление к бесконечности обнаруживается здесь в предельном расширении способов выражения. Все это приводит в своем субъективизме к области декламационной выразительности или экстатической жестикюляции, а с другой стороны — к рельефно-картинной, объективирующей изобразительности. Прежде всего романтической мелодике свойственно трепетно-подвижное внутреннее беспокойство выражения, представляющее собой резкий контраст как к классицизму, так и в особенности к полифонии. Выдержанная внутренняя линия и динамика переходов уступают место пронизывающей все взволнованности. Наступает не только внезапнейшая смена противоположных крайностей выражения, подобная распекающей просторы молнии, но прежде всего свойственное позд-

неромантическому музыкальному ощущению лихорадочное внутреннее напряжение. Последнее является следствием взаимопереплетения противоположных моментов ощущения, сочетания субъективного чувства с внешней наглядностью*. По аналогии с гармонией и вообще со всеми явлениями романтизма, интенсификация развития, ведущая к противоположным крайностям, и повышенная сила их постоянной контрастности тем самым проявляется в динамике самой мелодии. Далее, здесь можно ощутить ту же склонность к растеканию и расплывчатости, которая характеризует особый тип видения, свойственный романтизму. В свою очередь, в этом проявляется характерная черта, направленная на целостность впечатлений, находящая свое выражение и в мелодическом ощущении. Эта черта, как и все бессознательные процессы художественного формования, скрыта уже в самом по себе первоначальном процессе мелодического движения. И именно она представляет собой тот момент, который вообще может связать мелодику и мотивные построения с образным содержанием и наглядностью.

Одновременно с внутренним усилением крайних областей выражения и связанным с их сменой внутренним беспокойством, обнаруживается и внешнее распространение этих контрастных сфер на отрезки большой протяженности. Уже в классическом стиле, главную область которого представляет чисто инструментальная музыка, абсолютная выразительность большого линейного развития сменяется его субъективацией. Что касается противоположного типа выражения, то есть объективации, то у классиков он скорее проявляется в характеристике деталей. В больших отрезках композиции моменты образности встречаются здесь реже по сравнению с эпохой Баха. В полифоническом же стиле господствует вокальная музыка, связанная с картинными моментами текста, и тем самым основы всего мироощущения у полифонистов в гораздо меньшей мере направлены на чувственное начало, чем у классиков. В романтизме и с этой стороны заметно усиление по сравнению со всем предшествующим.

Встречающийся у романтиков ярко выраженный эмоциональный характер мелодии проявляется вплоть до ее самых крайних разветвлений, что можно особенно часто обнаружить во многих примерах, где субъективное чувство нашло изнеженное выражение. Устремленная сила развертывающегося движения при этом часто оказывается расщепленной на частные моменты субъективного аффекта. (Сам характер субъективного, в связи со своим усилением по сравнению с классицизмом, претерпевает изменения. Весь образ мыслей — «ethos» — становится другим. При

* Это может выявить даже беглый взгляд на такие явления, как мотивные образования примеров 287 и 288. Объективированная передача изображения свода и шири сочетается в них одновременно с экспрессивным нарастанием высшего экстаза.

всем субъективизме, выразительный язык классика направлен на возвышенное и большое. В романтизме же индивидуальность выступает со всеми присущими ей противоречиями, со всеми слабостями и декадентскими проявлениями).

Разорванность характеризует также и область изобразительности, которая по своей природе вообще скорее направлена на отдельные частные моменты. И в этой сфере мы видим значительное увеличение масштабов, что представляется естественным при крайнем усилении образности и соединении музыки с текстом. Каковы эти масштабы, может показать уже беглый взгляд на типичные для Вагнера лейтмотивы и характер их развития (ср., например, длительное развертывание ярко образного мотива радуги в конце «Золота Рейна», большинство картин природы и т. п.).

Глава III

О психологии мотивного образования

Абсолютный характер движения в лейтмотивах

У становленные выше точки зрения дают возможность более обстоятельно рассмотреть еще некоторые характерные черты мотивов бесконечной мелодии, которых ранее мы могли лишь бегло коснуться. Особенности бесконечной мелодии следует охватить с двух сторон, исходя из мельчайших линейных единиц и прослеживая построения, развертывающиеся на большом протяжении. То, что и здесь и там «бесконечность» основывается на текучести переходов, было показано уже при рассмотрении основных структурных моментов. В обоих случаях мы прежде всего проникаем в корни линейной символики и вообще стилистических особенностей, позволяющих понять весьма глубокие изменения, совершающиеся в процессе вызревания романтического художественного характера из недр классицизма.

Наиболее яркой и общей чертой образования мотивов у романтиков является, с одной стороны, обращение к динамике мелодических линий в ее чистом виде, и, с другой стороны, огромное усиление интенсивности как в экспрессивных, так и в изобразительных моментах.

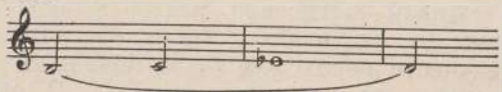
Первое, то есть формование на основе абсолютной линейной энергии, можно проследить не только в построениях чисто инструментального развития, но также и на мотивах с углубленным символическим значением, определенно связанным с образным и поэтическим содержанием. Для изучения достаточно при этом взять из большого числа примеров хотя бы два отдельных мотива, в частности опять из «Тристана» Вагнера — мотив судь-

бы и мотив вопроса. Это позволит увидеть сущность явления, требующего, однако, более подробного рассмотрения. В то же время все частные и особые моменты, обнаруживаемые в этих мотивах, представляются типичными.

О глубокой интуиции Вагнера в его подходе к идее бесконечной мелодии свидетельствует то обстоятельство, что среди лейтмотивов «Тристана» наиболее явно связаны с абсолютным характером движения именно такие мотивы, которые олицетворяют темные, направляющие силы событий, а тем самым и наиболее абсолютные начала драмы. Это — мотивы связанные с судьбой⁸⁷. Они характеризуются предельной простотой мелодической линии. Как это уже намечалось при рассмотрении первичных мотивов, характер движения в лейтмотивах драмы наиболее непосредственно выявляется там, где сознательное опускается к подсознательному, чувство растворяется в сверхчувственном. По своему драматическому значению все эти мотивы стоят за пределами узких понятий, что находит музыкальное отражение в том, что они не обладают дифференцированным, более индивидуально выраженным рисунком линии. Чем глубже замысел связан со сферами подсознательного и сверхчувственного, тем более простыми и обобщенными становятся линейные символы.

Наиболее значительным из символов этого рода в «Тристане» представляется мотив судьбы. Он пронизывает все произведение и, за исключением несущественных преобразований, всюду сохраняет таинственную, зловещую неподвижность:

293



Наряду с хроматическим мотивом любви, данный мотив воплощает основное содержание драмы, насколько оно вообще является в лейтмотивах, подобно тому как Любовь и Смерть олицетворяют сущность поэтического текста. Прежде всего характерно то, что этот мотив встречается чрезвычайно часто и с этой точки зрения его можно сопоставить разве только с хроматическим мотивом любви. Однако, в отличие от последнего, он почти повсюду появляется весьма незаметно и лишь в немногих местах выступает более четко. В этом можно видеть одну из самых гениальных находок музыканта-драматурга — символическое выражение судьбы, которая на протяжении всей драмы как бы незримо парит над событиями и людьми. Если обратить внимание на данный мотив, то можно обнаружить его в партитуре всюду. Кажется, что он завладел Вагнером полностью.

Неприметность, отражающая смысл этого мотива, вытекает не только из упрощенности черт, но, главным образом, еще и

из того, что Вагнер далеко не всегда вплетает это линейное образование в богатую ткань партитуры в качестве лейтмотива. Гораздо чаще оно дается в пении или в бесконечных мелодиях оркестра в виде широкого линейного течения, вбирающего в себя это мотивное движение и сочетающегося с определенным содержанием. Таким образом, данный мотив как с музыкальной, так и со смысловой стороны отодвигается на самый дальний план и дается совершенно иным способом, чем при появлении в качестве самостоятельного лейтмотива.

Перед рассмотрением данного мотивного образования и его истоков несколько отдельных примеров смогут дать представление о его необыкновенно богатом применении и, одновременно, о его всегда одинаковом символическом значении. Это тем более важно, что мотив судьбы в силу его простоты легко оставляется без внимания, а также не упоминается в путеводителях и пояснениях к «Тристану», по крайней мере насколько это мне известно. При определенных же преобразованиях он толкуется неправильно.

Уже в момент самого первого появления этот мотив дается в скрытом виде, подобно намеку. Однако его форму и смысл можно определить сравнивая с более поздними, самостоятельными по значению проведениями при легко узнаваемой переработке. Это — первое мотивное образование, которое возникает во вступлении к произведению вслед за хроматическим мотивом любви. Оно как бы непосредственно вытекает из него в тот момент, когда начальные, оторванные друг от друга фразы (включая такт 15) переходят в законченное текущее мелодическое развитие (в тактах 16 и 17 вступления, см. пример 132). Одновременно это типичный пример того, как один мотив непосредственно вводит в другой (см. с. 427 и далее). Тоны мелодии *g — gis — h — a* представляют собой мотив судьбы. Тоны *g* и *gis*, однако, одновременно принадлежат главному хроматическому мотиву, вступающему со звуками *eis* и *fis**.

Уже одно то, что этот мотив, совместно с мотивом любви, из которого он вытекает, предпосылается всему произведению, определяет фон, основу всей музыкальной драмы, в которой понятия любви и неизбежной смерти неразделимы. Непосредственный переход от символа любви к символу судьбы скрывает в себе глубокую связь основных образов и основного настроения произведения. Уже здесь выделяется как специфический признак

* Ганс фон Вольцоген в своей работе «Rich. Wagners «Tristan und Isolde», ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik» (Leipzig, 1880) пишет об этом мелодическом ходе (такты 16 и 17 вступления), что последний мог бы обозначать «явление Тристана в глазах Изольды». Он указывает на то, что впоследствии отсюда развивается «мотив героини Тристана» (как он обозначает мотив, приводимый в примере 49). Очевидно, его ввела в заблуждение общность мелодического окончания. Однако это окончание мотива не знаменует «явление Тристана», но связано с перерастанием символа любви в символ судьбы.

мотива судьбы резкое, гнетущее напряжение задержания кульминационного тона *h*.

Яснее можно понять смысл данного мотива при его появлении в связи с текстом, несмотря на то что он и в этих случаях часто остается совсем незаметным. Уже в самой вокальной партии этот мотив проскальзывает едва ли не как стереотипная формула повсюду в тех местах, где дается намек, даже издалека, на неотвратимость судьбы.

Так, в связи с обстоятельствами, которые определили трагическую судьбу Тристана и Изольды, мотив судьбы вырисовывается на словах Изольды «Das Schwert, ich ließ es fallen» в рассказе, обращенном к Брангене (из III сцены первого действия). В этих словах звучит неотвратимость судьбы, предначертанной всей предысторией. Аналогичное повторяется дважды подряд на стихах: «Das gächende Schwert, statt es zuschwingen» (напряженное стремление отвлечь неизбежное) и «machtlos ließ ich's fallen» (неизбежное вступило в свои права); подобно этому, в той же сцене на словах «Ungemint den hehrsten Mann stels mir nah zu sehen!» (и здесь мотив судьбы непосредственно выводится из хроматического мотива любви). Как бы оцепенев под ударом судьбы, Изольда обвиняет: «Wie lachend sie mir Lieder singen, wohl könnt' auch ich erwidern!» Аналогично — в большой (пятой) сцене с Тристаном в первом действии: «Den Feind dir zu sühnen», или «Das schwur ich schweigend zu halten» (и здесь, и там — намеки на неотвратимость смерти). — В той же сцене мотив судьбы регулярно звучит при мысли Изольды о мести, например: «Rache für Morold!»; «Wagst du zu höhnen?»; «als mir die Rache im Busen rang» (во всех этих местах мотив судьбы пронизывает и симфоническую ткань). Этот мотив подобно велению судьбы проскальзывает на словах Брангены, зовущей Тристана явиться к Изольде (II сцена): ««Daß du zur Stell' ihr nahest». Можно еще привести отдельные места, например из второго действия (сцена I): «Meinst du Herrn Melot?» (угроза судьбы!) Также и вскоре после этого: «Von Tristan zu Marke ist Melots Weg». В том же драматургическом значении мы встречаем данный мотив в этой же сцене: «O laß die warnende Zünde! Laß die Gefahr sie dir zeigen». Главная мелодия большого дуэта из второго действия «O sink' hernieder, Nacht der Liebe» (ср. пример 31) имеет мотивное окончание *ces—es—des*, и таким образом в этой теме наряду с лейтмотивным аккордом вступления появляются также и очертания мотива судьбы. К концу дуэта такой мотив дается на словах: «Ohne Neppen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen». Отмеченное окончание фразы включается последовательно в лейтмотив в тех местах, где покорность судьбе определяет скрытый смысл текста, что обнаруживается в последних словах пения Изольды о «Frau Minne»: «Ihr ward ich zu eigen, nun laß mich Gehorsam zeigen!». Подобным образом мотив судьбы появляется в оркестре, например в первом действии (сцена IV) на словах: «Hörtest du nicht? Hier bleib ich» (ср. также окончание построения в тактах, приведенных в примере 5). Далее, в качестве примера чисто оркестрового отголоска (действие третье, сцена II) отметим звучание мотива у гобоев после слов Изольды: «Isolde kommt mit Tristan treu zu sterben!» (Ср. в примере 28 верхний голос трех последних тактов.) Примеры можно было бы умножить до бесконечности.

Не менее часто, а с музыкальной точки зрения и в более ярком выражении, мы встречаем этот же мотив иной раз в чисто инструментальном звучании. Так, прежде всего примечательно, что мотив смерти в одном из своих проведений (ср. пример 54) в последних звуках мелодии (*h—c—es—d*) принимает облик грозного мотива судьбы. Подобно этому,

вступление к первому действию «Тристана», развитие которого основано на сплетении мотивов любви и томления, в своем завершении (такт 4 с конца) приводит к такому же последованию (*f—as—g*) в глухом звучании басов. Как в этом вступлении (такты 16 и 17), так и во вступлении к третьему действию мотив любви, проведенный в диатоническом варианте (пример 4) переходит в мотив судьбы (такты 34—38; ср. в примере 139 звуки *h—c—es—d*). В виде таких тонких отголосков мотив судьбы появляется в оркестре бесчисленное количество раз.

В качестве главного симфонического мотива он особенно ярко выделяется в первом действии (сцена V—ср. пример 49) в тот момент, когда Тристан входит к Изольде. Здесь он звучит так мощно, как ни в одном другом месте, с большой ритмической обостренностью и подчеркнутостью. Его широкое проведение именно в данном месте естественно связывается с драматическим замыслом: неизбежное идет к своему завершению, готовая к смерти Изольда ожидает обреченного на смерть Тристана. Однако следует обратить внимание и на то, как незадолго до этого, в момент ответа Изольды Курвеналу, которому она велит позвать к себе Тристана, этот же мотив настойчиво влетается в музыкальную ткань. Мысль о судьбе и ее неизбежном повороте становится уже здесь все более отчетливой, для того чтобы при непосредственном появлении Тристана стать господствующей. Как бы выплывая из глубин на поверхность, этот образ достигает здесь гигантских размеров. Поэтому в данном месте мотив судьбы и обретает чувственную мощь, полную земной силы, что, в частности, выражается в его тяжеловесной ритмике*. Повисающий заключительный звук у духовых как бы указывает на нависшую угрозу.

Все сказанное касалось характера и главенствующего значения мотива судьбы. В том скрытом виде, в котором мы его большей частью могли обнаружить, он представляется введенным в композицию не столько сознательно, сколько бессознательно, интуитивным путем. Именно абсолютный процесс движения, связанный здесь с образом судьбы, и направил линей-

* В пояснениях и путеводителях этот мотив — в том звучании, как он дан здесь, — обозначается как «мотив Тристана» (ср. также предыдущее примечание). Это неверно и, во всяком случае, поверхностно. Существенным для композиционного замысла является не то, что вошел Тристан, но что осуществляется неизбежное. В «Тристане» вообще нет определенных лейтмотивов для отдельных действующих лиц драмы, и в этом заложено его существенное отличие от других музыкальных драм Вагнера. Вместо мотивов, характеризующих личность, имеются лишь мотивы, выражающие обстановку, душевные переживания людей и тяготеющий над ними рок. Такое углубление лейтмотивов является особенно примечательным для данного контекста, поскольку и оно связано с преобразованием, ведущим к бесконечной мелодии.

ное развитие к этим определенным мотивным очертаниям. Здесь перед нами как бы стержневое явление, на примере которого мы можем понять, как символика мелодической линии обуславливается основными формами движения. Смысл и источник мотива судьбы заложен в живых энергетических процессах. Основу его короткого мелодического хода можно проще всего обозначить как нечто выступающее, и нависающее. Мелодическая линия берет разбег к кульминационному звуку, большей частью выдерживаемому долго, который, обладая определенной тяжестью, стремится вниз к последнему тону мотива (по этой причине в него проникает и гармоническая тяжесть задержания; ср. пример 207). В кульминационном звуке заложено нечто угрожающее, как бы вздымающееся. Здесь пробуждается глухое, парящее поверх всего первозданное ощущение рока. Идея судьбы воплощается в пластичной линии, убеждающей своей настойчивостью. Мелодическое образование этого мотива в своем гениально сжатом очертании отражает именно ощущение гнетущей тяжести, возникающее из смутной боязни предопределения судьбы. Даже слово «Verhängnis»* своим возникновением обязано этому щемящему чувству, нашедшему, таким образом, выражение в самом языке**. Столь же образное отражение чувства нависающей угрозы, томящего страха перед судьбой, олицетворено в старинном мифе о дамокловом мече.

Одновременно мы видим здесь еще и другое. Весь процесс напряжения выражен с предельной простотой, с применением самых обычных и узких интервалов, что и придает ему особую элементарную убедительность. Здесь не столь существен размах, сколь сама воля движения.

Последняя же проявляется тем более непосредственно, чем меньше от нее отвлекают внешние звуковые явления — более претенциозные интервальные шаги и т. д. Романтизм, начиная уже с послебетховенского времени, в большой степени характеризуется возвратным устремлением к рудиментарным формам, которые лежат далеко за пределами успокаивающей ясности сознания, выраженной в полных жизни дифференцированных образованиях. Воля выражения в таких рудиментарных образованиях приближается к простому намеку, но она действует в них со своей наибольшей силой. В этом заложен определенный параллелизм с соотношением двух форм напряжения, кинетической и потенциальной: например, устремление вверх является гораздо более интенсивным в потенциальной альтерационной форме, чем даже в резком восходящем движении мелодической

* Судьба, рок — от корня «hängen» — висеть. (Примеч. переводчика.)

** Аналогичную параллель между явлениями речи и линиями мелодического движения можно провести по отношению к лейтмотивному образованию, выражающему негодование (см. пример 271). Извивающемуся движению в музыке соответствуют такие обороты речи, как «es wurmt einen» (червь гложет), «der Wurm im Herzen» (змея в груди) и т. п.

линии. И это несмотря на то, что действительное повышение при альтерации составляет только полутон (ср. с. 162 и 57).

Мотивные образования, которым свойственна определенная упрощенность, а вместе с тем и известная степень величия, возникают в музыке постоянно, как бы следуя внутренней необходимости. Так я, например, укажу на совершенную однородность с мотивом из симфонии h-moll Шуберта, хотя он и не связан с поэзией и программой. Если в этой чисто инструментальной музыке и нет прямой образной связи, то все же известное приближение к ней ощутимо. Слушая разработку первой части симфонии, можно почувствовать, что и здесь в характере этого мотива заложено нечто угрожающее. Та же демоничность ощущается в мощных и непрестанно повторяющихся расширениях данного мотивного образования, как бы грозно указывающих на неизведанные пути грядущего. Конечно, нельзя назвать этот мелодический оборот мотивом судьбы, однако и в нем заложено напряжение, связанное с психологической глубиной понятия судьбы (Шуберт, Симфония h-moll — из первой части):



Первые четыре из приводимых тактов даются сначала с повторением. Затем остаются лишь кульминационные звуки основного мотива с их гнетущим эффектом диссонанса. Они ведут все дальше ввысь, и в последующем течении этого развития их движение учащается до четвертой с акцентной тяжестью на каждом отдельном тоне. Это — вступительный раздел разработки, протекающий в необычайном напряжении. Да и вся разработка — одна из наиболее накаленных, созданных романтизмом. — Дифференцированное преобразование того же мотивного хода представляет собой, например, также тема вступления из бетховенской «Патетической сонаты» ор. 13. И здесь основной вес мотива заложен в нависающей тяжести кульминационного тона. Отметим далее тему финала сонаты c-moll Бетховена ор. 10

№ 1, а также призрачный основной мотив из шубертовского «Двойника». Переходя к совершенно иной сфере, можно указать на главную тему вступления к «Аиде» Верди, которая фактически с помощью аналогичного рисунка создает тот же психологический оттенок, связанный с понятием судьбы. У Вагнера этот полный значения мотив появляется в завершении вступления к «Летучему голландцу» (семь заключительных тактов): в своем грозном облике он предстает как трагический символ. Все это произвольно взятые случаи. Даже при поверхностном обзоре можно было бы провести тысячи других аналогий, не исчерпав их полностью.

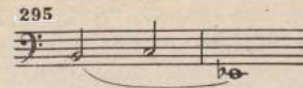
Однако выражения такого типа, как нависающая угроза и т. д., представляют собой лишь вспомогательные слова, попытку зацепиться за понятийное. Лишь тот сумеет музыкально воспринять мотив, кто в состоянии освободиться от этого и проникнуть в его внутреннюю динамику. Последнюю же можно прочувствовать не посредством понятий и представлений, но скорее благодаря психическим энергиям, благодаря интуиции, которая является более свободной, глубокой, широкой и подлинной, чем стремящаяся приблизиться к ней понятийная характеристика. Такой характеристикой вновь и вновь завладевает сопутствующее музыкальному творчеству расплывчатое поэтическое и неверное философское толкование (особенно свойственное писателям-романтикам).

В результате можно сделать следующее обобщение: определенные типичные формы неизбежно возникают и непрестанно повторяются, воплощая типичный характер напряжения.

Существенное значение бесконечной мелодии легко определяется в широких ее проявлениях, но роль ее основного момента ощутима и в малом, единичном (у Шуберта, например, можно лишь условно говорить о бесконечной мелодии в крупном плане): форма возникает непосредственно как символ движения, независимо от других разнородных явлений.

Некоторые дальнейшие подробности могут дополнить общую картину рассматриваемых основных черт. Отталкиваясь вновь от «Тристана», мы обращаем внимание на то, что еще и другой из мотивов судьбы непосредственно связан с абсолютным процессом движения. Этот мотив на первый взгляд представляется самостоятельным образованием, на самом же деле он является лишь преобразованием мотива судьбы, к которому приближается и по своему символическому содержанию. Он возникает в тех случаях, когда мотив судьбы после первых двух звуков не ведется к своему характерному кульминационному тону (как в мотиве из примера 293 — к *es*), но делает в этом месте широкий ход вниз, достигая ниже его октавного повторения кульминационного тона. Это создает не менее характер-

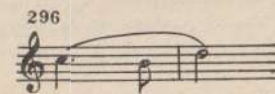
ный рисунок при одновременном дальнейшем помрачении мотива:



Так образуется второй из мотивов смерти, встречающийся в «Тристане» наряду с более резким первым мотивом (пример 54). Судьба как бы указывает вниз, в бездну. Непосредственный процесс движения вновь определяет символический смысл мотива. Упрощенно и пластично этот процесс раскрывает основную черту, которую следует понимать как формирующий момент и смысловое содержание рассматриваемого здесь типа лейтмотивности. Вагнер в «Тристане» неоднократно сочетает с этим мотивом хроматическую последовательность гармоний первого мотива смерти, как это видно в примере 160, где в басу проходит тематическая линия *c — des — e*.

Вообще же в данном мотиве как раз обращает на себя внимание особый контраст сверкающей гармонической яркости первого мотива смерти, определенная опустошенность звучания, которая почти сплошь сопутствует его появлению, как бы выдвигая символику мелодии на первый план. Яркая гармонизация избегается, и в большинстве случаев проведение мотива сводится к обособленному звучанию в глубоком регистре.

Значение непосредственного процесса движения выступает еще ясней при противопоставлении рассмотренным формам другого мотивного образования в «Тристане». Его может не заметить даже знаток произведения, так как и с музыкальной стороны и по своей символике оно растворяется в весьма общих формах. Это образование еще больше коренится в подсознательных областях музыки, чем мотив судьбы, который все же вырисовывается из мрака своих призрачных и туманных намеков и превращается в яркий и мощный лейтмотив, действующий в крупных масштабах. В тем большей мере данный мотив дает возможность узнать характерные черты символики мелодических линий, которые в наиболее чистом виде исходят именно из самых простейших образований. Это — мотив, который мы не только в «Тристане», но и во всех произведениях Вагнера узнаем в повторяющейся интонации вопросительных оборотов, почти всегда появляющейся в виде следующей фигуры:



В «Тристане», например, она возникает сразу же с началом первого действия на словах «Sag, wo sind wir?» или в III сцене второго действия: «Willst du, Isold', ihm folgen?» — а также в бесчисленных других местах. В чисто музыкальном смысле, то есть в своем мелодическом движении, указанная интонация представляет собой не что иное, как почти точное обращение мотива судьбы. Это — волнообразная фигура, которая не ведет, однако, через кульминационный тон вниз, но, наоборот, сначала поворачивает вниз, для того чтобы затем перейти вверх.

Ритмический рисунок в отдельных случаях заметно отличается от приведенной формы, как это имело место и в мотиве судьбы. В высшей степени характерным для непосредственного проявления ощущения движения является то, что и во всех этих простейших линейных образованиях, как и в первичных формах, ритмика изменчива и большей частью по степени своей остроты оттеснена на задний план.

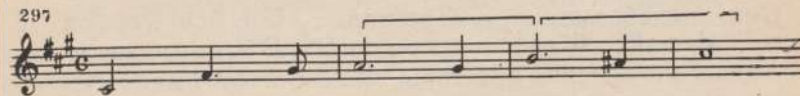
Если в этом незаметном образовании мы увидим не просто три звука, а скользящий ход, который они намечают, то рудиментарная сжатость последнего объяснит нам истоки мотива вопроса. Характеристика мотива судьбы была заложена в динамике поднимающейся мелодической линии, и прежде всего в тяжести кульминационного тона, подобной задержанию. Здесь же воля выражения основывается на двустороннем движении от среднего исходного тона, означающем волю к охвату, вглубь и ввысь. Движение в поисках бесконечного, осторожное нащупывание путей к недостижимому — вот что является психологической основой вопросительного оборота. В то же время в более широком смысле он приобретает характер чего-то рокового: это воля к охвату непостижимой безграничности, смутное движение к загадочному, символизируемое рудиментарными поворотами к глубине и высоте. Данный мотив при этом отражает метафизическое содержание понятия вопроса в наименьших по интервалке движениях.

Так, в «Тристане» этот вопросительный оборот по своему смысловому значению сходен с мотивом судьбы, и в сущности выражает нечто еще более глубокое, поскольку является как бы обобщенным мотивом судьбы и в этом смысле демоническим, почти неощутимо распространенным на все произведение. В музыкальном отношении он большей частью скрыт и сплетается с другими линейными очертаниями в соответствии с техникой текучих переходов, свойственных бесконечной мелодии. По своему смыслу, так же как и с музыкальной точки зрения, это — мотив судьбы, отодвинутый в еще более неопределенные и теряющиеся дали. В ходе развития мотив освобождается от гнетущего напряжения кульминационного тона и тем самым лишается своего самого осязаемого, наиболее отчетливого момента, что обуславливает его особую четкость в качестве чисто линейного

явления. Поэтому в то время как мотив судьбы в большей степени подчеркивает то угрожающее, что заложено в образе рока, тяготеющего над людьми и миром, мотив вопроса скорее олицетворяет всеобъемлющее начало, как бы непостижимость сверхчувственного, что и показывают отдельные примеры его применения. Линейное напряжение в первом случае выражает в большей степени ощущение страха перед судьбой, здесь же — скорее восприятие величия судьбы, ее непознаваемость.

Большую рельефность то же мотивное образование вопросительного характера находит в качестве лейтмотива в «Нибелунгах». Здесь это также мотив, связанный с образом судьбы (обреченность смерти — см. пример 114). Тонкое, но весьма характерное и для существа линейной динамики, значительное различие по сравнению с «Тристаном» заложено здесь в том, что высший тон мотива также наделяется особым состоянием напряжения, но это достигается не воздействием тяжести в результате задержания, как в мотиве судьбы, но ощущением чего-то неразрешенного в связи с тем, что последним звуком восходящего изгиба линии является аккордовая септима. В то же время символ судьбы в другом месте пронизывается гнетущим эффектом напряжения посредством того, что первый тон (*a*) вступает по типу задержания к звуку *gis*. Одновременно здесь наблюдаются связи динамики мелодической линии с гармонизацией подобно тому, как они выступали и в хроматическом мотиве любви. (Там интенсивное устремление ввысь усиливалось гармоническими средствами путем включения первого и третьего звуков в аккорды в качестве вспомогательных побочных тонов.)

В приводимой мелодии, которая в сцене возвещения смерти в «Валькирии» непосредственно следует за мотивом судьбы, тот же оборот звучит дважды: *a — gis — h* и *h — ais — cis*. По принципу бесконечной мелодии обе фигуры сплетаются в один мелодический ход таким образом, что последний звук первой фигуры (*h*) совпадает с начальным звуком второй:

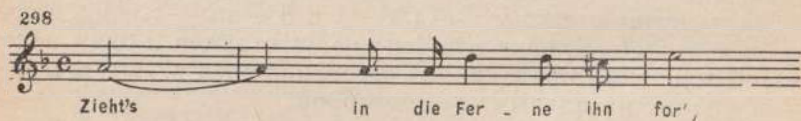


Уже само по себе присутствие одного и того же образования в различных произведениях является примечательным. Это возможно потому, что здесь используются первозданные формы и основные моменты мелодического движения вообще. Применение же в различных произведениях индивидуализированных мотивов, имеющих более узкое смысловое значение, отличается существенным образом (как, например, в том случае, когда мотив лебедя из «Лоэнгрина» звучит в «Парсифале»).

Так же как в различных произведениях символ вопроса и судьбы связан с одним и тем же мотивом, в «Тристане»

мотив вопроса вырастает до значения символа судьбы. Близость, которая с музыкальной стороны намечается здесь в простых линиях движения, присуща также и самим понятиям. Содержание понятия судьбы, рока заложено уже в самой сущности понятия вопроса, так же как с другой стороны в сущности понятия судьбы содержится вопрос, взгляд в непознаваемое. Вопрос и судьба для начального, бессознательного мироощущения, для понимания, которое еще как бы ощущая приходит к наиболее общим первозданным представлениям, являются одним и тем же. Обращаясь к процессу движения в его чистом виде и освобождаясь от ритмо-симметричного насилия ударений, мелодия как бы изнутри соприкасается с первейшими бессознательными формирующими силами. Начиная с наименьших образований она обретает способность наиболее подвижно и послушно следовать за этими формирующими силами и тем самым посредством символики движений отражать наиболее скрытый и сокровенный смысл. Огромная психологичность, которая обнаруживается в соответствии мелодических линий словам и мыслям, возникает именно из этого.

Связь символов вопроса и судьбы с описанным движением, которое в своем стремлении к высоте и глубине как бы характеризует нечто всеохватывающее, доказывается, впрочем, еще и другим обстоятельством. Речь идет о том, что этот мелодический ход встречается в оборотах, имеющих отношение к воплощению пространственных далей. Так, на следующих словах Фрикки («Золото Рейна», сцена II) мелодическое движение мотива как бы обрисовывает бесконечно расстилающиеся просторы:

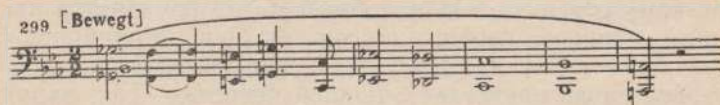


Или, подобно этому, в «Тристане»: «Wie flöh' ich wohl das Land, das alle Welt umspannt?». В этих движениях, указывающих на далекие просторы, заложена как бы скрытая связь характеристики пространства и метафизического начала, как, например, на словах Тристана: «Doch wo ich weilte, das kann ich dir nicht sagen...» (действие третье, сцена I).

К числу случаев, выявляющих особую значительность данного мотива, отнесем прежде всего начало третьего действия, когда Тристан пробуждается от сна, близкого к смерти. На словах: «Ich war, wo ich von je gewesen...» у басовых инструментов возникает оборот мотива вопроса (судьбы) — *as—g—b*. Здесь вырисовывается смысл мотива как ощущения рокового начала во всеобщем значении. — Или же рассмотрим в более продолжительную мелодическую линию, интонируемую солирующим басовым кларнетом в конце жалобы Марка во втором действии после слов «Warum mir diese Schmach?». Полная скорбного раздумья ниспадающая мелодия в самом за-

вершении образует в низком регистре мотив вопроса (*d—cis—e*) непосредственно перед словами «Den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?». Многозначительным предстает мотив вопроса в пении Тристана о стране смерти (конец второго действия), причем он звучит в начальной мелодии в весьма скрытом виде: «Dem Land das Tristan meint...» Этот оборот повторяется на словах: «Was, da sie mich gebär...» и «Das Wunderg eich der Nacht...». Однако одновременно ему сопутствует (как и в последующем ответе Изольды) ясный и самостоятельный мотив вопроса (*as—g—b*, затем *a—gis—h* и т. д.) басовых инструментов. Это подтверждает, что влечение его в ведущую вокальную мелодию не является случайным.

Мотив раненого Тантриса (см. пример 130) также символически заканчивается вопросительным оборотом. — В тактах примера 49 у струнных вступает отголосок мотива судьбы на фоне выдержанного звука *as* — мотив вопроса. — Близкое родство мотивов вопроса и судьбы обнаруживается в примечательном месте из первого действия (сцена III), где во время паузы в вокальной партии, в сопровождении *tremolando* у струнных, звучит мощная басовая мелодия:



Эта линия содержит сначала мотив вопроса (до звука *g*), затем же, в следующих трех звуках, — мотив судьбы. Оба предстают не отделенными друг от друга — по типу «бесконечных» переходов, и включаются в еще более широкий, ниспадающий линейный ход.

Отдельные характерные случаи приведены здесь далеко не полностью. Надо отметить, что объяснение происхождения мотива вопроса, основанное только на связи с интонацией, возвысившейся до музыкального оборота, было бы несостоятельным. В этом случае необходимо найти источник возникновения именно такого типа интонации для вопросительных оборотов в разговорной речи. На деле же, наоборот, последняя находит свое объяснение в скрытой музыкальной интонации, то есть в бессознательном ощущении движения. Если действительно разговорная декламация в конце вопроса применяет сходную интонацию, направленную на повышение высоты звука, то корень этого тот же, что и в соответствующем музыкальном мотиве, — выражение осторожного нащупывания и стремления охватить непостижимое в темных глубинах представления. Поэтому надо подчеркнуть, что музыкальный мотив определяется самой линией движения, а не интервалом терции. Поскольку линейное начало представлено здесь наиболее примитивным рисунком и мотив движется вверх и вниз по наименьшим интервалам, то есть секундам, то в итоге между двумя последними звуками произвольно образуется терция, большей частью малая. Это безусловно указывает на ее роль как вторичного элемента в данном мотиве.

Все рассмотренные мотивы, встречающиеся в музыкальной драме, связаны с абсолютным процессом движения и тем самым с областью подсознательного. Подобно мотиву судьбы, мотив вопроса как типичную простейшую интонацию можно найти повсюду и в чисто инструментальной музыке, где, однако, он применяется скорее в психологическом, чем в образном значении, хотя ясная связь с образным содержанием все еще присутствует, например в теме второй части («Разлука») сонаты Бетховена *Es-dur* op. 81 a. Этот мотив полностью совпадает по смыслу с вагнеровским — как жест, указывающий в бесконечные просторы:

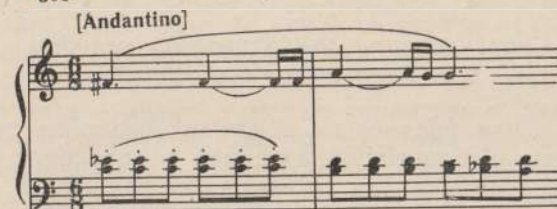


Сюда, правда, примешивается оттенок субъективированного выражения, символизирующий неопределенное томление. Такой же мотив мы находим особенно часто у Шопена — как элегическое окончание какого-либо срединного фрагмента, а также у Мендельсона и у Вебера (ср. начало увертюры к «Волшебному стрелку», где подобный мотив появляется как укрупненный отголосок первого унисона *c*). Однако наиболее часто он встречается в песнях Шуберта, где выразительное значение вопроса вновь предстает с полной ясностью. Так, например, в песне «Засохшие цветы» из цикла «Прекрасная мельничиха» на слова Мюллера данный мотив не только появляется в вокальной партии как вопросительное окончание, но в виде отголоска звучит самостоятельно в сопровождении. Применяет его часто и Лист (ср. Ноктюрн № 1 из «Грез любви»), и Роберт Франц — одна из наиболее глубоких романтических натур, отличавшийся вообще особой любовью к простейшим мотивным образованиям.

Мотивы, связанные с абсолютным характером движения, обладают необычайной гибкостью. Ограничиваясь двумя приведенными, мы можем проследить, насколько гибко они могут поддаваться субъективации или связываться с определенными отголосками изобразительных моментов. С какой легкостью и непосредственностью перехода мотив судьбы может переклеститься с внутреннего, чисто динамического ощущения на представление чего-то нависающего! Еще более явно это обнаруживается в его преобразовании в мотив смерти с властно указывающим вниз движением. Так же легко и незаметно он может перейти к противоположному — к субъективному чувствованию. Это, например, ясно ощущается в любовном дуэте второго действия «Тристана» — в проникновенно мягком окончании стиха «Leuchtend lachen Sterne der Wonne...». На последнем слове, так же как и далее на слове «zergoepen», мелодический рисунок приближается к мотиву судьбы, который здесь вообще имеет большое значение. В несколько ослабленном виде и с меньшей экспрессивностью, однако достаточно отчетливо, этот же мотив проскальзывает в уже упомянутых сти-

хах «Ohne Neppen, ohne Trennen...» Следует также обратить внимание на то, как в пределах мотива возвещения смерти из «Валькирии» (см. пример 297) мотив вопроса одновременно приобретает глубоко эмоциональное, горестное выражение. Повсюду мы видим, с какой легкостью романтизм сочетает различные оттенки выражения, даже в лейтмотивах, которые естественно должны были бы отличаться четкостью и определенностью.

Поучительно противопоставить мотиву судьбы у Вагнера ту же фигуру в музыке Шумана, у которого она встречается чрезвычайно часто, даже стереотипно. Выразительная роль данного мотива здесь совершенно иная. Он вводится всюду как чувствительно-мягкое, иногда даже манерное окончание и повторяется со своим нависающим задержанием, наподобие вздоха. Большой частью данный мотив появляется в конце мелодических фраз, стремящихся передать определенное выражение жалобы, скорби. Из бесчисленных примеров приведем начало второй части фортепианной сонаты *g-moll*, *op.* 22:



Можно также увидеть точные черты мотива судьбы, даже с тяжестью задержания на кульминационном тоне, в прелюдии Шопена *cis-moll*, *op.* 45, при окончании первой фразы (такты 4 и 5). Характер выразительности как экспрессивного вчувствования в этой прелюдии повсюду проявляется весьма ярко, что вообще свойственно меланхолической лирике раннего романтизма. Частое применение этого мотива в декадентских течениях послеромантической эпохи становится невыносимым, вырождаясь в сентиментальность. Линейное выражение мотива судьбы, как и мотива вопроса, представляет собой один из главнейших мотивов вздоха у романтиков. Однако мотив судьбы имеет большее распространение, чем мотив вопроса, именно благодаря выразительному значению нависающего тона задержания.

Итак, в качестве исходной точки нашего исследования мы взяли лишь два отдельных мотива. Наиболее общим для них оказалось проявление непосредственного характера движения и его напряжений. Однако при этом мы повсюду исходили из мотивов музыкальной драмы. Естественно, что абсолютный процесс движения не может быть полностью освобожденным от отголосков определенной, хотя и скрытой, смысловой значимости,

поскольку символика движения связывается с образными представлениями. Это касается даже таких упрощенных движений, как рассмотренные, что обнаруживалось уже при их сравнении с аналогичными мотивными образованиями вне текстовой связи. Абсолютная выразительность движения может полностью проявиться лишь в чисто инструментальной музыке. В этот первоначальный музыкальный процесс нельзя проникнуть до конца, отталкиваясь от лейтмотивных образований, как мы это делали выше. Абсолютный характер движения следует понимать лишь исходя из сути явления, из динамики чистого музыкального развития во всей ее непосредственности и самостоятельном значении. Надо подходить к явлению изнутри, а не проникая в собственно музыку извне, то есть со стороны ее связей с поэзией и программностью. Перед тем как перейти к дальнейшему изложению, необходимо более детально, отчасти с точки зрения технических особенностей, рассмотреть основные черты субъективированных и объективированных форм выражения, все еще отталкиваясь от лейтмотивов.

Субъективация романтической мелодии и ее технические особенности

С точки зрения психологии стиля, особенности субъективированных линейных образований в сравнении с мотивами, относящимися к сверхчувственным мировым сферам, лучше проследить на мотивах, символизирующих душевные чувства; для наблюдения можно вновь взять примеры из вагнеровского «Тристана». Здесь присутствует различие как в воле выражения, так и в композиционных и формальных явлениях, характеризующих экспрессивную мелодику романтиков.

То, что в «Тристане» к данной области относится наибольшее число собственно лейтмотивов, вытекает из поэтического замысла произведения. Однако и здесь не всегда является возможным отличить лейтмотивы в более узком смысле от таких образований, где мотивные замыслы, связанные с содержанием, обобщаются и в бесконечной мелодии душевного порыва вливаются в безграничность.

Одним из композиционных признаков субъективации мелодии, притом наиболее ярко бросающимся в глаза у Вагнера, является хроматика. Для мелодики самой по себе естественным представляется то обстоятельство, что повышение эмоционального напряжения влечет за собой и повышение линейных напряжений, что является характерным для музыки всех времен. Хроматизм, господствующий во всем позднеромантическом стиле, и прежде всего в альтерационной гармонии, свойствен почти всем относящимся к этой области мотивам «Тристана» и пронизывает их то в большей, то в меньшей степени. Самый

главный из них, восходящий, хроматический мотив любви (см. пример 1) является в этом отношении доведенным до предела. Как со стороны смыслового значения, так и в структурном отношении он становится основополагающим для всей мелодики «Тристана» и обладает беспримерной объединяющей силой. Почти повсюду он проникает в линейные образования, то выступая вперед, то скрываясь в сплетениях голосов вплоть до самых дальних отголосков и намеков. Несмотря на ясный выразительный характер, он представляет собой чрезвычайно простое образование. Как уже было упомянуто, здесь налицо лишь внутренняя интенсификация первоначальной формы восходящего мотива. Большой частью это четыре хроматические последования. В своем выражении мощно вздымающегося, неутолимого томления данный мотив как бы порождает усиливающее его продолжение. Поэтому он большей частью появляется в виде восьми восходящих хроматических звуков, во всяком случае там, где он выступает как лейтмотив сам по себе, как, например, сразу же в первых тактах вступления к первому действию.

Как и каждое элементарное образование, этот характерный мотив в качестве выразительного средства не ограничивается рамками одного произведения или творчеством одной художественной личности. Он пронизывает раннеромантическую музыку от самых ее истоков. Более того, задолго до этого его можно было повсеместно увидеть там, где характерное для нового художественного направления выражение томления уже пронизывало классический стиль. Притом он то в большей, то в меньшей мере приближается к той крайней форме выражения, которую мы встречаем в «Тристане». Однако эти предварительные формы не всегда становились преобладающим мотивом. Наоборот, они часто возникали случайно и, что является характерным для упрощенных образований, применялись неосознанно и незаметно. Насыщенное глубочайшей страстностью, напоминающее скорее фантазию, вступление к фортепианной сонате Бетховена *c-moll*, *op. 13* («Патетической») содержит место в общем контексте мало заметное, но которое весьма близко хроматическому мотиву любви из «Тристана». Выделенное само по себе, оно с чрезвычайной ясностью дает осознать, что хроматический мотив «Тристана», собственно, представляет естественное выражение романтического чувства (Бетховен, Патетическая соната, часть I, такты 7 и 8):



Родство с «тристановским» мотивом заложено еще и в том, что каждый раз третий тон тяготеет вверх как напряженный неаккордовый диссонанс. Уже в более ранней сонате Бетховена Es-dur, op. 7, в Largo можно встретить подобный этому четырехзвучный хроматический ход:



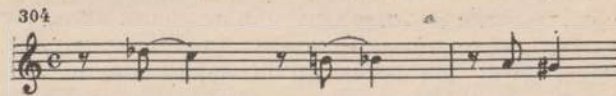
И здесь уже первый звук *d* при своем третьем появлении, после затакта, возникает как неаккордовый вспомогательный тон, тяготеющий вверх (в *es*), таков же и третий тон *e*. Отметим далее также примеры 17 и 18 из произведений Шпора, который особенно часто обращается к этому мотиву, или первую часть фортепианной сонаты Шопена с-moll (такты 10 и 11), где появляется восьмизвучный, уже весьма ярко напоминающий «Тристана», хроматический ход. Говоря об эпохе, на которую оказывают влияние Вагнер, следует упомянуть мотив из песни Вольфа (пример 103). Его можно встретить также в песне Листа «Morgens steh' ich auf und frage» и т. д.

Мотивы любви и томления в «Тристане» находятся в подавляющем своем большинстве во власти этого основного последования. По сравнению с его говорящей, взволнованно страстной выразительностью бледнеют диатонические мотивы. Так, в исходной интонации виолончелей, которая в самом первом такте вступления к первому действию предшествует главному мотиву, интервал восходящей малой сексты сам по себе уже содержит налет хроматизма в связи с непосредственным ощущением связи этого интервала с квинтой. Далее нисходящий ход, примыкающий к этой сексте (*f—e—dis—d*), представляет обращение главного хроматического мотива. Также и последующие мотивы любви в своих истоках родственны друг другу и в большей или меньшей степени развиваются непосредственно из главного мотива. Даже и там, где при этом выступают мотивы ярко выраженного самостоятельного значения, они либо в середине, либо в своем окончании напоминают очертания основного восходящего хроматического мотива. Укажем на мотив вступления к первому действию (такты 25—26 и далее — такты 29—30) или же движущийся в дублировке терциями мотив с хроматическим окончанием (такты 63—64 — см. пример 89), а также многие другие. Все они содержат в себе нечто невыполнимое и неосуществленное. Даже буйно вспыхивающая взволнованность пос-

ледного из упомянутых мотивов устало переходит в выражение романтического томления.

Применение хроматизма в качестве приема усиленной субъективации не ограничивается мотивами любви и томления. Так, прежде всего, можно заметить, что выражение страстной жалобы постоянно связано с ниспадающим хроматическим образованием, большей частью в виде отрывочных сочетаний по два-три звука. Такое образование встречается не только у Вагнера и не только в пределах романтического стиля (например, мы в изобилии находим его в произведениях полифонической эпохи). Это — типичное проявление субъективации мелодического выражения. Происхождение такого оборота следует искать в вызванной определенным аффектом интонации горестного рыдания. Оно восходит к крайнему выражению эмоций, связанному с речью и жестикующей.

Хроматический мотив жалобы в «Тристане», например, пронизывает оркестр (партия гобоя) на словах Брангены «O tiefstes Weh! O höchstes Leid!» (действие первое, сцена IV):



И здесь превалирует синкопированное изложение. Нисходящей хроматикой насыщена также сцена оплакивания Тристана Изольдой (в III сцене третьего действия, как, например, в декламационном порыве «Bleibst du mir stumm?» или «Betrügt Isolden, betrügt sie Tristan...»). Подобный оборот мы встречаем также и в III сцене первого действия на словах: «Seines Elendes jammerte mich», или «Wie könnt' ich die Qual bestehen?». II сцена второго действия сплошь пронизана нисходящей хроматикой: «Das Licht! O dieses Licht!». То же мы видим в первом действии в начале III сцены «Weh', ach wehe! dies zu dulden!». В подобной меланхолии жалобы выдержана ниспадающая хроматика, лежащая в основе мотива морского плавания Тантриса (см. пример 130)*. Этих немногих примеров из

* Уже в самом замысле представить мотив жалобы и мучительного страдания в виде обращения восходящего мотива любви заложена символизация трагизма всей «тристановской» драмы. Впрочем, встречается, хотя лишь эпизодически, еще другое обращение хроматического мотива любви, которое также находится в глубокой смысловой связи с последним. Это обращение также имеет большое значение с точки зрения отражения психологических связей посредством линейного образования. Речь идет о таком обращении любовного символа, которое приобретает значение мотива проклятья (см. в сцене III первого действия слова Изольды: «Fluch dir, Verrucher!» — и повторение этого оборота в конце этой сцены во время возгласа Брангены «Der Todestrank!»). В отличие от мягкого, текучего мотива жалобы, это мотивное образование обладает тяжеловесной ритмикой и инструментальной. Здесь же интересно напомнить о том, как и другой мотив проклятья «Тристана» (см. пример 27) связан с любовным мотивом, поскольку он основывается на его первом лейтмотивном аккорде.

одного произведения будет достаточно, чтобы дать возможность узнавать те же мелодические образования в их различных проявлениях и у других авторов, принадлежащих к разнообразнейшим направлениям. Мотивы жалобы и томления представляют собой лишь более выраженные отдельные доказательства экспрессивной силы хроматизма, распространяющегося на субъективированную мелодику.

В качестве еще одного признака субъективации мелодики, наряду с восходящей и нисходящей хроматикой, следует назвать скачки на широкие интервалы. Их сила напряжения и полное томления дыхание характеризует мотивы субъективно прочувствованного содержания. Правда, эти скачки служат не только субъективации, однако именно с этой целью они широко используются в мелодиях декламационно-страстного характера. Это обнаруживается в неоднократно преобразуемом мотиве нисходящей септимы (см. пример 76), который в своем широко охватывающем выразительном жесте включается, например, в мотив заклинания Брангены (действие первое, сцена III: «Den Bösen wüßt' ich leicht zu binden») или в начало мотива погружения в любовь (см. пример 101). Характерное предпочтение широких интервалов мы видим также в главной мелодии вступления (см. такт 20, далее такт 22 или мотив такта 25), а также в жалобе Марка (см. пример 307) и многих других местах. Вагнер предпочитает малые сексты и малые септимы. В течение декламационного пения ощущение томления иной раз находит свое выражение в широком движении интервалов. Так, можно вспомнить обороты в вокальной партии на словах: «In des Tages eitlen Wähnen bleibt ihm einzig Sehnen, das Sehnen hin zur heil'gen Nacht» (второе действие, сцена II). Как это было показано в упомянутых мотивах, скачки на широкие интервалы часто сочетаются с тяготением к хроматике.

Широкие мелодические ходы представляют собой типичное для всего романтизма явление усиленной субъективации. Сам Вагнер, который вообще сумел придать мелодике особую гибкость и пластичность, в высшей степени свободно применяет, в частности, нисходящие большие скачки. В отличие от этого романтики — его предшественники в своих стремлениях передать выражение страстной тоски использовали большие интервалы преимущественно в восходящем направлении*. Сочетание этого приема и хроматического начала основано на том, что альтерированные интервалы часто связаны именно с большими скачками. Вагнер подходит к данному приему с необычайной

* Для всей истории музыки характерно, что различные мелодические образования сначала возникают преимущественно в восходящем движении (ср. с этим с. 177). Это касается, например, альтерации, секвенции и т. д.⁸⁸

смелостью, в противовес робким и слабым попыткам композиторов раннего романтизма, которые, главным образом, ограничивались скачками на уменьшенную септиму, давно ставшими стереотипными. Все эти приемы Вагнер объединяет, выявляя их широкие возможности и образуя новый стиль. В своих поздних произведениях начиная с «Нибелунгов» Вагнер в этом смысле достигает такого полета фантазии, какой можно встретить разве что у Баха. Лишь тот, кто всмотрелся в технику Баха и почувствовал принципы его мелодического выражения (ведь даже в вокальную партию он вводит зигзагообразные очертания широких, усложненных альтерацией интервалов), лишь тот сможет понять, в какой степени диатонически уравновешенное искусство классиков парализовало мелодические энергии. Причина здесь кроется не в недостатке умения и художественной силы вообще, но в другом типе художественной воли, направленной на иные явления мелодической выразительности. И эти принципы в свою очередь уступили место пробудившимся силам романтического искусства, которые вновь возродили все значение и всю силу линейных напряжений.

Третий признак субъективации, характерный для моментов особой экспрессивности всей романтической музыки, представляют собой выразительные повторения одного и того же тона. Это широко проявляется в мелодике Вагнера, но уже и ранний романтизм любит страстные настойчивые повторения одного и того же звука мелодической фразы. Известно, что и этот эффект часто приводит к сентиментальности.

Как и во всех явлениях, ставших в конце концов типичными, происхождение данного эффекта связано с психологическими предпосылками. Там, где мелодия не движется, что подчеркивается такими повторениями, сгущается стремящаяся к движению сила, жизненно-музыкальное дыхание тона, наполняющее его высшей мощью выражения. Поэтому все вновь и вновь интонируемый звук приобретает характер вводнотоновости* — родственную альтерационному напряжению интенсивность, которая ищет разряжения в какую-либо одну сторону. При каждом новом повторении того же тона возникает повышенная проникновенная вибрация, усиливающая страстность, некое внутреннее нарастание и насыщенная эмоциональностью устремленность. Романтизм обращается к такому повторению звука, как бы пытаясь жадно вобрать в себя все его таинственное содержание, все, что он скрывает в себе под поверхностью звучания. Подобным образом часто используются и повторения мотивов.

Такой подход к отдельному звуку в экспрессивной мелодике романтиков проявляется также и вне повторения тона. Это

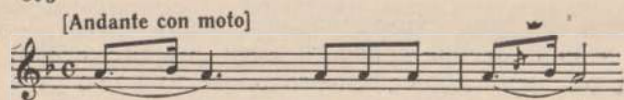
* Ср. также с. 43.

происходит повсюду в тех случаях, когда соответствующая продолжительность тона как бы воссоздает эту повторность в своем своеобразном трепете. Отсюда и необычайно захватывающая интенсивность романтической мелодики вообще (тяготение к вибрации представляет собой лишь техническое выражение этого)*.

Страстность повторений звука, которой, хотя и в меньшей мере, отдают должное также Гайдн и Моцарт, у Бетховена проявляется уже начиная с ранних произведений, притом главным образом в началах тем (в его фортепианной сонате *f-moll* op. 2 № 1 — во второй теме финала, или же в теме первой части Лунной сонаты op. 27 № 2 и еще во многих других). Однако по числу самих повторений одного и того же звука Бетховену свойственна еще большая сдержанность.

Вряд ли необходимо уделять внимание типичным для романтиков и прежде всего для Мендельсона начальным мелодическим построениям, исполненным изнеженного и чувствительного пафоса, наподобие следующего (Мендельсон, симфония *A-dur*, часть II):

305



В такого типа обороты Вагнер вновь вносит величие героического аффекта, как, впрочем, и во все субъективные моменты в мелодике. Экспрессивную черту повторения звука мы видим, например, в мотиве оплакивания Изольдой смерти Тристана (см. пример 28). Характерным является также то, что хроматический мотив любви в «Тристане» часто находит свое продолжение в повторениях последнего звука, как, например, в мотиве богини Любви из сцены I второго действия:

306



Аналогичное обнаруживается и во вступлении (такты 26, 30 и другие). Интересно также с этой точки зрения указать на пример 302 из Патетической сонаты Бетховена. Примечательно,

* С природой субъективизма связано также то, что мелодии часто поручались солирующим, особенно струнным, инструментам. В своем историческом развитии, вплоть до настоящего времени, романтический симфонизм дает такого типа солирующие отрывки во все уменьшающемся объеме, сводя их до отдельных мотивов со специфической инструментальной характеристикой. В отличие от этого, первоначально солирующее выступление в оркестровых произведениях ограничивалось концертирующими партиями.

что почти всюду повторения звука выступают синкопированно, что относится не только к Вагнеру, но и вообще в значительной степени характеризует поздний романтизм. С раскрепощением мелодического ощущения такие звуки с их своеобразной силой напряжения вскоре эмансипируются от тяжести тактовых ударений на сильных долях и переходят к выразительности свободного парения. Ритмический акцент, падающий на один из подобных звуков, придал бы напряжению движения неправильное направление. Это напряжение действует не вертикально, как тяжесть ритмического акцента, но горизонтально, включаясь в дальнейшее мелодическое движение.

Для экспрессивного мелодического образования в произведениях романтиков типичным является еще один вид повторения звука — по типу предмета. Мы встречаем такие предметы чаще всего перед кульминационными звуками, как, например, в мотиве из примера 76 или же в третьем мотиве примера 300 из сонаты Бетховена, продолжающей линию развития начальных мотивов на стыке второго и третьего тактов. Весьма характерными являются также предметы после кульминаций при нисходящем движении к последующим тонам (ср. пример 301 из сонаты Шумана). В момент выступающего на первый план субъективного начала все эти приемы часто сочетаются воедино, как, например, в следующем мелодическом обороте, преобразованном из мотива, приведенного в примере 48. Здесь — чисто романтическое выражение чувства, которое Вагнер во втором действии «Тристана» вносит в развернутую сцену жалобы Марка (в оркестре на словах «Dies wundervolle Weib»):

307 [Langsam]



Этот отрывок, проникнутый глубоким чувством, выдержан в смягченных тонах. Мы легко узнаем типичные особенности: сначала повторения звука, притом синкопированные, затем широкое движение вверх, которое сменяется плавным движением

вниз, затрагивающим очередные звуки по типу предъема, наконец сплошь синкопированное нисходящее движение. Характерным является и то, что все выделяющиеся звуки включены в гармонию по типу задержаний: низкие — как хроматические вспомогательные, высокие — как простые задержания.

Эффекты употребляемых в изобилии предъёмных тонов, вознивших целиком из страстных нарастаний при подходе романтической мелодики к кульминациям, также издавна подвергались частым и безудержным вульгаризирующим искажениям.

Типичной особенностью стиля романтиков является повторение звуков в сочетании с их верхними вспомогательными по типу небольших вздохов в *cantabile*. Рассмотрим с этой точки зрения еще раз пример 305 из симфонии Мендельсона: сначала повторяющийся тон обыгрывается хроматическим соседним звуком *b*, во второй же раз к этому вспомогательному звуку добавляется еще и форшлаг сверху, вносящий дополнительный оттенок чувствительности.

В субъективном выражении романтики, наряду с повторениями звука, любят также долгое выдерживание тона со всей его вибрирующей интенсивностью. По сравнению с этим в линейном стиле полифонии наблюдается чрезвычайно характерная противоположность: единого звуковысотного уровня этот стиль придерживается скорее посредством парящего движения, которое в мягких, плавных, ритмически однообразных волнах кружит вокруг мало изменяющейся середины. Полифоническое искусство повсюду предпочитало плавное течение мелодических линий.

Объективация выразительности движения

В своем противоположном действии, направленном в сторону наглядности и внешней изобразительности, выразительность мелодического движения представлена простыми и очевидными моментами. Здесь можно будет ограничиться совсем краткой их характеристикой, тем более что вопрос образности линейного движения в целом относится к единичным моментам в пределах отдельных мотивов. Влияние изобразительности на чисто линейную технику невелико. Однако существенным с этой точки зрения является сочетание со всеми остальными изобразительными моментами — такими, как ритмическая характерность, гармонический и тембровый колорит и т. п. Именно в этом направлении прежде всего романтизм и использовал изобразительные возможности мелодики.

Если исходить из лейтмотивов Вагнера, то и здесь обнаружится, как его взгляд драматурга всегда умел уловить эти возможности в связи с мотивным содержанием. Выше мы видели, что из непосредственного процесса движения возникали лейт-

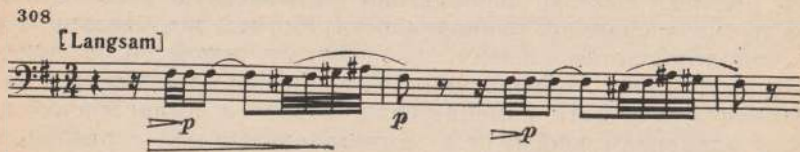
мотивные символы абсолютных, неизменных сил, движущих миром, из субъективированного движения — те лейтмотивы, которые связаны с душевным миром. В отличие от этого, рассматриваемая группа лейтмотивов всегда связывается с жизненными понятиями реального мира. Это непосредственно вытекает из обращения к изобразительному, осязаемому, что и присуще данной направленности развития. Мотивы Вагнера представляют собой моментальное, интуитивное отражение какого-либо образа. Поэтому они должны были и в своем линейном рисунке обрести характер повышенной наглядности там, где эти образы принадлежали видимому, полному света внешнему миру. Никто в подобной мере не повлиял на изобразительность позднеромантической музыки, никто в такой степени не углубил ее.

В соответствии с обращением к чувственному, темы Вагнера здесь большей частью приобретают ритмическую весомость и ясность синтаксической периодичности. Мотивы же, связанные с туманными областями жизни, склоняются к текучести бесконечного мелодического образования. В то же время в позднем романтизме это отчасти изменяется: поворот к импрессионистическим элементам вносит и в мотивы, связанные с реальным миром, некоторое освобождение от ритмической четкости. Смысл наглядного содержания в мотивах при пластичности, свойственной Вагнеру, да и вообще романтизму, большей частью осязаемо ясен. Было бы даже лишним напоминать об изобразительной силе, заложенной, в мотиве ковки, характеризующем торопливые движения бьющего молотом гнома, или же в мотиве дракона, почти живописно изображающем вытягивающегося и извивающегося змея посредством простого движения мелодической линии*. Иногда же наглядный смысл движения дан более скрыто и теряется в более отдаленных связях. Это обнаруживается в приведенном примере 138, мотиве, значение которого возрастает в течение первого действия «Тристана». В начале IV сцены с выходом Курвенала этот мотив с ритмической непрерывностью проводится в широком симфоническом развитии. Он возникает из возгласов команды корабля («Но-хе») и перенимается оркестром, символизируя полное темперамента движение вперед, быстрый ход корабля. Происхождение самого возгласа связано с направленной на внешний момент наглядностью: и в мелодии, и в ритме имитируется работа матросов, движения рук, занятых однообразной работой, хватающих и тянущих канаты и т. п.

Образование мелодической линии в этом мотиве вытекает из таких же движений, какие, например, определяют мотив машу-

* Я ограничиваюсь здесь одной лишь символикой мелодического движения. Естественно, что последняя не исчерпывает содержания мотивов, в особенности же в данной мотивной группе. Ритмические, гармонические и колористические моменты также интуитивно включаются в характеристику. Ее обусловленность взаимодействием всех этих моментов выходит далеко за рамки данного контекста. Имеется в виду звуковая символика, область, в которой музыкаведение едва лишь успело постучаться.

шей Изольды (см. пример 281) и другие. Внешне изобразительная тенденция линейного движения и выступает главным образом в эпизодических образованиях, то есть не в таких, которые пронизывают все произведение в качестве лейтмотивов. Объективация музыкального выражения в деталях часто ведет и к ассоциативным моментам*. Например, внешние представления возникают в таких местах, где маршеобразный мотив (в котором ритм представляет собой лишь особую форму выражения движения!) символизирует рыцарский обычай (действие первое, сцена V: «Zug Brautfahrt der Brautwerber...»). В той же сцене первого действия, в диалоге Тристана и Изольды, эпизодически несколько раз проходит следующая образование у альтов (на словах: «Ehrfurcht hielt mich in Acht», далее в этом же роде «Gehorsam einzig hielt mich in Bann»):



Отголоски этого же появляются и позднее («Da du so sittsam, mein Herr Tristan» и т. д.). В соответствии со сказанным ранее, можно легко определить характер движения в этом мелодическом образовании и его связь с наглядностью: это мотивный рисунок, как бы отражающий жест рыцарского поклона. Нечто совершенно схожее встречается во II сцене первого действия, когда Брангена предстает перед Тристаном как посланница**. Бросается в глаза совпадение, сознательное или неосознанное,

* Трубный сигнал определяет, например, тот мотив «Тристана», который более всего принадлежит враждебной сфере дня, действительности, а именно мотиву дня (ср. пример 110). Этот мотив связан прежде всего с гимном Тристану (действие первое, сцена II). Корень его — в словах «Hei! unser Held». Здесь заложено то мелодическое образование, которое в дальнейшем, воплощая мирскую славу, блеск и честь Тристана (как героя дня), становится символом дневного сияния, символом дня вообще.

Имеющийся в виду оборот тристановского гимна основывается, как это часто бывает в народных и героических песнях, на фанфарной интонации, которая и в других случаях у Вагнера, как и вообще в музыке (ср. «Героическую симфонию» Бетховена), всегда символизирует победоносное начало (ср. также «Schmerzen» из песни на слова Везендонк). Развитие этой фразы из гимна Тристану можно проследить в следующих местах: как символ героического образа самого Тристана на словах «Als Tristan Isold' ihn bald erkannte» (действие первое, сцена III), далее символ Тристана как героя дня и, одновременно, мира дневных почестей в оркестре на словах: «Wie siegrangend, heil und hehr, laut und hell wies er auf mich» (в той же сцене). Со второго действия этот мотив уже исключительно выступает как символ дня.

** Здесь интересно отметить иной характер, а именно выражение большой взволнованности, в совершенно однотипном мотивном образовании во втором действии «Валькирии» в сцене возвещения смерти («Zu ihnen folg' ich dir nicht»).

с первоначальным замыслом. Так же пластично на словах: «Mein Herr Tristan, euch zu sehen...» отражено придворное приветствие Брангеной героя, почти игриво обрисованное фигурой шестнадцатых у кларнета*.

Как видно из всего предшествующего изложения, объективация мелодического движения, так же как и субъективация, может иметь отношение к физическому движению. Однако здесь надо указать на примечательное различие: если субъективация направлена внутрь и основана на прочувствовании движений, связанных с определенным аффектом, то объективация, напротив, обращена к внешнему процессу движения, например, в виде подражания телодвижениям.

Последние из приведенных мелодических образований, между прочим, приближаются к фигуре, которая в музыке отчасти приобрела значение определенной формулы, что связано с простотой и типичностью ее структуры, — к так называемому группетто. Это интересно в нескольких отношениях, и в частности показывает, как в пределах едва ли не рудиментарной формы может меняться характер выразительности линейного движения. Такому изменению выразительности вообще легче всего подвергаются простейшие образования, как это было показано на примере первичных мотивов. Несколько отдельно взятых и противопоставленных друг другу фрагментов, приводимых ниже, могут дать представление об обусловленности мотивного образования выразительностью движения, о возможности его понимания как в абсолютном смысле, так и в направленности в сторону объективации или субъективации.

По своему происхождению, с точки зрения абсолютного процесса движения, упомянутая фигура представляет размах, как бы полное силы приготвление к широкому броску вверх. Она дается перед большими восходящими скачками или перед отдельными звуками как живое, настойчивое повторение в пределах восходящего диатонического отрезка. В полифоническом линейном искусстве данная фигура большей частью выступает в этой первоначальной трактовке как непосредственное проявление линейной энергии и, кроме заключительных оборотов, большей частью выписывается нотами. В галантном стиле послебаховского поколения, затем у классиков, и прежде всего

* Если здесь, в этой замкнутой размерности, мы видим оттенок игривости, то в тех случаях, когда музыкальное выражение передает ненависть и язвительную насмешку, внешняя имитация жестов и интонации доходит до карикатурных очертаний, противоположных всякой внутренней направленности. В «Тристане» это более всего очевидно там, где показаны внешний блеск и мирская суета, где день предстает как злейший враг мира, смерти и освобождения в любви, мира, в который погружены Тристан и Изольда и с позиций которого трактуется все произведение. Ср., например, насмешку Изольды «Das wär' ein Schatz» (действие первое, сцена III) или: «Mein Herr und Ohm, sieh' die dir an» (сцена V того же действия).

у Бетховена, происходит преобразование этой фигуры в сторону субъективации. Она становится средством выражения чувствительности. Известно усиление до надоедливости субъективного типа ее трактовки в экспрессивных ужимках сентиментализма, в расслабленно-декадентском вырождении романтического языка чувств. Крайней противоположностью этого является объективация характера движения отмеченной фигуры, направленная на изобразительность, что мы видели, например, в только что приведенных случаях у Вагнера. К последним можно было бы присоединить другие примеры, еще более ясно и непосредственно приближающиеся к формуле группетто. Так, эта фигура неоднократно появляется в мелодическом движении, характеризующем лень, любезность, вежливость. Как и в предыдущих аналогичных примерах, характер движения здесь повернут в сторону внешнего момента — подражания жесту поклона, например у скрипок на словах Брангены «Als Königin dich zu grüßen» (действие первое, сцена III). В другом случае эта группеттообразная фигура дана в вокальной партии как раз на слове «holde» в насмешке Изольды «Das schenkte mir die holde Magd» (действие первое, сцена V). Приближение к этой ластящейся фигуре мы находим также у струнных в тот момент, когда Брангена пытается уговорить и успокоить Изольду (действие первое, сцена III: «Hör' mich! Komme!»).

Для внутренней интенсивности и беспокойства ощущения, свойственных позднему романтизму, характерно, что в пределах одного произведения, к тому же еще столь единого и законченного по стилю, каким является «Тристан», эта фигура встречается в различных значениях; существенно также то, что такие разнородные трактовки имеют место не только рядом друг с другом, но и во взаимном переплетении. Если в приведенных случаях данное мелодическое образование было обращено в сторону внешнего изобразительного момента, то оно появляется (притом всегда в выписанном полностью виде) и в ярко выраженном субъективированном значении, например в мелодии виолончелей на словах «Ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten» (действие второе, сцена II). Однако Вагнер прибегает и к абсолютному характеру движения этой фигуры. Так, она выступает как интенсивный размах в широко простирающихся, устремленных мелодиях полетного характера (например, в развертывании темы «Любви и Смерти» регулярно перед скачком на большую сексту вверх, и еще во многих случаях*).

* Генрих Ритч (Rietsch H. Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl., Leipzig, 1906, S. 176 ff) справедливо указывает на то, что эти фигуры приблизительно начиная с 1850 года опять начинают точно выписываться нотами. Однако в этом можно видеть больше чем стремление к определенной точности, которому Ритч приписывает данное явление. Здесь прежде всего обнаруживается новое понимание этих фигур, постепенно возникающее у романтиков. Они уже не рассматриваются как формулы украшения, а воспринимаются как полные жизни мелодические обороты.

Часто, однако, мы встречаем такое применение этих линейных рисунков, когда, исходя из непосредственного процесса движения с его абстрагированной чистотой, тенденции к субъективации и объективации неясно переплетаются друг с другом! Повсюду мы узнаем бесконечность, то есть текучесть переходов.

Поучительно проследить такого типа внутреннее преобразование мотивов и на других фигурах, в особенности если они представляют собой стереотипные обороты. Так, например, можно сравнить примеры сдержанного, воздушного парения у Баха с аналогичными фигурами у Бетховена. У Баха и у полифонистов вообще подобные фигуры представляют первичный мотив простого волнообразного строения на основе непосредственного процесса движения, как это видно в бесчисленных, проглядывающих почти в каждом произведении Баха образованиях данного рода (Бах, Хоральная прелюдия для органа «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'». Органные произведения, изд. Петерса, т. 6, № 10):



Это мелодическое образование можно сравнить с почти такой же в своих внешних очертаниях фигурой у Бетховена, которая также определяется движением вверх и вниз вокруг одного и того же тона. Имеется в виду рисунок тридцатьвторых во втором из следующих тактов Largo сонаты D-dur, op. 10 № 3:



Субъективированное ощущение, усиленное до экстаической страстности, полностью, вплоть до неузнаваемости изменяет содержание и характер общего оборота. Там — ощущение свободного парения, здесь — страстный, напряженный импульс к движению ввысь и в глубину от среднего тона как мелодическое выражение аффекта.

В произведениях всех эпох имеет место изобразительная тенденция процесса движения, часто доведенная до предельной образности, независимо от того, относится ли это к частностям или же к широкому развертыванию. Данное обстоятельство нередко подвергается ошибочному эстетическому толкованию. Если в музыку вкрадывается наглядное, картинное изображение, то невольно применяются такие понятия, как программная музыка и т. п. Смысл этого заключается в том, что побуждением и стимулом композиции является область, лежащая за пределами музыки, как поэзия или сюжет из сферы живописных представлений. В музыку в этом случае как бы вносится стремление воплотить с большей или меньшей весомостью процессы, свойственные другим сферам искусства.

Однако существует коренное различие между наглядностью, о которой шла здесь речь, и наглядностью программной музыки, представляющей совершенно иное и противоположное явление. Это различие не определяется степенью образности, которая у мастеров полифонии и в произведениях углубленной созерцательности приобретает порой более пластичную формулирующую силу, чем в программных произведениях. Здесь определяющее значение имеет источник художественного творчества. Если, например, у Баха восходящее мотивное образование символизирует процессы, которые и внешне связаны с представлениями о восхождении (как воскресение, вознесение в высоту, освобождение, бодрость, гордость, пробуждение и т. п.), то источником этого мотивного образования является абсолютный характер музыкального движения, лишь направленный в сторону наглядности. Наглядность не является источником, но скорее возникает в результате тяготения к более внешней, как бы более осязаемой и осязаемой форме выражения*. Когда же музыкальная фантазия обращает-

* Во избежание серьезных недоразумений и неправильного понимания следует подчеркнуть и уточнить это положение, в частности в связи с талантливой книгой Андре Пирро (Pirro A. L'esthétique de Bach. Paris, 1907). Автор исходит из наглядности очертаний мотивных образований Баха и отсюда выводит его отношение к более скрытому и абстрактному смысловому содержанию. Соответственно этому, материалом широко разработанного исследования Пирро являются вокальные произведения Баха и те из его инструментальных сочинений, которые имеют осязаемое отношение к текстовому содержанию (как, например, хоральные прелюдии для органа и т. п.). Пирро указывает, что, исходя из этого, следует понимать эстетические основы мотивного образования и остальных инструментальных произведений. Однако возникает опасность такой трактовки Баха, которая повсюду ищет истоки его творчества в тенденции к внешней изобразительности и вообще в области понятийного. Эта трактовка, следовательно, стремится к внутренним глубинам, к элементам абсолютной музыки, отталкиваясь от ее внешних сфер, что было бы роковым для восприятия и понимания искусства Баха. Как я предполагаю, это и не лежало в намерениях Пирро. Наглядность баховских мотивов в их связи с текстом следует понимать исходя из той предпосылки, что эта наглядность является лишь излучением его творчества, идущим в сторону воплощения текста в музыку, в сторону понятийного. Само

ся к содержанию, связанному с живописными или поэтическими представлениями, концепция линейного выражения преобразуется, будучи подвержена влиянию изобразительности. Дискуссия о программной музыке основывается поэтому на смешении двух моментов. Не следует вести эстетические споры об изобразительных возможностях музыки. То, что самая ценная и глубокая музыка во все времена не была свободна от таких черт, по праву доказывают поборники программности. Однако большая эстетическая проблема заключается здесь в том, что в программной музыке побуждения, возникающие извне, из других областей искусства, являются первенствующим началом, основанием и ведущим моментом творческого созидания, в то время как в абсолютной музыке с ее излучениями, идущими из внутренних глубин, дано полностью противоположное направление внутреннего видения.

Эта наглядность, таким образом, имеет музыкальное происхождение, в отличие от программной наглядности, которая восходит к картинным или поэтическим истокам. Первая возникает из непостижимости музыки, последняя привносит в музыкальную форму изображения из области понятийного. Сама же по себе склонность к наглядности издавна дремлет во всякой музыке и лишь более или менее интенсивно подчеркивается и

же творчество Баха коренится в глубинных сферах абсолютного мелодического образования, основанного на подсознательных первоначальных напряжениях и абсолютной музыке вообще. Так возникают не только его инструментальные произведения (независимо от связи отдельных мотивных элементов с определенными конкретными идеями), но и музыкальное развитие во всех вокальных произведениях, как только оно выходит за рамки собственно мотивного образования. Огромное различие заключается в следующем: говорим ли мы, что Бах в своих вокальных произведениях основывается на выразительности слова, или же, что он идет навстречу слову. Для внешнего объяснения связи это может казаться одним и тем же, для психологии же творческого процесса это означает противоположное направление.

Искусство Баха способно на величайшую наглядность, и в вокальных произведениях оно обращено в эту сторону в широких масштабах. Однако его абсолютная музыка не основывается на изобразительности, она идет не от внешних моментов к глубине, а покоится сама в себе. В остальном исследование Пирро основывается на интуиции и, в сущности, выходит далеко за пределы этого материала. В известном смысле здесь впервые исследованию стиля придается настоящая направленность. Следует, однако, предостеречь от ошибки, заключающейся в том, что те критерии, которые Пирро (отчасти и Альберт Швейцер в своем большом произведении «И. С. Бах», Лейпциг, 1907) применяет к Баху и его времени, просто-напросто переносятся на художественный стиль других эпох. Сходные черты, которые внешне часто прикрываются большими контрастами, обнаруживаются лишь тогда, когда мы возвращаемся к их самым общим предпосылкам. В указанных выше исследованиях мотивы рассматриваются с точки зрения их направления, формы, ритмики и т. д. В то же время все эти моменты, даже и действие интервалов, вытекают из гораздо более общего первоначального факта всякого мелодического созидания. И лишь тогда, когда мы познаем психологическую основу процесса линейного движения, становится возможным, исходя из нее, понять мотивные образования других стилевых эпох, проявляющиеся в совершенно различных формах выражения.

выделяется различными мастерами и направлениями. Программная музыка, существующая со стародавних времен, а не только — начиная с симфонических поэм романтизма, всегда ставится рядом с покоящейся в себе абсолютной музыкой как ее обманчивое отражение. То же самое относится и к музыкально-изобразительным возможностям, основывающимся не только на рисунке мелодической линии, но и на целостном гармоническом и инструментальном колорите и т. д. Подлинный музыкальный гений обладает силой видеть исходя из бессознательного, и лишь излучение этой силы проникает к образному и сознательному. Только декадентское творческое направление черпает вдохновение из внешних явлений, из картинности и, в принципе, сковывается не всегда осознанной программностью. Развернутые картины природы у Вагнера также понимаются ложно и умаляются в своем значении, когда их интенсивная изобразительная сила извращенно истолковывается с этой точки зрения. Воздействие музыки может в отдельных случаях уподобляться эффекту программной музыки, но душа ее — иная.

Глава IV

Внутренняя динамика бесконечной мелодии, ее технические и формообразующие проявления

Мотивы развития

Лейтмотивы или вообще мелодические образования, связанные с поэзией и образностью, не представляются наиболее существенными. Это касается даже музыкальной драмы, так как упомянутые образования являются теми мотивными единицами, которые выносятся на самую поверхность музыки, выделяются из нее, что, впрочем, дает возможность гораздо более ощутимо понять многие особенности творчества. В самой музыкальной драме, не говоря уже о чисто инструментальной музыке, мотивность в целом отнюдь не исчерпывается такими образованиями. Собственно устремленность линейного образования всегда лежит глубоко, в большом, всеохватывающем потоке, в абсолютном формировании целостного движения.

Мельчайшие единицы, мотивы, с которых мы начнем наше рассмотрение, имеют совершенно иное, более непосредственное значение. Прежде всего представляется ясным, что эти мотивы, связанные с наиболее общими, абсолютными процессами движения, освобождены от смыслового значения. Не столь важно, что они изображают определенные зримые движения, или же движения, связанные с выразительным смыслом жестикюляции. Это может иметь место, самое большее, в отдельных моментах мелодического выражения, но отнюдь не затрагивает его су-

щества. Мотивы являются символами, то есть чувственными, звучащими формами выражения других явлений. Поэтому надо прежде всего уяснить себе, что они символизируют. Они связаны не со смысловым или образно осязаемым содержанием, а с чисто психологическими основными процессами музыки. После всего изложенного нетрудно определить эти мотивы как звуковые символы определенных динамических форм движения, то есть чисто энергетических процессов.

Сущность мотивов представляют собой не понятия, а силы.

Развитие мотивов происходит следующим образом: основное движение созидает, формует их в виде волн нарастаний и разряжений, строит, уплотняет, снова разлагает и непрестанно возвращается к бесчисленным единичным образованиям, приводимым опять к большому развитию. Таким образом, вновь и вновь возникают определенные единичные образования как символы действующей силы. Если взглянуть в это явление, то среди бесчисленных, более случайных и дифференцированных образований отчетливо вырисовываются типичные формы движения. С точки зрения психологии стиля эти мотивы имеют большое значение.

Когда мы изучаем художественное произведение или же принципы музыкального формообразования, то часто не замечаем эти мотивы. Они остаются вне нашего поля зрения не потому, что являются несущественными, но по иной причине. Эти мотивы настолько полно и совершенно сливаются с существом и основами музыки, что как нечто само собой разумеющееся не бросаются в глаза. Их можно было бы назвать невидимыми мотивами музыки. И это не только потому, что мы легко проходим мимо них, но потому, что в процессе творчества они применяются бессознательно. В известном отношении они составляют подоснову первичных мотивов музыкальной драмы, поскольку их форма возникает еще вне какой-либо связи даже с самым общим замыслом. Эти мотивы уподобляются рефлексам, из которых формирующие энергии подспудных музыкальных течений создают типичные сочетания. Поскольку они возникают в живом процессе развития музыкальной формы, я называю их мотивами развития.

Способ, посредством которого эти рудиментарнейшие элементы движения и нарастания находят свое выражение, в высшей степени характерен для каждого музыкального стиля, а в его рамках — для каждой художественной личности. Своеобразие и различия творческой манеры можно проследить на исходных и первозданных явлениях, на процессе формирования бессознательного, что с точки зрения психологии искусства всегда представляет собой наибольший интерес и является наиболее существенным. Первичные мотивы восходящей, нисходящей и волнообразной формы также относятся к мотивам развития. Они принадлежат к ним не в тех случаях, когда им свойст-

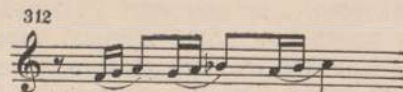
венно определенное смысловое значение, как в музыкальной драме, песне или симфонической поэме и т. п., но когда они складываются как абсолютные элементы формы, или, что означает одно и то же, как абсолютные элементы движения.

Мотивы развития были мной рассмотрены уже у Баха. Тип их проявления в эпоху романтизма связан со старой линейной полифонией, хотя основу этой связи следует понимать прежде всего как противопоставление. Здесь можно говорить о различии такого же рода, как между бесконечной мелодией романтиков и развернутой полифонической мелодией. Речь идет о противоположном течении развития с точки зрения большого поворота классической эпохи. Как и все явления искусства бесконечной линии, мотивы развития в стиле Баха можно увидеть яснее и в более чистом виде, чем у романтиков, поскольку у последних они возникают путем весьма существенных отклонений от классического стиля. Если мы хотим их ясно увидеть, то должны выделить из сочетания с другими явлениями. Поэтому некоторые из мотивов развития полифонического стиля представляют более наглядные моменты для сравнения и исходные точки для наблюдения, прежде всего для понимания изменений в эпоху, лежащую между Бахом и романтиками. Я ссылаюсь лишь на отдельные образования, характерные для Баха, притом в данном контексте — лишь в краткой обрисовке.

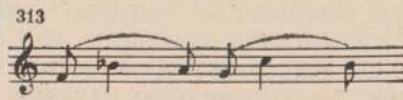
Так, Бах применяет различные основные формы восходящего движения в зависимости от характера развития нарастания. Простейшей формой и у него является четырехзвучный восходящий ход с вводно-тоновым обострением вверху:



Другими символами устремленной вверх силы являются, например:

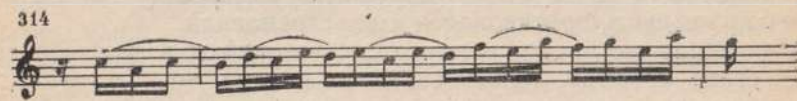


или:

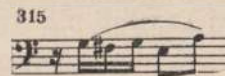


Аналогичны бесчисленные другие примеры видоизмененных, но столь же характерных восходящих форм. То это скользящее движение, то напиральное, то такое, которое заканчивается свободно, то преодолевающее препятствие (как в примере 312 и многих других), то типа карабкающегося (как в примере 313) и т. д.

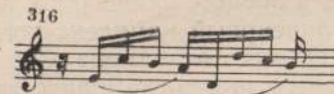
Основная нисходящая форма представляет собой точное обращение четырехзвучной восходящей. Наряду с ней возникают многие, хотя и не совсем точные, формы обращения остальных восходящих форм. Основная волнообразная форма также дает возможность бесчисленных переходных форм наподобие образования в примерах 278 и 279, а в более распространенном разветвлении — в примере 309. Различия здесь зависят от того, выдерживается ли парящее движение на какое-то время полностью, или же оно ведет к постепенному восхождению или нисхождению по типу следующего примера и многих других, сходных с ним:



У Баха, в соответствии с художественным характером, я предпочитаю обозначать основную волнообразную форму как парящую. Однако между тремя простейшими основными моментами движения, восхождением, нисхождением и парением, существуют бесчисленные динамические переходы. Так, например, у Баха и композиторов его эпохи вырабатываются мотивы охватывающего типа и движения, простирающегося ввысь:



Полетного расширения вверх:



Широко парящего движения вниз:



Достаточно понять характер и основную особенность этих мотивов развития, из которых также ясно видно, что приведенная форма повсюду не является заостренней, а представляет собой некую среднюю среди бесчисленных приближающихся друг к другу форм. В качестве самого существенного момента переходов между отдельными формами следует считать текучесть, как и повсюду в бесконечной мелодии. Эти формы не всегда можно выделить — они свободно сливаются в скользящих линейных образованиях. Далее надо еще добавить, что эти мотивы также выступают и в сопоставлении друг с другом при пластическом выражении нарастающей мощи развития. Мы видим это, например, в таких случаях, когда отдельные восходящие мотивы как бы сопротивляются общему ниспадающему потоку или когда парящие мотивы стоят на пути большого, устремленного ввысь нарастания. Даже в пределах одноголосия большая, захватывающая, держащая в напряжении мощь баховских линий возникает преимущественно не из прямолинейной направленности силы, а из судорожного сцепления противоположных, противоборствующих, противоположных устремлений.

Эти типичные процессы движения возникают в полифоническом стиле повсюду, безотносительно к тому, господствует ли определенная главная тема, как во всех имитационных и фугированных формах, или же присутствует более свободное развитие, как во многих прелюдиях, фантазиях и т. д. Там, где господствуют главные темы, мотивы развития выступают в их обыгрывании, в контрапунктирующих голосах целостного развития, а также и в растворении главных тем при их дальнейшем разрывании, как, например, при переходе экспозиционных разделов и других проведений темы в интермедии. Короче говоря, мотивы развития, в большей или меньшей степени сведенные к основным формам, появляются повсюду, где начинается музыкальное формование, как это и соответствует природе данного явления.

Все это приводится лишь для самого общего объяснения и дает основное положение для наблюдений над романтическим стилем. С поворотом молодого классицизма к гомофонному принципу весь процесс движения в музыке приобретает другие формы. Как линейный комплекс поглощается гармонической гомофонией, так и его отдельные элементы движения как бы вбираются целостным ритмо-гармоническим движением. Типичными становятся прежде всего различные формы сопровождения, и среди них, в первую очередь, бесчисленные варианты арпеджированного движения по звукам аккордов при определенной ритмической пульсации. Правда, известные рудиментарные линейные мотивы развития не исчезают полностью, но они появляются редко и с меньшей значительностью, как бы смываются целостными волнами. Это является частным вы-

ражением того, что движение лишь в небольшой степени освобождается от аккордов, концентрирующих на себе все музыкальное ощущение, в то время как ранее они представляли собой только оболочку линейной полифонии. Здесь обнаруживается также, насколько односторонне движение пользуется ритмическими формами выражения, разворачиваясь в рамках синтаксических, акцентных симметрий по выравненной аккордовой поверхности. Там же, где, в отличие от этого, вступает в свои права определенная мотивная разработка, вновь охватывающая средние и нижние голоса гомофонного остова, мы скорее имеем дело не с типичными мотивами развития, прорывающими гармоническую ткань, но с индивидуальными мотивами, связанными со всей тематикой в целом.

Если вся мощь полифонии проявлялась в многообразнейшем переплетении движения мелодических линий, то классицизм обнаруживает свою силу в неисчерпаемом богатстве форм сопровождения, а также в необыкновенно тонком умении использовать их эффекты. Какое искусство парения и какую смену впечатлений умеет внести Моцарт в свои мотивы и мелодии благодаря нежнейшим аккордовым фигурам сопровождения! Насколько яркой может быть выразительность отдельных типов арпеджио, показывает в дальнейшем и романтизм начиная со скромного фортепианного сопровождения и кончая симфоническими формами. Стоит, например, лишь полистать песни Шуберта, для того чтобы понять, как даже места высшей драматической взволнованности ограничиваются сопровождающими аккордовыми фигурами простейшего типа и как легчайшая смена фигур может изменить весь характер и все настроение. Легко также убедиться, что не только ритмика определяет их содержание. Даже в наиболее сильно ритмизированной музыке решающее значение имеет динамика движения целостных, в том числе и уравновешенных, волн сопровождения.

Однако вслед за начальным периодом классицизма совершается поворот. Гомофония вообще не долго сохраняет примитивные формы и даже в своих истоках ни в коей мере не довольствуется только ими. Как уже говорилось в связи с гармоническими явлениями, вскоре вновь возникает течение, постепенно подрывающее из глубины композиционный стиль и сами фигуры сопровождения. Гомофонии с ее резким отделением мелодии от сопровождения, а тем более с ее ясной симметрией, присуще нечто от детской простоты. Если бы Гайдн, Моцарт и родственные им менее значительные мастера при всей их творческой силе не почувствовали бы подлинной прелести этой детской простоты, то она ощущалась бы как ограниченность. Такому духу, полному мечтательной фантазии, как Бетховен, она в своей чистоте больше не соответствовала, и даже таким натурам, как Гайдн и Моцарт, отвечала не всюду. И они во многих серьезных моментах своего творчества также обращаются к глубли-

нам в поисках новых композиционных приемов. Однако более всего разрыхляет привычные основы сопровождения Бетховен. Он не только значительно обновил их, внедрив прием разрабочного мотивного развития, но и обнаружил глубину, заложенную в самих фигурах сопровождения. Он изменил их значение, наполнив новой жизнью. Его прельстила неопределенность их целостного впечатления, и именно из нее он пытался извлечь основное мистическое содержание музыки. Преимущественно в этом проявляется также одна из его романтических черт, которую тотчас же живо подхватил ранний романтизм. Одна из причуд романтизма издавна заключалась в привнесении таинственного значения в первоначально скромные и не бросающиеся в глаза моменты — так, чтобы из темных предпочтенных глубин повсюду просвечивали скрытые черты. Большая дифференциация вносится также в ранее второстепенные и обрамляющие части музыкального произведения, чему также способствует новый характер сопровождения. В значительной части сочинений Бетховена центр тяжести гомофонии уже заметно переходит от мелодии к эффектам сопровождения.

Говоря о мотивах сопровождения, следует отметить, что они сначала проявляются не в разветвлении на отдельные линии, но, наоборот, в том, что все нижние голоса сгущаются, вызывая мощное целостное впечатление. Мы видим здесь попытку найти явление, противоположное ясности, очарование неопределенных, но могучих силовых процессов. Так, с одной стороны, возникает изобилие новых фигур сопровождения, от более простых до грузных симфонических эффектов, которые часто и определяют основной характер музыки. С другой стороны, простейшие рисунки аккомпанемента возвышаются до символики нового типа. Каким событием становятся, например, воздушные волны простых триольных арпеджио в первой части Лунной сонаты (ор. 27 № 2), тогда как ранее они часто представляли собой самое незначительное подыгрывание мелодическим голосам! С этим можно сопоставить хотя бы главную тему третьей части, буйно вздымающееся из глубин волнообразное движение аккорда *cis-moll*. При невыразительном проигрывании мы воспринимаем это не иначе, как фигуры сопровождения, однако здесь образуется целостное движение огромного размаха. Тем самым фигуры сопровождения получают значение не только самостоятельной темы, но одной из самых значительных тем, которые были созданы Бетховеном. Уже здесь, собственно говоря, мелодия и сопровождение меняются ролями. Последнее поднимается до уровня симфонического мотива, и лишь из общей ткани аккордового движения в некоторых ритмически подчеркнутых местах выделяется ряд звуков аккорда *cis-moll*. Они как бы поддерживают широкую мелодическую связь на расстоянии, и в ее

завуалированной неясности заложен определенный художественный замысел.

Однако Бетховен идет еще дальше. Он не довольствуется тем, что погружается в глубины сопровождения или, в отдельных темах, как в только что упомянутом случае, возводит его до самостоятельности почти симфонического замысла. Он создает целые части цикла, подлинное содержание которых заложено в устремленных движениях таких фигур сопровождения, какие мы первоначально встречали в подыгрывающем мелодии аккомпанементе. В качестве решающего поворота в его творчестве с этой точки зрения можно рассмотреть фортепианную сонату *d-moll*, ор. 31 № 2, которую он называл «*Sturmsonate*». Уже в ее первой части, хотя и не в целом, но все же в главных темах и на больших отрезках, устремленные движения такого рода составляют главное содержание. Подводные течения здесь как бы прорвались на поверхность и обрели ведущее значение. В финале же этот замысел проводится на протяжении всей части, проявляясь в несравненном гениальном порыве. Уже первые такты показывают, что здесь происходит:



Главная тема представляет собой волнообразную фигуру, образованную из колышущегося переплетения глубоких арпеджио и дугообразно перекрывающихся их мотивов верхнего голоса. Было бы совершенно неверным считать этот мотив с малой секстой мелодией, а остальное сопровождением. Мы сталкиваемся здесь с совсем иным принципом. Первоначально возникающий в глубинах сопровождения силовой поток вздымается вверх и, увлекая за собой верхний голос, образует с ним вместе единую волну. В своей целостности она и представляет собой тему. Мелодия же образуется иначе: ее звуки, как бы выбрасываемые на гребнях волн, в широком развертывании связываются друг с другом поверх тактовых черт и распространяются на целое как тонкая вуаль. Мы видим, что соотношение мелодии и сопровождения, одна из главнейших черт гомофонного стиля, здесь полностью изменено. Принцип письма основан на применении комплекса фигур всех нижних голосов в целом, и на протяжении всего финала, в том числе и в других темах, которые отступают на задний план перед первой, является господствующим. Повсюду свободно и непосредственно изливается бушующая сила. В выс-

шей степени характерными с точки зрения элементарной сущности этих процессов являются также единичные однопольные фрагменты, как например, в начале и, прежде всего, в конце разработки. Это — силовые линии, которые, начиная с трепетных фигур, разворачиваются все большими кругами и как бы подготавливают возвращение главной темы. Они особенно отчетливо доказывают, что и понятие мелодии под влиянием возрождающегося ощущения силовых течений начинает подвергаться изменениям. В этом смысле существенно указать на некоторое, хотя и весьма отдаленное, сходство с аналогичными однопольными образованиями из фантазий и токкат Баха, несмотря на всю огромную противоположность стиля. (В наше время эти образования повсеместно понимаются неправильно как орнаментальные или речитативные моменты.) Так, в следующих тактах мелодия фактически представляет собой не что иное, как энергетическое развитие*:

319 [Allegretto]

Мы можем понять название «Sturmsonate» — бушевание силовых процессов такого рода и в подобном величии мы найдем разве еще только в «Аппассионате». Впрочем, Бетховен будто бы и ее называл «сонатой бури». Верно ли это или нет, но основной замысел построения сонаты d-moll здесь в большей части вновь находит свое воплощение. Он означает новый тип подхода к музыке, освобожденный от классического понимания. Этот замысел доказывает, что после кратковременного периода сдерживания

* Следует также обратить внимание на вторую часть последней фортепианной сонаты Бетховена c-moll, op. 111. В ее более поздних вариациях парящие линии триольных фигур разворачиваются в направлении выразительности, близкой принципу бесконечной мелодии. Они даже в гораздо большей степени освобождены от ритмических акцентов, чем мелодические линии сонаты d-moll.

вания силовые потоки в музыке стихийно прорываются снова, хотя они и создают совершенно иной тип выражения, чем ранее в линейных проявлениях энергии полифонического струя. Эти силовые потоки обладают бурно-страстным характером, в то время как там они были проникнуты спокойствием внутренней мощи. Во всем этом можно видеть основу, исходя из которой возникает дальнейшее развитие инструментальной музыки. Более того, здесь уже в чистейшем и ярчайшем выражении обнаруживается романтическое художественное ощущение, объединяющее психические силы с силами природы. Нельзя упускать из виду, что в этом заложены подлинные истоки возрождения бесконечной мелодии, хотя технически она становится зримой лишь позднее, а также истоки существенных изменений, которые бесконечная мелодия претерпевает по сравнению с полифонией.

С точки зрения этой проблемы, то есть полного изменения музыкальных основ, в высшей степени значительным представляется еще один момент. Имеется в виду то, что Бетховен подошел к разрешению данной проблемы в то время, когда его заинтересовало художественное воплощение образов природы. В возрасте около тридцати лет он создал в короткий срок одну за другой три сонаты, каждая из которых по своему отражает отношение художника к природе. Это соната op. 27 № 2 («Лунная»), следующая сразу за ней соната D-dur, op. 28 (называемая также Пасторальной) и только что рассмотренная d-moll, op. 31 № 2. В первой отражено лихорадочно тяжелое томление, связанное с настроениями глубокой знойной ночи, восхищенное преклонение перед природой. Наряду с этим для второй характерно доверчиво-жизнерадостное ощущение, ликующее приветствие природы; это день, солнце и светлые тона, приближающиеся к настроениям Пасторальной симфонии. В третьей отношении к природе дано в совсем ином аспекте. Здесь не радостное наслаждение, не встречный порыв, как в сонате D-dur, но вновь страстное проникновение в природу. Однако оно не выражается, как в сонате cis-moll, в упоенном созерцании, в полном погружении и подчинении чарам природы. Напротив, здесь чувствуется освобождение от гнетущей тяжести и бурное слияние со всеми силами природы. Пантеистическое ощущение природы достигает огромной мощи. Соната передает не картину бури, но страстное переживание ее сил. Бетховен сам — это буря. В его сонатах находит художественное выражение то, что неполные два десятилетия позднее получит свою философскую формулировку в учении Шопенгауэра о мире как воле*. Примечательно, что в одном из писем Бетховена (к тому же Брунсвику, которому по-

* В своей диссертационной работе Эрнст Глекнер (Glöckner E. Studien zur romantischen Psychologie der Musik. München, 1909) метко называет инструментальную музыку Бетховена «звучащий мир как воля».

священа «Аппассионата») мелькает ясный проблеск осознанного бурного ощущения природы, которое с такой силой прорывалось в финале сонаты d-moll. В несколько образных выражениях он пишет об этом: «Мой мир реет в воздухе подобно ветру — таков и вихрь в звуках, таков часто и вихрь в душе». Достижением Бетховена было то, что в своем творчестве он осуществил непосредственный прорыв сил в музыке, полное освоение от унаследованных музыкальных понятий красоты молодого классицизма. В едином ощущении этих сил с силами природы и нашел свою высшую точку его путь как к природе так и к творчеству (который в его чисто инструментальной музыке часто бессознательно проявляется гораздо глубже, чем в сознательном отношении к природе, выраженном в Пасторальной симфонии).

Так определяются новые пути инструментального стиля гомофонии. Одновременно с обогащением техники композиционного письма посредством приемов мотивной разработки, новая жизнь вносится в те глубины, которые первоначально предназначались только для сопровождения. Правда, принцип господства мелодии, которая проходит в различных, сменяющих друг друга голосах, оттесняется не сразу. Однако центр тяжести все решительней сдвигается в направлении, частично подсказанном Бетховеном. Целостный комплекс голосов все более охватывается единым силовым движением, развитие и меняющиеся формы которого определяют широкий связный ход формирования. Тем самым преодоление и растворение еще сохранявшейся в главной мелодии симметрии и двутактности должно было стать лишь вопросом времени. Ведь в глубинах вновь возрождалась сила иного рода, чем та, которая находила выражение в четком метре с его ударами. Поэтому ни в коей мере нельзя считать, что бесконечная мелодия возникает только из декламационного пения. Как уже упоминалось, последнее перешло в гомофонный стиль из полифонии и сравнительно менее всего было затронуто симметрией. Однако декламационное пение в большей мере выступает как частное явление, связанное с проникающим из глубин изменившимся ощущением силы. Это и приводит к новому его значению. Все больший вес по сравнению с мелодией получило явление, которое можно назвать общим мелодическим движением и которое обрело все большую независимость от ведущей мелодии и даже подчиняло ее себе на отрезках все возрастающего протяжения. Свое завершение этот процесс нашел в симфоническом стиле романтизма, прежде всего в симфонических поэмах Берлиоза и Листа, которые исходили из большей независимости от формулирующего принципа главной мелодии. У Вагнера этот процесс наиболее ярко проявляется после 1850 года.

Технически-формулирующий процесс важно проследить с двух

сторон: в крупном плане — в развитии музыкальных форм, и в меньшем масштабе — в кристаллизации новых мотивных единиц, ярко выражающих действие этого процесса. Мотивные единицы поначалу не являются одноголосными, какими были доклассические мотивы развития, а представляют собой воплощение силовых движений, распространяющихся на целые комплексы голосов, которые часто даже противопоставляются друг другу группами. Если Бах, растворяя свою музыку в парении, переводит в парящее движение отдельные мелодические линии, то, например, в начале следующей песни отчетливо видны две группы шороко распространяющихся волнообразных ходов (Рихард Вагнер, «Ангел» — из песен на слова Везендонк):



В фортепианном изложении обычно такие частичные комплексы делятся между партиями обеих рук. В оркестре это вызывает более легкую и многоплановую дифференциацию по группам. (В рассмотренной выше бетховенской теме из финала сонаты d-moll — см. пример 318 — образование волн из двух отдельных линий отчасти представляет собой случайное явление. Отдельные тоны нижней линии постоянно удерживаются, что указывает не на родство со старым линейным стилем, а скорее на преодоление последнего в условиях полнозвучной игры.)

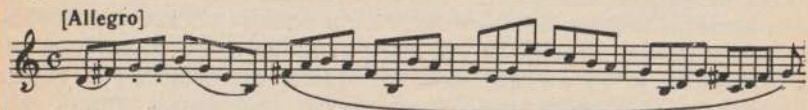
Однако характер развития состоит здесь в том, что из таких гомофонных мотивов, которые образуются в рамках комплекса голосов как выражение определенных энергетических процессов, вскоре выкристаллизовываются и выделяются отдельные линейные элементы, в контурах которых ощутим как бы трепет напирания сил, формирующих, образующих и продвигающих целостный мелодический поток. Таким образом небольшие линейные мотивы развития, вновь в изобилии возникающие с созреванием романтизма, коренным образом отличаются от полифонических мотивов. В то время, как последние сплетаются в своем взаимодействии в виде самостоятельных единичных линий, гомофонные мотивы, наоборот, стремятся к самостоятельности, к выходу за пределы гармонического единства. Это является фактором, способствующим освобождению от гомофонии.

Если мы рассмотрим единичные мелодические линии сами по себе, то увидим, что интенсивное стремление к высвобождению

нию обнаруживается также в их рисунке. Выражением неразрешенной борьбы являются их судорожные очертания. Простейшие линии встречаются редко, даже основные формы движения более беспокойны и большей частью лишь приближаются к первоначальным мотивам. Там, где последние обнаруживаются в своем простом виде, они обычно следуют в быстром, нагнетающем повторении друг за другом и только в кульминационных точках композиционного развития выделяются в более чистых, уравновешенных формах. Исходное и самое подлинное содержание первоначальных мотивов заложено в живых динамических процессах формирования. В своем значении, которое мы ранее выявили, исходя из лейтмотивных разработок музыкальной драмы, эти мотивы достигают беспонятнейшей, психической первоосновы музыки. Такие первичные мотивы существуют не сами по себе, но служат целому, а это гораздо более существенная функция. По форме же они могут быть однородными образованиями.

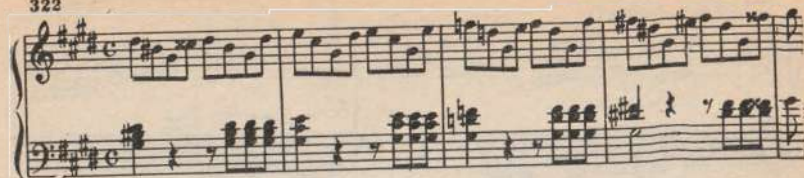
Развитие такого рода, нашедшее выражение в оркестровом стиле Вагнера, Листа и Берлиоза, предвосхищается уже ранним романтизмом. Более значительную подготовку оно получило не столь в романтической опере, сколь в романтической песне, благодаря гению Шуберта. Кроме того, рамки интимного жанра дали место особенно утонченной разработке. По сравнению с фортепианным изложением у Шуберта формы сопровождения в операх Вебера, Маршнера, Шпора все еще очень просты. Однако и здесь уже появляются детали, указывающие на новый тип развития. Это касается не только некоторых характерных приемов сопровождения, но, что является более существенным, попыток придать им большую самостоятельность в выражении драматизма и настроения. Так, например, Вебер наделяет порой выразительным значением некоторые простые фигуры аккордового сопровождения. Он поручает эти фигуры скрипкам, которые проводят их поверх мелодий и главных тем, или же в течение нескольких тактов дает им прозвучать самостоятельно. В то же время зачатки образования отдельных линейных мотивов развития здесь еще незначительны, хотя волны арпеджио иной раз и приобретают скорее линейный рисунок, как, например, в следующем случае (Вебер, «Оберон»):

321



Либо же из такого типа сопровождения возникают как бы карабкающиеся вверх фигуры, которые могут уже быть определены в качестве мотивов развития, поскольку они появляются в процессе нарастания (Маршнер, «Вампир»):

322



Такие фигуры, как следующий, резко ниспадающий мотив, в ходе взволнованных нарастаний также образуются по принципу мотивов развития с их типичными частыми повторениями. Они обладают известным родством с аналогичными вагнеровскими фигурами (Маршнер, «Вампир»):

323 [Lebhaft]



Все это, однако, только предвосхищающие явления, которые можно оценить лишь исходя из широкой исторической перспективы. Развитие, приводящее к новому прорыву свободно формирующих сил движения и бесконечной мелодии, протекает в процессе постепенных переходов. Это лучше всего мы сможем понять и обнаружить в отдельном художественном произведении, если зафиксируем определенные этапы, сопоставив черты стиля «Тристана» с особенностями чистой раннеклассической гомофонии.

Для этого окажутся достаточными несколько произвольно взятых примеров. Поскольку бесконечная мелодия в «Тристане» находится еще в процессе высвобождения, постольку и мотивы развития еще сочетаются с унаследованными от прошлого фигурами сопровождения, вплоть до их простейших аккордовых форм. Однако мы сразу же определяем, что это типичные образования, встречающиеся не только у Вагнера, но и во всем позднем романтизме. Повсюду они повторяются либо в точности, либо в аналогичных формах. Как и в доклассическом стиле, в этом выражается их неосознанное образование из определенных простых форм движения. Так, например, в кульминации нарастания, приводимой ниже, легко узнать две типичные линейные фигуры (Вагнер, «Тристан», действие первое, сцена IV):



В первом такте появляется фигура, динамика которой крайне пластична и ясна и определяется волнами нарастания, пробивающимися ввысь в пылком и энергичном движении. Начальный тон каждый раз достигается широким броском вверх, откуда звуки мотива стремительно ниспадают, для того чтобы перейти к дальнейшему восхождению. Между прочим нагнетающий мотив возникает здесь в процессе развертывания мотива негодования и является продолжением отрывка примера 272.

Второй из приведенных тактов дает фигуру, которая образуется при стремительном низвержении в глубину, исходящем от кульминационного звука. Ее динамика заложена в моментальном достижении высоты и последующем бурном движении ниспадающего потока. В рассматриваемом такте, как и обычно, этому мотиву развития свойствен двойной импульс; в единой линии низвержения даны две волны, одна из которых непосредственно вливается в другую.

В обоих мотивах, как первого, так и второго такта, с необычайной ясностью обнаруживается отличие от стиля Баха, по сравнению с которым романтические мотивы характеризуются беспокойством, поспешностью и судорожностью движения.

Другой мотив — восходящий — несет в себе и разрабатывает развитие нарастаний в таком роде (Вагнер, «Золото Рейна» — антракт перед сценой IV):



На второй четверти такта появляется основной мотив четырехзвучного ряда (*e-f-g-as*). Однако он тотчас включается в более оживленное и широкое, как бы карабкающееся движение. Мы тут же узнаем родство с мотивным рисунком примера 322 из произведения Маршнера. Но там мотив дается более игриво, как бы поверхностно. Кроме того, попытки освободиться

от простого рисунка фигурированного аккорда весьма скромны, в то время как у Вагнера ход нарастания идет из самых глубин и пробивается ввысь с напором необыкновенной внутренней силы.

Пластичное взаимодействие мотивов восхождения обнаруживается в следующем взволнованном симфоническом нарастании (Вагнер, «Тристан», действие первое, сцена I):



В верхнем голосе мы видим типичную фигуру наложения из двух звуков, которая в третьем такте, в кризисном накале приближения к кульминации, проводится в два раза быстрее. В эту мелодию как бы вклиниваются короткие, восходящие трехзвучные мотивы среднего голоса (*ges-as-a* и т. д.), подобно баховскому мотиву (из примера 312), появляющиеся в движении, ускоренном ввысь. — С этим можно также сравнить мотивы наложения в примере 142 из произведения Брукнера. — Рисунок мотива судьбы, непосредственно выявляющийся из его динамики, в чисто энергетическом понимании линии образует один из наиболее часто встречающихся мотивов наложения. Это можно увидеть уже в отрывке, приведенном в примере 138. Как было упомянуто ранее, в нем, правда, еще ощущается отголосок символа судьбы, однако одновременно эта фигура имеет значение с точки зрения чисто динамического развития в процессе огромного нагромождения звучности.

Как и у Баха, у романтиков встречается простой восходящий скачок на кварту, который благодаря силе своей акцентности весьма часто применяется как мотив развития в ярко выраженных восходящих отрезках. В следующих тактах он выступает — и это напоминает аналогичный прием у Баха — в качестве противоборствующего стремления в композиционном

развитии нисходящего порядка (Вагнер, «Тристан», действие первое, сцена III):

327

[Schnell]

Главная интонация мотива Тантриса движется в нисходящем направлении. Квартовый мотив у валторн возникает как компонент, противодействующий основной композиционной энергии (так же, как и восходящие басы).

В качестве сравнения с этим можно рассмотреть пример 130, где, при более спокойной разработке в средних голосах, лейтмотиву Тантриса противопоставляется другой мотив развития в виде короткой двузвучной фигуры (у виолончелей) покачивающегося и парящего характера. Интересным является ее преобразование. В первом такте это лишь хроматическая последовательность двух тонов ($e-f$ и $f-fis$). Уже во втором такте у виолончелей она перерастает в широкий ход на сексту ($f-d$) и вслед за этим, наконец, сводится к совсем рудиментарному, трехзвучному парящему мотиву $d-f-e$. Это весьма примечательные изменения, которые ясно показывают, как вследствие одной только динамики образуются подобные легкие трансформации и связи. В то же время и в примере 327 присутствует преобразование этого мотива развития (поверх квартового мотива валторн — у альтов и двух скрипок). Он дается здесь триолями, более спокойно, в динамическом характере легких колебаний, которые синкопированно вступают между главными последовательностями, как бы сохраняя равновесие.

Нельзя не упомянуть о фигуре тираты, которая вступает в ведущем голосе примера 327. И ее следует считать мотивом развития. Известно, как часто она вступает во время нарастаний перед достижением новых кульминационных точек уже и в оркестре классиков. Показательно сравнить ее со спокойным мотивом восхождения у Баха, который в таких вступительных фигурах большей частью довольствуется основным четырехзвучным мотивом. В отдельных случаях у него встречается и восходящий ход в целую октаву, направленный, однако, в гораздо более размеренном движении к кульминации (ср. фугу a-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира», такт 13). В отличие от этого, рассматриваемая фигура, так же как и ее частое повторение, сразу же в ярчайшем контрасте обнаруживает всю

страстность романтического характера. В современном симфонизме усиление этих пассажей идет весьма примечательным путем. Речь идет о том, что они одновременно с расширением диапазона на несколько октав, инструментуются таким образом, что в конце концов начинают перевешивать эффекты типа глиссандо. Часто даже предписывается глиссандо, и такие разбеги пассажей иной раз проскальзывают свистящим звуком, подобно удару плети по воздуху. Это говорит о том, что художник выдвигает на передний план не четкость звуков, а мощь размаха, представляющую собой чисто энергетическую выразительность движения (ср. симфонизм Малера и Р. Штрауса).

Мотивом низвержения можно обозначить следующую фигуру, которая является почти идентичной с мотивом второго такта примера 324, с тем отличием, что движение на сей раз проходит прямолинейно. С незначительными изменениями она повторяется бесчисленное количество раз. Типична внезапность ее низвергающегося движения вслед за более постепенным достижением кульминаций. В данном случае это происходит на протяжении двух октав друг за другом (Вагнер, «Тристан», действие первое — начало сцены III):

328

[Sehr lebhaft]

Такие фигуры бурного спада в следовании друг за другом часто появляются при развитии коротких и неравномерных волн нарастания. Как бы выбрасываемые высоко вздымающимися волнами, они затем затухают, переходя к более спокойным мотивным линиям, которые постепенно теряются в низких оркестровых голосах. Их предшественниками являются такие линии, как в примере 323. Однако уже бегло брошенный на них взгляд показывает, насколько в ранней романтической опере еще сильна зависимость от аккорда. У Вагнера же эти линии обретают самостоятельность и ярко выраженную индивидуальность. Несколько более спокойные формы, чем в последнем примере, но, фактически, все те же, Вагнер многократно применяет в таком виде:

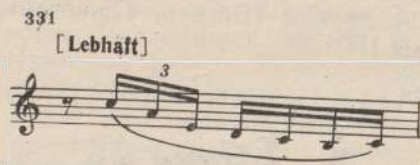
329

[Bewegt]

Весьма часто встречается следующая форма нисходящего мотива развития. Динамически она определяется процессом перехода от широкого и полного силы начала к более спокойному изложению, то есть раньше распространяется по аккордовым интервалам, а затем сглаживается секундовыми движениями (из «Тристана», действие первое, сцена II):



Или так (Вагнер, «Валькирия», действие первое, сцена III):



Мотивом волнообразного кружения является, например, следующий (Вагнер, «Зигфрид», действие третье, сцена III):



Необычайно часто возникает волна более живой и игриво-искрящейся формы, гибким и широким размахом достигающая глубины и взлетающая опять ввысь:

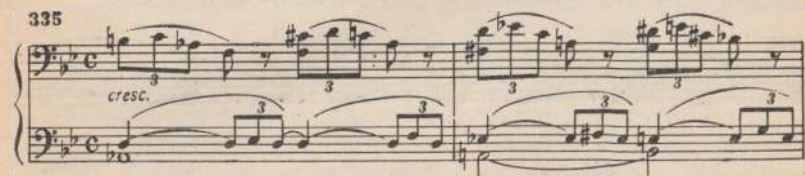


Приводим еще другую типичную волнообразную фигуру, которая также сначала идет в глубину, а затем устремляется ввысь оживленно извилистой линией (Вагнер, «Валькирия», действие первое, сцена III):



В этом отрывке мы видим, что в большом целостном ходе волнообразного движения намечаются отдельные частичные мотивы, которые и сами уже могут выступать в качестве мотивов развития. Ниспадающий ход первых пяти звуков сменяется восходящим волнообразным движением двухзвучного мотива. Естественно, процесс становления совершается здесь от общего к частному: вся двутактная фигура представляет собой единый поток движения, частичные же движения, в которых как бы проявляется ее трепет, отделяются, исходя от этой большой волны. С другой стороны, и двутактная фигура сама вытекает из целостности всего симфонического волнообразного движения, что опять же происходит в большей степени неосознанно, в полном соответствии с сущностью мотивов развития. Следует обратить внимание на то, в какой согласованности с выражением силы и движения рассматриваемого двутакта находятся аккордовые фигуры, отталкиваясь от которых движение из глубин устремляется ввысь. Это явление, которое можно отнести ко всем мотивам развития, стоит в глубокой связи с их возникновением из больших гомофонных комплексов сопровождения.

В приводимом ниже примере в верхнем и среднем голосах мы видим два простых волнообразных мотива, которые торопливым движением сплетаются друг с другом в разрыхленной симфонической ткани (Вагнер, «Валькирия», действие второе, сцена V):

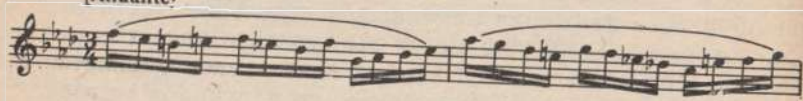


И здесь перед нами не комбинация голосов, но первоначальная целостность, которая как бы разъединяется на отдельные

нити. Высвобождение из гомофонно-гармонического стиля характеризуется тем, что более спокойное и сдержанное парящее развитие скорее находит выражение в разнообразнейших видах аккордовых форм волны, чем в линейных мотивах. Однако и последние появляются в самом изменчивом облике и почти всегда в соединении с большими волнообразными движениями арпеджио, чему доказательством служит симфонизм «Любви и Смерти». Просветленность музыки Брукнера чаще, чем у Вагнера находит выражение в простейших линейных мотивах развития парящего характера. Спокойная волнообразность линий, как, например, в приводимых тактах, широким течением наполняет большие разделы композиции (Брукнер, Первая симфония, часть II):

336

[Andante]



Такие парящие движения напоминают Баха. Как и у него, они иной раз расширяются до выражения полетности (из той же части):

337



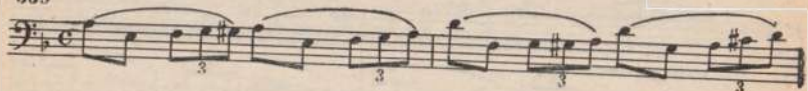
У Вагнера беспокойство таких движений проявляется в более причудливых формах, как, например (из «Мейстерзингеров», действие первое):

338



Ткань его средних голосов предпочитает такие формы, как следующие (из «Мейстерзингеров», действие первое):

339



340



341



Некоторые из таких мотивов развития являются как бы наполовину лейтмотивными. Иной раз они становятся ими даже в ярко выраженном виде. Как и всякое абсолютное движение, они легко и незаметно переходят в мотивы изобразительного характера. Такие образования, как, например, последние, Вагнер любит применять в качестве мотивов дыхания природы и т. п. Достаточно также будет единичной ссылки для того, чтобы показать, как мотив абсолютного характера развития переклещивается на субъективированный. Следующие фигуры, бесчисленное количество раз возникающие как мотивы развития (ср. пример 334), появляются, например, в качестве мотивов ликования, в высшей степени взволнованного душевного выражения в «Валькирии» (действие третье, сцена I, «Lebe, o Weib, um der Liebe Willen!»):

342

[Sehr lebhaft]

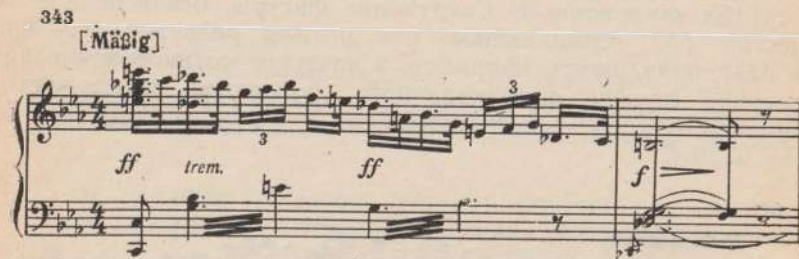


Низвергающийся мотив развития (пример 324) также скорее возникает как психологическое движение аффекта, как мотив ликования, вообще большого душевного возбуждения. Он часто встречается во II сцене второго действия и тому подобных местах.

Мотивы развития с точки зрения их значения следует отличать от голосов, которые вплетаются в богатую разработанную композиционную ткань и ее более скрытые средние голоса в качестве лейтмотивных фигур. В то же время здесь возникают текучие переходы не только из-за незаметных изменений выражения, но часто и в связи со структурными особенностями бесконечной мелодии. Это происходит таким образом, что лейтмотивы постепенно растворяются в типичных формах движения (подобно аналогичному явлению в полифоническом стиле). Линейное развертывание при этом незаметно переходит от последних лейтмотивных отголосков к линейным образованиям, определяемым чисто динамическими моментами. Отсюда же вновь идет и обратный процесс, кристаллизация более дифференцированных лейтмотивных элементов. Так, в примере 324

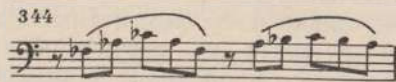
фигура первого такта, как уже упоминалось, представляет собой линейное продолжение мотива негодования, обобщенного динамической выразительностью развития.

Переход какого-либо основного мотива, например лейтмотивного образования, в мотив развития часто совершается весьма пластично. Так, мотив морского плавания, приведенный в примере 37, в следующем такте внезапно охватывается вихрем движения, увлекающим его в глубину. Это — мотив развития, приближающийся к фигуре второго такта из примеров 324 или 328 и подобных, лишь в значительно более оживленном и своеобразно прихотливом рисунке (Вагнер, «Тристан», действие первое, сцена V):



То обстоятельство, что лейтмотивы переходят в мотивы развития, представляет собой явление, характеризующее симфонизм стиля «Тристана». Выступая первоначально в более рельефном облике, они в дальнейшем растворяются, как бы уходя в подпочву.

Однако особенно разнообразными и пластичными являются переходы фигурированных аккордов в линейные мотивы развития, главным образом волнообразного типа. В этом единичном явлении отражается все течение и внутренняя борьба исторического развития. В следующем примере две рядом стоящие мотивные фигуры показывают такое высвобождение линейных элементов из простых аккордовых волн, которое представляет собой весьма типичное преобразование, появившееся уже на ранних этапах:



Как ни незначительно изменение, оно в зародыше выявляет именно сущность этого преобразования. Простая фигура аккордового сопровождения во второй половине такта переходит в образование, которое хотя и является неприметным, но уже может быть рассмотрено как линейный и, именно в виду своей упрощенности, весьма обычный мотив развития.

В следующем примере мы видим обратное явление. Линейный мотив в сопровождающих голосах растворяется в простом аккордовом движении (Вагнер, «Тристан», действие второе, сцена I):



Триольная фигура имеет лейтмотивное значение и возникает из проведенного незадолго перед этим мотива богини любви (см. в примере 306, такт 5). Здесь она появляется вслед за фигурой разложенного аккорда первой четверти такта, приобретающая характер простого обыгрывания последней. Это как бы остаток первоначального линейного образования, тем более что и в последующих тактах присутствуют одни аккордовые фигуры. (Ср. также пример 264).

В соответствии с рассматриваемой стадией исторического развития, линейные мотивные элементы находятся здесь еще только в процессе образования из гомофонных фигур сопровождения. Текущие переходы во всех отношениях характеризуют и мотивы развития бесконечной мелодии в романтическом стиле. Мы не можем исчерпать перечисление этих мотивов, и даже простейших их типов, так как между ними вновь и вновь возникают переходные формы. При этом и не представляется существенным отделять их один от другого. Важно охватить их психологическое происхождение, обусловленность динамикой. В бесчисленном и никогда не утомляющем ряде повторений они мелькают сквозь различнейшие голоса и инструментальные краски. То их заглушают большие аккордовые потоки, оттесняя к глубинам музыки, то они всплывают на поверхность для того, чтобы вновь быстро исчезнуть. Эти мотивы представляют собой отдельные силовые линии большого устремленного потока бесконечной мелодии. Поэтому и их обозначение в качестве «мотивов сопровождения» далеко не соответствует смыслу. Они означают нечто гораздо большее, поскольку являются действующими компонентами развития формы на всех ее стадиях, начиная с первой подготовки нарастаний вплоть до кульминационных разряджений, вплоть до последнего исчезновения музыкальной энергии форм.

Их самое существенное значение для позднего романтического стиля состоит в том, что они повсюду вновь возникают в качестве единичных линейных моментов внутри большого гармонического потока, как бы расчлняя гомофонную ткань. Таким образом, начиная с малого и исходя от единичных моментов, вновь вырисовывается воля к формированию, устремленная к бесконечной мелодии.

Развитие в крупном плане

Однако воля к формированию ни в коей мере не ограничивается разворачиванием в пределах одной линии. Речь идет не только о том, что в ведении основной мелодии регулярно принимают участие несколько голосов, сменяющих друг друга в разных регистрах композиционного комплекса и смыкающихся в целостность широко развернутой линии (так как более распространенное мелодическое течение одной линии в музыкальной драме большей частью появляется только в вокальной партии). Здесь имеется в виду то, что собственно бесконечная мелодия заложена в целостности гомофонии, которая, при полифоническом растворении в оркестровом разветвлении голосов, в качестве основного компонента несет в себе поток постоянного разворачивания. Широкое течение остальных голосов давно уже стало слишком значительным элементом для того, чтобы можно было его расценивать только как сопровождающее и с точки зрения формообразования в крупном плане считать его зависимым от главного голоса. И в историческом смысле бесконечная мелодия романтиков прокладывает себе путь снизу, из игры волн, охватывающей переплетающиеся и сцепляющиеся голоса.

Так, здесь господствует бесконечная мелодия композиционного потока, который широко охватывает сложное переплетение отдельных мотивов и линейных фрагментов, и сам развивается в слиянии различных голосов и тембров. Даже отдельные, следующие друг за другом оркестровые эпизоды, которые как будто бы создают разрозненную на единичные впечатления картину, следует воспринимать в больших пропорциях и охватывать единым взглядом. Все они подчиняются смыкающей подъемной силе единого движения. В гораздо более богатой по сравнению с отдельной мелодической линией игре многоголосия непрерывности, бесконечность разворачивания технически выражается прежде всего в том, что волны или даже отдельные мотивные отрывки в своем скольжении набегают, наслаиваются друг на друга. Достаточно бросить взгляд на партитуру, чтобы увидеть это сплетение голосов. Там, где какой-либо голос находится в процессе развития, вступают уже новые голоса, часто в то время, когда первый еще не достиг кульминации. Сначала эти линии играют второстепенную роль. Неко-

торые из них действительно исчезают, другие же как бы сменяют предшествующие голоса. Поэтому они ощущаются неотграниченными, как бы выросшими в развитии там, где еще только начинают выделяться. Однако и тот голос, который уступил место следующему, не замолкает внезапно, а переключается на второстепенную функцию и лишь постепенно теряется в композиционном разветвлении. Такого же типа разворачивание мы видим и в крупном плане, между главными линиями и остальной симфонической тканью. Когда главная линия достигает кульминации, из глубин уже наплывает новая волна сопровождающего течения и ведет к новому развитию.

Тем самым разработанный стиль преодолевается стилем бесконечной мелодии. Эта богатая и многогранная игра характеризуется чередованием более существенных и подчиненных мотивов; далее показательным для нее является переплетение и наслаивание отдельных голосов и целых комплексов. В этом, с другой стороны, заложен большой контраст по отношению к старой линейной полифонии. Отдельные мотивы часто, и даже преимущественно, имеют гармонический характер, определяются гомофонным принципом при переменном количестве голосов. Эти слияния и взаимные переходы исходят от первоначально сопровождающих комплексов голосов. Они представляют собой конкретное выражение того технического принципа, который рассматривает совокупность сопровождающих голосов как движущие силовые течения и в процессе формирования все больше и больше опирается на них, ощущая в них подлинное содержание музыки. Это те принципы развития, которые начиная с Бетховена направляли музыку по все новым внешним и внутренним путям и неизбежно должны были привести к бесконечной мелодии.

Коренные изменения претерпевает и вся концепция композиционного развития и мотивных образований. Вагнер и Брукнер, с одной стороны, исходят, как и классики, от больших, самих по себе весьма значительных тем, но, с другой стороны, в их симфонизме можно уже весьма ясно видеть противоположный процесс. К возникновению тем или даже отдельных мотивов приводит целостное развитие само по себе в качестве первичного, охватывающего и движущего творческого начала. Это прежде всего касается мотивов развития, но не исключительно их. И более дифференцированные образования появляются таким же образом, то есть как бы порождаются целым и служат ему, не представляя собой господствующих элементов. Это можно охарактеризовать еще и следующим образом: идея первоначальных примитивных форм движения, присущих мотивам развития, распространяется и дальше, на образования более яркого индивидуального выражения. Естественно, что это прежде всего становится ясным в переходных разделах формы. В итоге два творческих течения одновременно идут друг другу навстречу.

В некоторых произведениях современной музыки этот принцип развития идет еще дальше. Способ письма, основанный на целостном течении всех голосов, приобретает полнейшее господство, а мотивы и темы возникают скорее как подчиненные ему. По этой причине мы часто встречаем темы, которые, рассмотренные сами по себе, представляются незначительными или бессмысленными и приобретают осмысленность лишь в связи со всем комплексом. Это преимущественно можно наблюдать в симфонической, но также и в камерной музыке. Другими словами, появляется такой принцип формирования, в котором мотивы порождаются развитием, а не развитие возникает из мотивов.

Однако идея бесконечной мелодии, вырастая из разрыхленной романтической гомофонии, получает распространение еще и в другом направлении. Несмотря на усиление внутреннего полифонического разветвления и сплетения мелодических голосов, основной гармонический характер композиционной структуры сохраняется. Большое и непрерывное внутреннее течение пронизывается игрой гармонических красок с ее идущей от глубинных энергий интенсификацией сверкающих переливов. Внутреннее давление сил приводит к искрящемуся и преломляющемуся излучению чувственно-звуковой поверхности, переклюкаясь на гармонические процессы, которые в отдельности подробно были рассмотрены выше. Лишь бесконечная мелодия раскрепощает полностью гармонию, приводя к их непрерывным взаимным переходам. Выражение «тембровые мелодии» («Klangfarbenmelodien») Шенберга* метко схватывает суть явления. Однако это выражение не следует относить только к современному импрессионистическому направлению. Как поток линий, так и поток красок, в своих глубинах обладают однородным происхождением. Прежде всего следует иметь в виду, что здесь наиболее существенными являются не отдельные гармонические мазки, но преимущественно эффекты их следования. Именно они способствуют переливчатости широко текущего красочного потока. Так, мы видим, что и здесь творческий замысел создает непрерывно льющуюся линию, но не единичные точки.

Все формы развития бесконечной мелодии находят всюду в романтизме общее выражение в волнах нарастания и спада как линий, так и гармоний. То, что начала и концы вуалируются даже в небольших гармонических построениях, представляет собой лишь частное, связанное с этим явление, притом одно из более внешних. В гармонии также и явление непрерывно сменяющихся друг друга диссонансов становится выражением никогда

* Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1911.

полностью не прекращающегося ощущения беспокойства. Отсюда вообще переход ее внутреннего формулирующего принципа в игру волн гармонических напряжений. С исчезновением вертикального рассечения всего композиционного потока гармония обретает возможность распространяться вширь, что уже отчетливо обнаруживается и в самом стремлении отойти от тонического основания. Как мы это видели при рассмотрении путей гармонического развития, основные черты каденции уступают место внутреннему раскрепощению бесконечно й мелодии с а м о й г а р м о н и и. Образуется принцип, который в последовательностях аккордов вместо оснований и опоры ищет непрерывный поток волн. В сущности, в феномене аккорда самом по себе, а именно в явлении слияния, уже содержится внутренняя бесконечность изменчивых переходных эффектов. Звуки аккорда не образуют составных отдельных впечатлений, но сливаются друг с другом, и на этом вообще основан чувственно-звуковой эффект аккорда. Все в музыке представляет собой переход, скользящее изобилие движений.

Поздний романтизм склонен к широкому разворачиванию гармонических звучаний, связанных с определенным настроением. В этом — истоки его основных красок, которые он смягчает или дает в ярком сиянии, оживляет тончайшими световыми рефлексами. Всякая детализация охватывается единым ощущением текучей связи.

Прослеживая течение бесконечной мелодии в крупном плане, следует обратить внимание и на комплекс всех средств выразительности, который далеко не сводится к общему потоку голосов. Это — непрерывно текущее целостное развитие вливающих друг в друга волн больших нарастаний и разряджений, которые, однако, не дают полной разрядки за исключением последнего аккорда. Так, например, даже паузы внутри этих волн не производят впечатления остановок, а воспринимаются как повышенное напряжение, как новое собиранье движущих сил нарастания. Формы этих целостных линий развития образуются из объединения меньших и самых маленьких частичных волн в большой поток, ведущий к кульминации и новому спаду, они возникают из сочетания однородных и разнородных форм, в зависимости от хода развития, и принимают самые разнообразные масштабы. Эта игра волн выражается во взаимодействии всех явлений нарастания, на которые способна музыка, начиная от внутренней и кончая внешней динамикой, то есть силой звучности. Поскольку романтический стиль исходит из гомофонных основ, картина нарастания в общем выявляется в развитии главных мелодических линий. Последние уже по той причине созвучны всему нарастанию, что именно большее охватывающее целостное течение, прорывающееся из глубин композиции, само во все большей ме-

ре определяет ведущие мелодии. В них как бы обрисовывается профиль этого течения, поднимающийся гребень его волны.

Определенные типичные формы течения бесконечной мелодии образуются из простейшего построения воли нарастания. Как и в малом масштабе, в мотивах развития, так и в крупном плане наиболее часто повторяются такие образования, которые вытекают из простейших, даже предельно упрощенных силовых движений. Более того: простые мотивы развития в рисунке, сжатом до пределов небольшой мелодической линии, отражают возможности волн нарастания в крупном плане. Определяющим здесь является прежде всего соотношение протяженности восходящего и нисходящего движения, а также расширение мелодических линий во время кульминации. Существенным также представляется и динамическое развитие частичных волн. Между непрерывным сцеплением и неожиданным вступлением, подобным сдвигу, между равномерными нарастаниями и взрывчатыми сгущениями напряжений, между быстрым и порывистым волнообразованием и мягко закругляющимся ведением волны существует так много промежуточных возможностей, что в качестве единственного применимого критерия вновь выступает бесконечность переходов. Также и в большом масштабе в понимании формы не надо следовать вслепую за отдельными стереотипными схемами построения, но необходимо исходить из формирующих сил.

Эпоха полифонии и поздний романтизм прежде всего обладают той общей чертой, что они предаются свободной, бесконечно подвижной игре волн с ее тысячами единичных возможностей. Если они и опираются на совершенно различные стилистически-технические формы выражения, то их объединяет то, что свойственное им представление о форме вообще основывается только на образовании нарастаний, но не на замкнутых построениях, как в классицизме. В романтизме это выступает менее отчетливо, поскольку его стиль находится в процессе освобождения от классического принципа. Даже при внутреннем освобождении от данного принципа, часто еще сохраняются остатки его внешнего остова. Мы уже указывали на это по отношению к симфониям Брукнера, огромные размеры которых часто истолковываются неправильно. Поэтому так же, как мы говорим о бесконечной мелодии искусства мелодических линий, гомофонии, гармонии, так, наконец, надо говорить и о бесконечной мелодии формы.

В итоге критерием стиля зрелого романтизма (как и ранее — полифонии) можно считать лежащую в его основе подвижность формы по типу волнообразных нарастаний. В пределах этой характерной черты вырисовываются индивидуальные художественно-психологические особенности, выражением которых в большой мере является предпочтением тех или иных типов построения по данному принципу. Если изучать с данной точки

зрения творчество различных великих художников, то в качестве особенностей их творческой индивидуальности можно выявить определенные движущие силы. Прежде всего в виде наиболее общей черты романтизма по сравнению с полифонией (не говоря обо всех технических различиях стиля) вновь выступает большое напряженное беспокойство. Как в мотиве развития, так и в широких масштабах развития бесконечная мелодия характеризуется некоторой судорожностью. В своем трепете она дробится на все меньшие частичные волны. Однако нельзя не заметить, что в отдельных произведениях это встречается и в полифонии, в особенности у Баха, где эта трепетность иной раз обретает таинственно грозную силу напряжения. Бах был настолько широкой художественной натурой, что в его творчестве таилось и романтическое выражение силы; и романтики не могли не почувствовать эту его особенность.

Для отдельных мастеров являются характерными как определенные построения нарастания, так и отдельные короткие фигуры мотивов развития. Для Вагнера весьма примечательным представляется следующее построение нарастаний, которое, в особенности в «Тристане», заметно повсюду. Оно начинается с растянутых вступлений. За этим следует нарастание все уменьшающихся, как бы все более спешащих, частичных волн, которое большей частью внезапно обрывается, после чего на *pp* начинается новое нарастание. Последнее дается на более замедленном дыхании, выдерживается шире, чем предыдущее, и постепенно ведет к кульминации, которая в этих случаях обычно является короткой обрушивающейся гигантской волной. (Эта черта свойственна также и темпераменту Баха.)

Рассматриваемое всеохватывающее нарастание обнаруживает тем самым вид трехчастности, которая, однако, означает нечто совсем иное, чем понятие трехчастности в классическом учении о форме: длинные, короткие и опять длинные частичные волны. Идущее вслед за сокращением, новое растяжение волн нарастания производит впечатление необыкновенно сильного, кризисного напряжения. В гармонии прилив и отлив волн нарастания выражается в образовании аккордов напряжения и разрешения и в более яркой смене аккордов. Как в целостной волне, так и в волнах меньших и мельчайших пропорций восхождение представляет собой значительно более длинную часть, нисходящий же ход обычно дается обрывисто (ср. низвергающиеся волны мотивов развития). Так и в гармонии Вагнера аккорды напряжения по сравнению с аккордами разрешения предстают весьма растянутыми. Обычно средний этап развития, характеризующийся более короткими, спешащими волнами, предоставляет широкие возможности для секвентных эффектов. Построение такого типа является индивидуальной чертой Вагнера. Конечно, и у него оно встречается не исключительно, однако частое его применение обращает на себя внимание. Для него характерны еще и другие

приемы, свойственные также Брукнеру*. В данном исследовании не подлежат рассмотрению особенности стиля отдельных композиторов, что увело бы в сторону от основ и общих критериев всего стилистического направления.

В пределах волнообразных нарастаний можно наблюдать еще один тип успокоения или более длительной передышки. Он выражается в том, что мелодия вновь возвращается к равномерной двутактовости или четырехтактовости, а иной раз и к замкнутости больших построений. На это обстоятельство уже указывалось выше при рассмотрении гармонического развития. Данное явление объясняется тем, что бесконечная мелодия романтиков возникает из напряжения сил, направленного на высвобождение из классической периодичности. Поэтому разряжение может выразиться в возвращении к квадратности, даже если оно и не всегда переходит к законченной песенной замкнутости больших построений. Там, где в поздних произведениях Вагнера встречается замкнутость такого типа, возникают как бы передышки в развитии драмы, притом в основном лирического характера.

Бесконечная мелодия представляет собой выражение силы, которое характеризует не только ведение мелодической линии, но составляет суть всей воли формирования. Поэтому, как единое явление, она охватывает гармонию, технику композиции и, в конце концов, определяет психологию стиля и самые общие основы музыкального искусства в целом. Романтики и при-

* Один из них, чрезвычайно характерный для техники Брукнера, основывается, например, на том, что ряд очень длинных ходов нарастания, вступающая все вновь и вновь, теснится к кульминации. Сами отдельные построения нарастания не делаются короче, но они накаляются во все более оживленных и коротких частичных волнах и отдельных фигурах (большей частью при сокращении и ритмическом уменьшении мотивов). Кульминации принимают тогда обычно большие размеры, чем у Вагнера. Что касается разряжений, то они даются с гораздо большей быстротой, чем подходы нарастаний, как бы единым движением.

Наиболее своеобразным приемом Брукнера является то, что после этих гигантских целостных волн, которые часто охватывают большие разделы частей цикла и комплексы тем, наступают длительные отрезки, выдерживаемые в глухих глубинах с лишь незначительными зачатками как бы неосуществляющихся нарастаний. Их характер — своеобразно таинственный, большей частью связанный с мрачными тембрами. В мелодике этих мест заметно предпочтение запутанных линейных рисунков. Такие места представляют одновременно истаяние значительного предшествующего разряжения и подготовку наступающего нарастания. Их можно сравнить с увеличенными до гигантских размеров перерывами или паузами, которые, в рамках простого мелодического развития, могут возникнуть между отдельными линейными фазами. Лишь исходя из этих разделов длительного разряжения Брукнер подготавливает новые нарастания, часто с контрастными темами. Другие типы построения нарастаний у него также весьма многочисленны и обладают высшей степенью силы.

ли к ней, исходя не из музыкально-технических предпосылок, а из отражения в музыке всего их мироощущения. Они стремились охватить картину мира путем переживания его бессознательных глубинных сил. Так, они воспринимали и музыку как выражение самих силовых процессов. Проникая за пределы унаследованных законов формы и красоты, они приходят к принципу формирования, который вновь освобождает психические энергии, непосредственно идущие из глубин. Романтики чувствовали, что психические энергии повсюду, где они воспринимаются нашим сознанием, создают в нашем ощущении впечатление действия сил. Воспринимая также своеобразный параллелизм, существующий между психическими силами человека и внешними силами, заложенными во всей природе, они пытались найти идентичность, скрывающуюся за этим параллелизмом.

Эта идентичность привносит в музыку нечто космическое, большое психологическое ощущение действия сил природы. И в психологическом понимании существуют формы сил движения, натиска, течения, напряжения и разрешения, концентрации и разряжения, подъема, вознесения, полетности, так же как и вибрирующего трепета в состоянии сдержанности. Нажим и усиление, кажущиеся ощущения массы, растяжения (см. с. 93), сцепления и гравитации, а также широкие и наиболее общие понятия формирования в музыке, такие, как развитие, переход, волна — все это указывает на скрытую однородность с физическими проявлениями силы, видимыми или ощутимыми во внешнем мире. В музыке господствует стремление к движению, независимое от разрешения в физическом действии. Это переживание воли к движению.

Если важнейшие задачи будущего заключаются в исследовании этих подсознательных напряжений, в которых, собственно, и заложены корни музыкальной психологии, то первый путь к этому определяется их познанием в музыкальных явлениях с учетом особенностей стиля и эпохи. Основные вопросы о сущности указанных психологических процессов встают непосредственно вслед за этим. Все они концентрируются вокруг простейшей, но и величайшей загадки музыковедческого исследования: что такое музыка?

Комментарии

¹ У Курта слово «воззрение» (*Anschauung*) дано в кавычках. Однако здесь, как, впрочем, и во многих других местах, очевидно, что автор имел в виду выделение слова, а не условность его значения. Поэтому в некоторых случаях кавычки заменены в тексте перевода разрядкой, в других же случаях они опущены.

Кроме того, в процессе редактирования русский текст «Романтической гармонии» был в ряде мест освобожден от скобок, которыми изобилует оригинал. С целью облегчения восприятия текста отдельные абзацы разукрупнены.

² Априорное утверждение Курта, которым открывается первый раздел книги, вытекает непосредственно из его философско-эстетических воззрений. По ходу дальнейшего изложения «Основ» не раз будут повторены тезисы о первичности «психических напряжений» или «воли к формованию», и о вторичности звуковых явлений, поскольку для Курта-идеалиста музыка есть искусство, основанное на движении таинственных энергий и тем самым, в конечном счете, непознаваемое. Исходя из этих позиций, Курт после изложений своей глубокой, во многом плодотворной концепции романтической гармонии завершает книгу вопросом «Что такое музыка?»

Раздел «Основы», и особенно его первая глава, характеризуется преобладанием «туманного и абстрактного языка» (см. приведенные на с. 8 слова Л. Мазеля). В то же время ознакомление читателя с предпосылками теоретических воззрений Курта в его собственном изложении необходимо для понимания дальнейшего текста, поскольку порой в самые блестящие, наиболее интересные с познавательной точки зрения анализы и частные наблюдения, которыми изобилуют последующие разделы «Романтической гармонии», автор привносит суждения, источник которых лежит в его идеалистической концепции.

Наряду со многими положениями, которые требуют критического подхода, «Основы» содержат немало ценных мыслей, помогающих изучению музыкального языка эпохи романтизма, и прежде всего гармонии. Заслуживает внимания, в частности, анализ характерного для романтиков круга художественных образов, сопоставление творческих тенденций классицизма и романтизма. Убедительно также обоснование выбора «Тристана и Изольды» в качестве рубежного явления в развитии романтической гармонии.

³ Курт имеет в виду А. Шопенгауэра, на учение которого приводится ссылка уже в начале «Романтической гармонии».

Отсылаем читателя к анализу философско-музыкальных взглядов Шопенгауэра, их реакционной сущности в книге: Маркус С. История музыкальной эстетики, т. 2, М., 1968, гл. VIII.

⁴ В этом месте впервые на страницах «Романтической гармонии» Курт высказывает свое отношение к классицизму. Он рассматривает это направление по преимуществу как противоположное романтизму, притом искусство венских классиков определяет как «субъективное».

Односторонний подход Курта к классицизму, естественно, требует критического отношения. В этой связи отсылаем читателя к приведенному выше очерку Л. Мазеля (см. с. 97 и последующие).

⁵ Как видно из дальнейшего, отказ от уточнения обращений аккордов не помешал Курту в решении задач, которые он поставил перед собой в данной работе. При этом само собой разумеется, что Курт понимал немаловажную роль обращений для фонизма и функциональной активности аккордов.

Применение тех или иных обращений, несомненно, образует специфическую черту стиля. Достаточно сослаться на такие распространенные приме-

ры, как преобладание квинтсектаккорда II ступени в гармонии венских классиков при сравнительно редком применении других обращений этого созвучия или же появление обращения доминантноаккорда на квинтовом басу в музыке конца XIX века и т. д.

⁶ Подобного рода обозначения применяются Куртом систематически. Они должны расшифровываться в данном случае как доминантсептаккорды, у которых основной тон, соответственно, *f* и *e*. В соответствии с замечанием автора, рассмотренным выше, такие обозначения оставляют в стороне вопрос об обращении септаккорда — оно помечается таким же образом, как и основной вид. Кроме того, данное буквенно-цифровое обозначение не отражает альтерации, которой, однако, в книге, в целом, уделяется исключительное внимание.

Принятые Куртом обозначения (введенные еще в 1817 году Готфридом Вебером) вполне соответствуют его замыслу, высказанному ранее: при анализе привести соотношения аккордов, которые внешне кажутся очень сложными, к предельно упрощенному виду. В то же время отсюда напрашивается вывод о том, что Курт, изучая гармонию романтиков, стремится представить ее прежде всего как основанную на созвучиях доминантовой функции и на автентических последованиях. Такая направленность вытекает из сформулированной им выше и развиваемой в дальнейшем концепции вводнотонности. Прямым ее последствием является, в частности, трактовка тристан-аккорда и других созвучий двойной доминанты исключительно в качестве «доминанты к доминанте», а не как альтерированных субдоминантовых гармоний.

Рассматриваемые здесь обозначения не всегда относятся к доминантсептаккордам. Так, например, при разборе нотного примера 7 первое созвучие, представленное в тексте подобным образом, оказывается большим мажорным септаккордом (Г. Вебер в таких случаях подчеркивал в обозначении аккорда цифру 7).

Данная система обозначений удобна в случаях, когда речь идет о многотерцовых структурах (см., в частности, цифровку в примере 143).

Попутно отметим еще одно необычное в наше время обозначение, встречающееся на страницах «Романтической гармонии». Уменьшенный септаккорд Курт местами представляет как VII⁰ (см. примеры 147, 156 и др.), продолжая тем самым традицию оттенения уменьшенных квинт, идущую от того же Г. Вебера (который, однако, применял в таких случаях более сложное обозначение — VII⁰⁷; см.: Riemann H. *Katechismus des Generalbaß-Spiels*. Leipzig, 1889, S. 8—9).

Исключая цитаты из книги Курта, в настоящих комментариях применяются цифровые обозначения аккордов, обычные для работ советских авторов.

⁷ Перевод термина Курта *Nebentoneinstellung*, который многократно применяется в «Романтической гармонии», представляет известную трудность в связи с тем, что в музыковедческой литературе на русском языке адекватное понятие до сих пор, в сущности, не применялось.

Созвучия, сходные по строению с первым аккордом «Тристана», обычно определяются как связанные с мелодической фигурацией, а именно с неприготовленными задержаниями. И. Способин различал, в частности, задержанье вспомогательное и задержанье скачково-вспомогательное, или скачковое (см. его «Лекции по курсу гармонии». М., 1969, с. 36). Из приведенных им примеров видно, что оба названных вида рассматриваются в связи с предыдущим мелодическим движением в том голосе, в котором происходит задержанье. Аналогичная классификация дается в «Учебнике гармонии» И. Дубовского, С. Евсева, И. Способина и В. Соколова, где в качестве примера неприготовленного задержанья (правда, без определения его разновидности) приведены, в частности, первые такты «Тристана и Изольды» (М., 1969, с. 312—313).

Однако очевидно, что тристан-аккорд нужно рассматривать не только с точки зрения предшествующего развития музыкальной ткани, но и как самостоятельное созвучие. Начальная секстовая интонация виолончелей готовит

В зарубежном музыковедении первый аккорд десятого такта вступления к «Тристану и Изольде» привлекает меньше внимания, чем исходный тристан-аккорд. На наш взгляд, его объяснения не выдерживают критики. В частности, К. Майрбергер усматривает в этом созвучии тройное задержание к тонике *a-moll*, в то время как, например, Г. Дистлер обнаруживает в этом же месте доминантовый нонаккорд *a-moll*, без основного тона и с секстой взамен квинты (об этом см. в упомянутой в предисловии редактора книге М. Фогеля, с. 59).

¹² Обстоятельный разбор данного отрывка партитуры у Курта по-своему убедителен, и в частности очень поучительны аналогии между первоначальным хроматическим лейтмотивом и его диатонической формой.

Все же куртовское толкование значения первого аккорда в примере 4 нельзя признать единственно возможным. Здесь слышится и нечто более простое, что, однако, настойчиво отвергается Куртом. На трезвучие субдоминанты, вступающее с первой долей такта в партии контрабасов и виолончелей, наслаивается секстовый тон, который в группе присоединившихся затем остальных струнных упорно выдерживается вторыми скрипками. В таких условиях вполне отчетлива гармония Π_5^6 , поверх которой «проскальзывает» проходящий звук *as* у первых скрипок в самом конце такта. Разрешение звука *g* в септиму *as*, о котором пишет Курт, происходит лишь в конце следующего такта, то есть тогда, когда уже твердо определилась разрешающая гармония — тоника *f-moll*.

В условиях медленного темпа, когда каждый аккорд хорошо прослушивается и сам по себе образует некую самостоятельную фоническую единицу, объяснение, предложенное здесь Куртом, представляется спорным. Аналогичные сомнения возникают при рассмотрении ряда примеров в дальнейшем. Это еще раз убеждает в одностороннем применении Куртом его «динамической» трактовки гармонии.

М. Фогель в своей работе (см. с. 69—70) не прошел мимо ошибки, допущенной Куртом при разборе начала вступления к третьему действию «Тристана», и в данном конкретном случае критика в адрес автора «Романтической гармонии» не может быть оспорена (см. также соответствующее место в «Проблемах классической гармонии» Л. Мазеля, с. 446).

¹³ Курт настаивает на единстве созвучия на протяжении всего примера 8 и, в частности, отвергает трактовку первого из приведенных аккордов в качестве уменьшенного вводного. В связи с этим, прежде всего, отметим возможность понимания подобного рода сочетаний как задержания вводного септаккорда перед доминантсептаккордом и внутрифункционального перехода первого во второй.

Однако в приведенных тактах из вступления к первому действию «Тристана и Изольды», исходя из концепции самого Курта, можно услышать и иное: последование Π_3^4 — V_7 в *a-moll*. Звук *gis*, усложняющий звучание субдоминантовой гармонии, является задержанием, приготовленным в партиях гобоев и английского рожка. О правомерности подобного толкования говорит и аналогия со второй половиной предыдущего такта, где тоже образуется субдоминантовая гармония. Кроме того, смена аккордов ощущается в силу инерции восприятия, поскольку в примере 8 представлено начало репризы вступления к первому действию, и в силу этого слушатель склонен обнаружить в данном месте сочетание созвучий, сходное с первоначальным. Наконец, можно отметить и значение энергии в более широком смысле: слух, воспитанный на образцах классической музыки, не склонен к осознанию приводимого фрагмента в качестве «гармонической синкопы» с переносом одной и той же гармонии со слабой метрической доли на сильную.

Несколько позднее (с. 69) мы встретимся с утверждением Курта о том, что «аккорды напряжения имеют доминантовый, субдоминантовый либо же равнозначный, то есть тонический, смысл по отношению к аккордам разрешения». В этом определении наиболее уязвима мысль о встречающейся в «Тристане» равнозначности (идентичности) аккордов напряжения и разрешения. По Курту в таких случаях только наличие побочных тонов затрудняет

установление тождественности этих созвучий. Допуская возможность подобного подхода, нужно, однако, признать, что одновременно ощущается и смена гармонии. Подобно рассмотренному здесь примеру 8, это можно доказать и в примере 13, особенно же в примерах 9 и 26. Двойственность подхода естественна по отношению к примерам 112, 113, 114 и другим.

Примечательна трактовка тристан-аккорда Л. Мазелем в «Проблемах классической гармонии» (с. 449—455). Основываясь на концепции Г. Эрфа, автор делает вывод о том, что гармонические обороты, начинаемые с этого созвучия, во всех случаях состоят из малого вводного септаккорда, который находится во вспомогательно-вводно-тоновом отношении к последующей доминантовой гармонии и тем самым в широком смысле понятия представляет функцию субдоминанты.

¹⁴ Вопрос о том, должен ли звук *f* рассматриваться как задержание, представляется по меньшей мере спорным. Против подобной трактовки выступает М. Фогель (см. указ. соч., с. 70—71). Л. Мазель в «Проблемах классической гармонии» (сноска на с. 425—426) отмечает, что «причина тяготения *f* в *ges* состоит в инерциальной закономерности, сложившейся внутри самого разбираемого сочинения... Восходящий хроматический мотив звучал в «Тристане» много раз, его третий звук тяготел к четвертому в качестве задержания, а поэтому слушатель ожидает — в силу сложившейся инерции мелодического восприятия, — что после третьего звука мотива появится четвертый, даже в том случае, если третий звук уже не служит задержанием».

¹⁵ Курт здесь и в дальнейшем рассматривает тристан-аккорд как лейтгармонию, однако такого термина он не применяет. В последующем тексте перевода местами описательное определение Курта с целью укорочения заменяется этим термином.

Напомним, что русское классическое музыковедение со времени Римского-Корсакова, а затем советское музыковедение наряду с понятием лейтмотива широко использует понятие лейтгармонии. Изучение лейтгармонии представляет собой одну из интересных научных проблем. Ее раскрытию посвящена, в частности, специальная глава в работе В. Беркова «Формообразующие средства гармонии». М., 1971.

¹⁶ Поднятый здесь вопрос, как известно, стал впоследствии предметом глубоких научных исследований музыкантов-акустиков. Напомним, в частности, о ценнейших работах Н. Гарбузова («Зонная природа звуковысотного слуха». М.—Л., 1948; «Внутризонный интонационный слух и методы его развития». М., 1951). Особое значение имеют выводы Гарбузова о сознательном характере интонирования, присущем высококвалифицированным музыкантам.

В последнее время советские исследователи рассматривают проблемы интонирования с точки зрения его специфических закономерностей, в силу которых, в частности, исполнители, хотя и придерживаются отмеченной Куртом тенденции, в отдельных случаях действуют и наоборот — повышают звуки с бемолями или понижают звуки с диезами. Отметим в этой связи ряд работ Ю. Рагса: статью «Интонирование мелодии в связи с некоторыми ее элементами» (в сборнике «Труды кафедры теории музыки» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. М., 1960), вступительную статью «От редактора» к очерку И. Лесмана «Интонация» (в книге «Очерки по методике обучения игре на скрипке». М., 1964), диссертацию «О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии».

Отсылаем читателя также к вышедшей под редакцией Ю. Рагса книге Н. Переверзева «Проблемы музыкального интонирования» (М., 1966) и к статье О. Сахалтуевой «О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом» (в упомянутом сборнике «Трудов кафедры теории музыки» Московской консерватории).

¹⁷ В данном месте Курт, естественно, перечисляет лишь наиболее часто встречающиеся у Вагнера случаи энгармонического переосмысления тристан-аккорда.

Среди ряда других вариантов особо отметим малый септаккорд с уменьшенной квинтой на IV ступени минора (или терцквартаккорд VII ступени с кварттой), теория которого разработана сравнительно подробно (см.: Берков В. Гармония и музыкальная форма, М., 1962, с. 315—318). Многие образцы показывают, что в основе этого созвучия лежит характерное, в частности для Шуберта, минорное трезвучие VI ступени минора, к которому прибавляется затем четвертый звук — дополнительная минорная терция снизу. В качестве примера можно привести фрагмент из второй сцены первого действия «Валькирии» (на словах Зигмунда «Der Erschlag'nen Sippen stürmten daher»).

Курт в дальнейшем ссылается на этот эпизод, как на связанный с тристан-аккордом.

¹⁸ Очевидно, в созвучии, о котором идет речь, звук *es* следует рассматривать не как задержание, а как замененный побочный тон, ставший составной частью аккорда. Таким образом, налицо доминантноаккорд с секстой.

В то же время аккорд *f—as—h—es* с самого начала звучит и как минорное трезвучие VI ступени с добавленной снизу терцией. Относительная самостоятельность этого созвучия, отмеченная Куртом, действительно, подтверждается в последующих пассажах с исчезновением глубокого баса *g*.

¹⁹ Обращаем внимание читателя на исключительно тонкое наблюдение Курта. Одна лишь четвертная нота *es* в конце приводимого примера 21 послужила отправной точкой для убедительного рассуждения, которое со всей очевидностью обнаруживает превосходство тристан-аккорда, в данном случае в творчестве Шумана.

²⁰ С точки зрения функциональной теории в этом месте происходит частичное, внутрифункциональное разрешение вводного септаккорда в доминантсептаккорд, основанное на том, что первое из этих созвучий является задержанием ко второму. Однако продолжительность выдерживания вводного септаккорда обуславливает его восприятие в качестве самостоятельной гармонии с ее специфической красочностью. Оба толкования не только допустимы, как пишет Курт, но неизбежно дополняют друг друга.

²¹ Дальнейшие рассуждения основаны на тексте партитуры, в котором аккорд предыдущей фразы записан в партии флейт со звуком *dis*, а в следующей анализируемой Куртом фразе — со звуком *es*. Эту тонкость орфографии, которая служит основанием для глубоких выводов автора, можно проследить в клавише, выпущенном издательством «Музыка» в 1968 году (с. 175). Однако в некоторых других изданиях вагнеровское написание не соблюдено (например, в клавирауцуге Моттля и Когеля — изд. Петерса, с. 170 — в обеих фразах стоит *dis*).

В немецком издании книги Курта пример 26 приведен с необоснованным укорочением второго такта, в результате чего не показан основной тон *g* аккорда разрешения, о котором идет речь.

Нонаккорд *G⁹*, о котором говорится в конце абзаца, можно обнаружить только «суммируя» гармонию обоих тактов примера 26. Это соответствует, очевидно, точке зрения Курта об идентичности обоих аккордов этого примера (критическую оценку такого подхода см. в комментарии 13).

²² Сочетание неустойчивых аккордов различных тональностей в значительной части современных музыковедческих исследований и учебников относится к понятию эллипсиса. Общеизвестно, что, например, Бетховен в таких последованиях не ограничивался уменьшенными септаккордами, но применял и доминантсептаккорды. Разнообразие эллиптических сочетаний, также входящих за пределы сферы уменьшенных септаккордов, обнаруживается и в произведениях других композиторов начиная с И. С. Баха.

²³ Оставив в стороне идеалистическую форму высказывания, мы получим здесь намек на плодотворную концепцию фонического и функционального значения аккорда, успешно разрабатываемую в советском музыковедении прежде всего Ю. Тюлиным (начиная с первого издания его «Учения о гармонии», 1937). О взаимоотношении обоих начал пишет Курт и дальше (см. с. 354).

Обращаем внимание читателя на понятия импрессивности и экспрессивности, вводимые Куртом впервые в данном месте и затем широко используемые в последующем. Курт подчеркивает связь первого из них с красочностью (фонизмом), второго — с функциональностью аккорда.

²⁴ Последующие рассуждения о прочном обосновании главной тональности в начале произведения у венских классиков и у Баха — в целом правомочны. Однако Бах и венские классики в этом отношении гораздо ближе друг к другу, чем это могло бы показаться при чтении книги Курта. В большом количестве произведений Баха преобладает гомофонный склад, и они начинаются, как и затем у других композиторов, вплоть до Бетховена, с утверждения главной тональности (путем введения не только ее тоники, но и аккордов обеих неустойчивых функций).

В то же время начало Первой симфонии Бетховена было для своего времени подлинно новаторским, расширяющим понятие тональности и тем самым готовящим более сложные явления последующих времен, включая и начало «Тристана и Изольды». Отсылаем читателя в этой связи к рассуждениям Б. Асафьева в работе «Музыкальная форма как процесс» (см. с. 63—64), а также к высказыванию Л. Стоковского в книге «Музыка для всех нас» (М., 1963, с. 94—95).

Курт рассматривает гармонию начала Первой симфонии Бетховена как «двустороннее доминантовое укрепление тоники», имея, очевидно, в виду опорное значение в первых тактах V и IV ступеней. Ибо у Курта, как и, впрочем, во многих других работах немецких музыковедов, обе эти ступени относятся к понятию доминанты. В ряде публикаций встречаются также уточненные понятия *Oberdominante* и *Unterdominante*, то есть верхняя и нижняя доминанта.

Понятие доминанты применяется Куртом аналогично и в «Основах линейного контрапункта». Ср. также русское издание книги Г. Римана «Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов» (перевод Ю. Энгеля; изд. Юргенсона, 1901).

²⁵ Это суждение Курта неполно отражает стилистическую черту старинной музыки, в которой подобные квинты или октавы находили применение не только в начале произведения, но и в его окончании, а также в опорных местах внутри построения. По-видимому, вопрос связан с длительным непризнанием терции в роли консонанса, а отчасти и с некоторой напряженностью звучания терции на клавишных инструментах той поры.

²⁶ Сквозь дальнейшие рассуждения об отсутствии всякого тематизма в подобного рода завершениях проскальзывает односторонне критическое отношение Курта к венскому классицизму. Повторное автентическое кадансирование — характерная черта стиля, обусловленная, возможно, выходом музыки в широкую аудиторию. Это отмечает английский автор, подписывающийся псевдонимом *Feste*. См.: *Feste. Ad Libitum. Cadences*. «The Musical Times», September, 1939, p. 654.

²⁷ Здесь и дальше Курт, в сущности, обращается к чрезвычайно важным и в наши дни проблемам традиции и новаторства, в том числе к проблеме простоты и сложности музыкального языка. Проницательны его высказывания об обновлении гармонического стиля путем своеобразной регенерации испытанных выразительных средств. Советскому музыканту близки и понятны резко критические замечания Курта в адрес эпигонов, подражающих какому-либо музыкальному стилю, и в частности стилю «Тристана».

²⁸ Смысл данного высказывания Курта в том, что естественным в мажоре признаётся малый вводный септаккорд, а не уменьшенный. Однако малый вводный септаккорд вошел в практику позднее уменьшенного, и в частности, он не свойствен венским классикам (в связи с этим см.: Берков В. Гармония, с. 88—91). Кстати, Курт несколько позднее (см. с. 114) отмечает, что уменьшенный вводный септаккорд издавна встречается в мажоре.

Читателя, желающего полнее ознакомиться с пояснением вводимых Куртом обозначений побочных доминант, отсылаем к упомянутой работе Г. Римана «Упрощенная гармония», § 12.

²⁹ Анализ данного фрагмента весьма показателен. Он глубоко отражает «энергетическую» концепцию Курта и дает широкое представление о его понимании романтической гармонии.

В то же время трактовка ряда явлений Куртом не является единственно возможной. Более того, в отдельных моментах избранный им путь анализа приводит, по-видимому, не к самым убедительным объяснениям тех или иных конкретных явлений.

Так, например, по Курту в третьем, пятом и тринадцатом тактах приведенного фрагмента уже на второй доле следует усмотреть гармонию VI ступени, усложненную задержанием. Но наряду с ней, однако, на той же доле слышится и нонаккорд, продолжающий опорное доминантовое созвучие. Сомнительной кажется трактовка последнего аккорда в десятом такте в качестве мажорного трезвучия $f-a-c$, в котором основной тон завуалирован звуком задержания g — естественнее усмотреть здесь созвучие $a-c-es-g$, то есть вводный септаккорд двойной доминанты. Аккорд двенадцать первого такта объясняется Куртом как $g-b-d-f$ — несколько неожиданный в данном контексте III₇ главной тональности Es-dur, в котором мелодическое развитие потребовало повышения звука b на полутон — вероятно, проще и естественнее признать в данном случае наличие эллиптического сочетания (соединения доминанты Es-dur с доминантой c-moll, то есть параллельной тональности).

³⁰ Здесь, как и в некоторых других местах книги, Курт, в сущности, несколько односторонне трактует проблему красочности и функциональности гармонии, отдавая приоритет второй из них. Советское музыковедение стоит на почве диалектического единства обеих этих сторон гармонии. Этой проблеме уделяет немалое внимание Ю. Тюлин (см. его критическое замечание в адрес Курта в «Учении о гармонии», М., 1966, сноска на с. 25).

Помимо предлагаемого Куртом объяснения путей возникновения побочных доминант, не исключена генетическая связь отдельных хроматических созвучий с особыми диатоническими ладами, например аккордов двойной доминанты с лидийским ладом. Об этом см. в работе датского музыковеда Hamburger P. (Subdominante und Wechseldominante. Kopenhagen—Wiesbaden, 1955. S. 188 ff.)

³¹ В данной сноске затронут принципиальный вопрос о характере связи доминанты с тоникой. Отрицательное отношение Курта к приводимому им объяснению связано с его подходом к вопросу с точки зрения мелодической вводнотоновой концепции. Однако тяготение доминантового созвучия к тонике определяется не одним лишь тяготением вводного тона. Опираясь на учение Ю. Тюлина, Л. Мазель подверг критике это суждение Курта. См. «Очерки по истории теоретического музыковедения», вып. 2, с. 39—40, а также книгу «Проблемы классической гармонии», гл. VI.

³² Здесь и дальше куртовский термин *Einschiebungsklang*, *Einschiebung* переводится как вводное созвучие, под которым автор имеет в виду аккорд, остро тяготеющий к тонике. Таковы не только уменьшенный вводный септаккорд или трезвучие VII ступени, тяготеющие в тонику снизу (имея в виду их основной тон), но и неаполитанский секстаккорд с его тяготением сверху. См. также комментарий 41.

³³ Приводимый далее анализ примера 41 примечателен тем, что Курт как бы суммарно охватывает гармоническое развитие на протяжении нескольких тактов и объясняет его как непрерывное звучание одной и той же гармонии — доминантсептаккорда G-dur, помещенного между исходным трезвучием A-dur и конечным доминантсептаккордом D-dur. Такое толкование по своему убедительно и оправдано, в частности, из-за сравнительно подвижного темпа приводимого фрагмента. В то же время, несмотря на это, слушатель улавливает здесь и нечто иное, и прежде всего ряд эллиптических сочетаний.

По непонятным соображениям Курт приводит цитату не с первого такта соответствующего построения, а со второго. Тем самым ускользает из поля зрения продолжительность органного пункта на басу E (доминанта к A-dur).

После этого гармония во втором из цитируемых Куртом тактов легко воспринимается как II₇ и VII₇ в E-dur, сменяемая затем аккордами iis-moll (тонический квартсекстаккорд в окружении альтерированных аккордов двойной доминанты). В конце фрагмента доминантсептаккорд E-dur сменяется созвучиями P_3^4 и V_7 D-dur.

Выразительный смысл эллиптических сочетаний в данном отрывке трудно связать с душевным состоянием Изольды (авторская ремарка «в полном замешательстве», а чуть позднее — «в отчаянии»).

³⁴ Пример 44, естественно, проанализирован Куртом с тех же, что и ранее, позиций. Однако помимо того что в пятом такте мы склонны слышать последование альтерированной и неальтерированной двойной доминанты A-dur, едва ли может вполне устроить «суммирующее» определение гармонии в последних четырех тактах как доминантовой гармонии той же тональности. В седьмом такте отчетливо слышен квартсекстаккорд субдоминанты A-dur (отметим, в частности, способствующие этому P_{ii} Adagio и f), который легко объясняется как промежуточное созвучие между двумя доминантовыми гармониями.

Что касается септими и ноны аккорда в шестом такте, на которых Курт фиксирует внимание, то первая из них остается в последующих тактах на месте, вторая же, как это обычно бывает, переходит в основной тон доминантсептаккорда (в такте 8).

³⁵ Со времени написания «Романтической гармонии» гармония Баха не раз становилась объектом специального исследования. Примечательно, что первый обстоятельный труд по данной проблеме был создан учеником Курта М. Цулауфом (Zulauf M. Die Harmonik J. S. Bachs. Bern, 1927).

С точки зрения опубликованных работ о гармонии Баха нет оснований к ясно выраженному разграничению гармонического стиля Баха и венских классиков, особенно когда речь идет, как у Курта, преимущественно о баховских прелюдиях. Исключительная четкость, тональная определенность начальных построений и заключительных кадансов в прелюдиях и многих других жанрах баховского творчества непосредственно предвосхищает аналогичные явления в музыке венского классицизма.

По отношению к баховским прелюдиям едва ли применимо выражение, которое употребляет Курт, — «испещрение побочных доминантами». По ходу тонального развития прелюдий происходит многократное модулирование, а такие явления, как побочные доминанты и отклонения, свойственны лишь немногим пьесам в начальной стадии их изложения и в заключительных разделах.

³⁶ Под созвучием E-dur Курт подразумевает доминантсептаккорд с основным тоном e, точнее же — его терцквартаккорд в четвертом такте приводимого примера. Таким образом, налицо эллиптическое сочетание.

³⁷ В этом месте, как, впрочем и на других страницах «Романтической гармонии» (см., в частности, начало главы II четвертого раздела), Курт сравнительно близко подходит к проблеме переменных функций, теория которых впервые глубоко разработана Ю. Тюлиным. Обратим внимание и на высказывания Курта по вопросу о тоникальности трезвучий на с. 137.

³⁸ В отличие от Римана, рассматривавшего функцию побочных ступеней в зависимости от наличия общих звуков с главными трезвучиями, Курт предлагает новый подход к данной проблеме, основанный на степени близости созвучий и направленности по квинтовому кругу. Следует, однако, отметить, что такая концепция не объясняет общеизвестный субдоминантовый характер VI ступени мажора, равно как доминантовый характер III ступени минора.

³⁹ Как известно, в наших курсах гармонии кадансовый квартсекстаккорд обычно рассматривается в качестве бифункционального образования, в котором доминантовая основа сочетается с тонической гармонией. Однако такое определение не должно рассматриваться как противоречащее наблюдениям Курта и других исследователей.

Обращение к образцам средневековой музыки показывает, что примерно

со времени Жоскена де-Пре распространенное ранее в кадансах задержание к терцовому тону доминанты начинает подменяться двойным задержанием в виде тонического квартсектаккорда. Мелодический характер возникновения этого созвучия именно в таком значении, а также время его окончательного оформления в качестве составной части каданса рассмотрены в содержательной работе Haydon G. The evolution of the six-four chord. A Chapter in the History of Dissonance Treatment. Berkeley, 1933. В сжатом виде процесс замены одинарного задержания к доминанте двойным задержанием прослеживается в статье, апологетической по отношению к учению Римана: Frey M. Die Hauptkadenz im Wandel der Zeiten. Ein Beitrag zur Harmonielehre. «Die Musik», 13 Jg 1913/1914, Heft 4, S. 217—219.

Обе формы задержания к доминанте в кадансе — одинарное и двойное — широко использовались И. С. Бахом. В то же время, на основе сравнительного анализа обоих томов «Хорошо темперированного клавира» можно утверждать, что в процессе эволюции баховского творчества кадансовый квартсектаккорд стал вытеснять простое задержание к терцовому тону доминанты. В отличие от других задержаний, кадансовый квартсектаккорд у Баха часто вводится без приготовления, получая тем самым черты самостоятельного аккорда. Таков его смысл в музыке венских классиков.

Допускаемое Куртом и применяемое им в дальнейшем обозначение кадансового квартсектаккорда как V_4^6 — спорно. Однако такая цифровка, подчеркивающая характер задержания, присущий этому созвучию, была общепринятой и встречается, например, в известном немецком учебнике: Louis R. Thuille L. Harmonielehre. Stuttgart (1907).

⁴⁰ Помимо сочетания в приводимом последовании мажорной доминанты с минорной субдоминантой выразительные качества начала увертюры Мендельсона определяются и другими гармоническими факторами. Налицо значительная роль переменных функций, образующих два плагальных оборота S—T: в H-dur, а затем в E-dur (разбивка на два последования подчеркнута оркестровкой). Эти плагальные обороты контрастны по звучанию, поскольку в первом случае субдоминанта — мажорная, во втором же — минорная.

В целом первый оборот по отношению ко второму находится в четком автентическом отношении, звучание которого смягчено плагальными сочетаниями пар аккордов.

Курт выделяет звучание третьего созвучия — минорной субдоминанты, которая образует ладовый контраст к остальным аккордам. Несомненно, важен и факт обратного обычному последования (доминанта — субдоминанта вместо субдоминанта — доминанта). Обратим в этой связи внимание на, казалось бы, далекую аналогию с началом «Шехеразеды» Римского-Корсакова — оба произведения объединяет фантастический характер образов.

⁴¹ К настоящему времени неаполитанский сектаккорд изучен сравнительно глубоко многими исследователями. Наиболее полно теоретические и исторические аспекты связанных с ним проблем освещены в специальной главе (I) книги В. Беркова «Формообразующие средства гармонии».

Обращаем внимание читателя на познавательное значение материала, даваемого Куртом в сносках. Трактовка неаполитанского созвучия как «вводного аккорда сверху» по отношению к тонике очень ценна и перспективна (в качестве ее развития можно рассматривать и современные представления, например, о нижних вводнотоновых аккордах в музыке Прокофьева).

В сноске на с. 146 Курт пронзительно отмечает связь неаполитанского аккорда с фригийским ладом.

Идея трактовки неаполитанской гармонии как аккорда, вводного к тонике сверху, развивается дальше Куртом в основном тексте этого же раздела.

⁴² Объяснение второго из отмеченных аккордов представляется малоубедительным. В данном месте можно усмотреть эллиптическое сочетание. Однако вполне удачной была бы и трактовка на основе метода Курта, который автор здесь не воспользовался: второй аккорд на басу *cis* слышится

отчетливо как задержание к сектаккорду a-moll, и, таким образом, в этом такте тоническая гармония a-moll занимает две первые доли.

⁴³ Цифровка, предложенная здесь Куртом, представляется недостаточно убедительной. Второе построение слышится как секвентное повторение первого, сдвинутое вверх, хотя и без соблюдения точности смещения. Если рассматривать, подобно Курту, все первое построение в f-moll, то второе нужно признать в gis-moll, при этом первый аккорд окажется пониженной IV ступенью. Впрочем, первое построение слышится скорее в As-dur с модуляцией в Des-dur, второе же, соответственно сначала в C-dur с окончанием (это отмечено Куртом) на доминанте E-dur.

⁴⁴ Последующий анализ примера 70 предпочтительнее вести, по-видимому, с точки зрения прерванных оборотов, которые сперва приводят в низкую VI ступень (такт 2), а затем в минорную субдоминанту (такт 4). Трактовка гармонии третьего такта в качестве VII ступени f-moll не только малоубедительна, но и противоречит обычным для Курта приемам анализа с присутствием ему предпочтением истолкования диссонансов подобного рода в качестве доминантсектаккордов.

⁴⁵ В дальнейшем (с. 175) Курт настаивает на равной степени консонантности и вообще на равноправном значении мажора и минора при некотором лишь превалировании первого над вторым.

Наиболее подробно затронутый здесь вопрос раскрыт в специальной главе (VII) «Проблем классической гармонии» Л. Мазеля. Автор развивает учение о частично отмеченных еще Ю. Тюлиным чертах неравноправия минора по отношению к мажору, обусловленного в конечном счете эстетикой послеренессансной эпохи с ее стремлением к преобладанию светлых образов, радостных эмоций. Эти черты зависят от меньшей акустической устойчивости минорного трезвучия по сравнению с мажорным, от тяготения минора к мажору и заимствования у последнего функционально-гармонической системы, прежде всего вводнотонного тяготения доминанты. Исходя из работы М. Иглицкого («Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов», — в сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 2, М., 1973), Л. Мазель доказывает связь взаимоотношений мажора и минора с особенностями модуляционных планов. В главах VII и VIII интересно развивается идея взаимности родства мажора и минора, исследуется прямое и обратное подобие обоих ладов, их симметрия.

Заключительные, умиротворенные просветления минорных сочинений, как известно, стали одной из прекрасных и всегда волнующих традиций. Напомним, в частности, о Бетховене, например об окончании первой части его Тридцать второй сонаты; о многих пьесах Шопена, например его ноктюрнах; о тихих и загадочно манящих, озаренных завершениях многочисленных минорных пьес Скрябина.

⁴⁶ Наше музыковедение, пришедшее к стройной системе понятий мажорно-минора, объясняет созвучие третьего такта в примере 83 как низкую VI ступень исходной тональности.

⁴⁷ Аккорд E-dur в третьем такте, который, очевидно, предлагается рассматривать в качестве доминантового созвучия, слышится довольно отчетливо как кадансовый квартсектаккорд. Сам процесс внезапной модуляции через энгармонизм доминантсектаккорда, о чем упоминается в анализе Курта, привычен для современного музыканта и воспринимается в данном случае как направленный в E-dur, который, однако, тут же подменяется одноименным минором.

⁴⁸ Курт не отрицает прогрессивного начала концепции Римана и называет его теорию в целом «гениальным учением» (см. далее сноску на с. 179). В то же время критика римановской трактовки соотношения мажора и минора во многом справедлива.

⁴⁹ Курт ссылается на точку зрения, согласно которой альтерация является более широким понятием, чем хроматизм. В современном учении о гармонии эти понятия не всегда находят четкое разграничение. В учебных классах альтерация трактуется по преимуществу как частный случай хроматизма.

Представляется методически целесообразным, притом прежде всего с точки зрения гармонии как учебного предмета, различать хроматизм аккордовый и неаккордовый. Первый из них, очевидно, имеет три разновидности: хроматизм ладовый (например, созвучия гармонического мажора, дорийского минора и др.); хроматизм альтерационный (созвучия с повышением или понижением квинтового и других тонов и т. д.); наконец, хроматизм тональных переходов. (В нашей литературе ранее всех классифицировал эти явления Ю. Тюлин в первом издании «Учения о гармонии», М., 1937, с. 82; он говорит о хроматике альтерационной, ладовой и модуляционной.)

Неаккордовый хроматизм обнаруживается в задержаниях, проходящих и вспомогательных звуках.

Однако далеко не всякое явление хроматизма можно безусловно отнести к какой-либо из перечисленных разновидностей. Так, например, аккорды двойной доминанты, возможно, возникли на почве ладового хроматизма, а затем оказались на грани хроматизма альтерационного и связанного с тональными переходами (то или другое преобладает в условиях различных стилистических направлений и в зависимости от контекста). Тристан-аккорд и другие сложные образования основаны на взаимном переплетении явлений хроматизма аккордового и неаккордового. Далее (с. 181) Курт по поводу подобного рода созвучий говорит о «переходе от мелодической хроматики к аккордовой».

Классификация альтерации, предложенная Куртом (см. с. 181—182), подчинена задачам широкого исследования гармонии романтиков и в пределах данной работы соответствует своему назначению.

⁵⁰ Аналогично Курту трактовал это созвучие Э. Тох в «Учении о мелодии» (перевод с нем., М., 1928, с. 103), вряд ли будучи знакомым с «Романтической гармонией» (оригинал книги Тоха опубликован в 1923 г.). Такова же позиция Л. Мазеля и В. Цуккермана, процитировавших данный пример (вслед за Тохом — в G-dur) в книге «Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм» (М., 1967, с. 57—58).

Все же созвучие, отмеченное Куртом, может отчасти рассматриваться и в ином смысле — не только как комплекс вспомогательных звуков, но и в качестве относительно самостоятельной гармонии двойной доминанты, оттеняющей соседние тонические трезвучия. Такому восприятию способствует медленный темп и скачок в мелодии, благодаря чему внимание фиксируется на альтерированном звуке — IV повышенной ступени.

По поводу истолкования остальных аккордов данного примера отметим, что на третьей доле третьего такта, где по Курту «возникает созвучие *c—es—ges*», звук *es* отсутствует в партитуре и может лишь подразумеваться. В начале шестого такта аккорд разрешения — по Курту *des—f—as—ces—es* — лишен квинты и септимы.

⁵¹ Аналогично предыдущему случаю, приходится отметить, что при анализе примера 103 не обнаруживается названный Куртом квинтовый тон *c*.

⁵² Ссылка на мотив судьбы из «Валькирии» лишний раз подтверждает, насколько глубоко Курт изучил особенности гармонического мышления Вагнера, в частности свойственные этому композитору исторически новые взаимосвязи обычных и «мнимых» аккордов.

Что же касается данного примера — мотива судьбы, — то его гармоническая суть в «Валькирии» и в последующих частях тетралогии многообразна. Исходная трактовка в начале 4-й сцены «Валькирии» указывает на превращение трезвучия *d-moll* в задержание к уменьшенному септаккорду VII ступени *fis-moll* (аккорд с четвертой вместо терции, впоследствии столь характерный для Рахманинова); его можно объяснить и как минорную VI ступень. Многие значения первого созвучия мотива судьбы вагнеровской тетралогии, меняющиеся в зависимости от окружения, представлены в учебнике В. Беркова («Гармония», гл. 20). В их числе рассмотрен и вариант, возникающий в конце «Валькирии», о котором пишет Курт в связи с примером 114.

⁵³ Здесь и в дальнейшем, подобно ранее отмеченным случаям, речь идет о явлении, которое в современной литературе получило название эллипсиса.

Курт тонко анализирует соответствующие примеры и убедительно доказывает связь эллиптических последований с альтерацией.

⁵⁴ Современное музыковедение рассматривает подобного рода явления в музыке Грига с других позиций. Речь идет об определяющем значении для Грига характерных норвежских интонаций народного склада с нисходящим ходом на терцию (а не на увеличенную секунду; в приводимом примере 134 Курт рассматривает звук *d*, в который переходит *fis*, как задержание к последующему *es*). Большое выразительное значение имеют именно переходы вводного тона в V ступень, своеобразно смягчающие острое ладовое тяготение, наподобие примера, приводимого Куртом. Применение этой интонации связано с интересом композитора к определенным диатоническим ладам и к характерному для них отсутствию вводного тона. Примечательна в этом отношении вторая часть фортепианной сонаты Грига (соч. 7). Ее начальная интонация основана на как бы нарочитом избегании непосредственного разрешения вводного тона в восходящем движении. В начале же среднего раздела появляются гармонические обороты, в которых тонике предшествует минорная (миксолидийская) доминанта.

На характерную интонацию, о которой здесь идет речь, обращают внимание авторы ряда работ, посвященных творчеству Грига. В качестве примера сошлемся на книгу Е. Мурадовой «Романсы и песни Э. Грига» (Баку, 1962), в которой рассматривается вокальное и частично инструментальное творчество композитора, а также приводятся аналогичные примеры из польской народной музыки и из произведений Брамса, Листа, Мусоргского и Шопена.

⁵⁵ Анализируемая Куртом гармония в середине примера 137 вполне может быть отнесена к группе аккордов двойной доминанты (*c=his*); тем самым главная тональность не нарушается. Несколькими строками ниже Курт признает самостоятельность рассматриваемого аккорда, хотя трактует его как доминантсептаккорд на низкой VI ступени.

⁵⁶ Такая весьма необычная трактовка квартсекстаккордов основана на мысленном расположении их звуков по терциям начиная с баса. В итоге получается якобы семизвучное образование без терции, квинты, септимы и ноны. Однако квартсекстаккорды вряд ли могут восприниматься именно подобным образом.

В эпоху романтизма, несомненно, роль квартсекстаккорда в ткани музыкального произведения существенно изменяется (отпадает строгая обусловленность этого созвучия его положением в определенном месте формы и метрической «сетки» — в виде кадансового, проходящего или вспомогательного). Тем не менее квартсекстаккорд воспринимается как обращение трезвучия, а не как многогерцовое образование.

Свое объяснение трактовки кварты в аккорде в качестве ундецимы Курт изложил, в частности, в «Основах линейного контрапункта» (в русском издании с. 87—88). Совершенно очевидно, что она обусловлена подходом к проблеме квартсекстаккорда с точки зрения одной из особенностей романтической гармонии — тенденции к наслаиванию терций на классические аккордовые структуры.

⁵⁷ В приводимом фрагменте из «Лесного царя» Шуберта (пример 137) неполитанская гармония обладает отчетливой тоникальностью. В связи с этим речь должна идти не только о привлечении внимания Курта введению побочной доминанты к низкой II ступени, но и о расширении тональной сферы.

⁵⁸ При оценке учения Римана нельзя упускать из виду тот факт, что оно отражает прежде всего закономерности гармонии венского классицизма. Вполне естественно, что Курт в своем обращении к гармонии романтиков не может согласиться с римановской трактовкой побочных ступеней, получивших в творчестве композиторов-романтиков намного более самостоятельное значение.

⁵⁹ Отмеченному месту (пример 155) можно дать более простое объяснение. Звук *fis* в начале третьего такта образует обыкновенное задержание, в

результате чего разрешение трактуется как прерванный оборот V—IV^b, нередко встречающийся, в частности, в произведениях И. С. Баха (например, в I томе «Хорошо темперированного клавира» — окончание фуги *cis-moll*, среднего раздела прелюдии *es-moll*).

⁶⁰ С анализом данного фрагмента в том виде, как предлагает Курт, трудно согласиться. За шесть тактов до цитируемого отрывка Вагнер изменил ключевые обозначения — вместо трех дизезов проставил четыре бемоля и ввел органнй пункт, который на протяжении пяти тактов перед вступлением темы «Любовь и Смерть» безраздельно связан с одной единственной гармонией — доминантсептаккордом *As-dur*. После этого невозможно воспринять начало партии Тристана на словах «Так примем Смерть мы» иначе, как в тональности *As-dur*.

Продолжение данного фрагмента еще больше убеждает в этом, несмотря на постепенно возникающие тональные сдвиги. Так, конец первого четырехтактного воспринимается как доминанта к *Es-dur* или *es-moll*, последующий четырехтакт представляет смещение исходного на малую терцию вверх — *As—Ces*, затем наступает секвенция из отчужденного начального двутакта по тональностям малотерцовой цепи *D—F—As—Ces*, причем точность секвентного повторения звеньев постепенно уменьшается. Еще через несколько тактов, в которых чередуются диссонирующие гармонии, наступает четкая кульминация (на словах «счастьем любви единой»), в которой впервые гармония «застывает» (прекращение тремоло у струнных!) на квартсектаккорде *As-dur*. Это созвучие подготовлено терцквартаккордом двойной доминанты. Еще два такта спустя возникает доминантсептаккорд *As-dur*, который готовит повторение фрагмента. В итоге образуется замкнутый отрывок с совершенно четкой главной тональностью.

О малотерцовых тональных смещениях Курт ведет речь как в данном месте, так и в дальнейшем (раздел пятый, глава II). В обоих случаях уделяется внимание вопросу об энгармоническом сплелении разнотональных построений.

⁶¹ Имя венского теоретика Симона Зехтера (1788—1867) сравнительно мало известно советскому читателю. О нем упоминается в «Истории учений о гармониях» Л. Шевалье (М., 1932, с. 119), в «Учении о гармонии» Ю. Тюлина (М., 1966, сноска на с. 154). Ряд положений его труда (Sechter S. Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Leipzig, 1853) рассматривается в работе: D a h l h a u s C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel u. a., 1968, S. 29 ff.

⁶² В отмеченном двадцать пятом такте вступления к третьему действию «Тристана» у скрипок звучит в высоком регистре нижняя тоническая терция *f-moll* (*f—as*), притом, как и пишет Курт, возникает остановка движения. Рассматривать данное созвучие в качестве гармонии VI ступени можно только в случае отказа от признания его самостоятельности, «суммируя» его с предшествующей затактовой терцией *des—f*.

⁶³ Данное рассуждение можно бы дополнить и тем, что каждая из трех начальных фраз завершается доминантсептаккордом, «нацеленным» поочередно на звуки тонического трезвучия *a-moll*. Таким образом, уже с самого начала вступления к первому действию «Тристана и Изольды» обосновывается его главная тональность, тоника которой, однако, не появляется ни разу.

Отсылаем читателя к оценке использованного Куртом здесь и ниже оригинального приема анализа в работе Л. Мазеля («Очерки по истории теоретического музыкознания», вып. 2, с. 82).

⁶⁴ Напоминаем, что Курт определяет сочетание созвучий десятого и одиннадцатого тактов вступления к первому действию «Тристана» как $E^7—H^7$. См. также наш комментарий 11.

⁶⁵ Курт в приводимой им схеме оставляет в стороне альтерацию *fis*, благодаря которой весь отмеченный отрывок отчетливо прослушивается в тональности *C-dur*: $D_0—VI=IV—DD_5^6—T_4^6—DD_3^4=D_2—T_6$.

⁶⁶ См. по этому поводу комментарий под цифрой 11 (предпоследний абзац).

⁶⁷ Предпоследнюю гармонию этой схемы — V ступень — можно подразумевать, очевидно, в середине двадцать девятого такта в связи с появлением звука *h*.

⁶⁸ Однако в двадцать втором и тридцать третьем тактах вступления к первому действию «Тристана и Изольды» слышится иное — переход в *C-dur*, по отношению к которому начало тридцать второго такта образует II ступень, а вторая половина того же такта — аккорд двойной доминанты.

⁶⁹ Здесь и в дальнейшем в переводе сохранена куртовская классификация секвенций. Под тональными Курт понимает секвенции диатонические, под внетональными — хроматические.

Утверждение Курта о том, что «наибольшая сила воздействия свойственна именно внетональным секвенциям» (в том же абзаце), представляется спорным. Среди композиторов, достигавших большой выразительности в диатоническом секвентном развитии, можно указать, в частности, на И. С. Баха, и в XIX веке — на Грига.

Большое значение для музыкознания имеет обоснование и развитие Куртом идей о мелодической природе секвенции, которые нашли свое выражение в данной и последующей главах «Романтической гармонии». Более подробный анализ куртовской концепции секвенции см. в упоминавшейся работе В. Беркова «Формообразующие средства гармонии», с. 106—108.

⁷⁰ Под внетональными гармониями Курт понимает аккорды, не состоящие в диатоническом родстве с тональностью рассматриваемого построения. Именно в этом значении нужно понимать и последующее замечание относительно начала «Юморески» Дворжака (с. 327), якобы гармонизованного «без учета тональной связи».

⁷¹ Рассматриваемые Куртом повторения на расстоянии тонально смещенных крупных построений, которые по своим размерам не могут быть признаны звеньями секвенции, отнесены Асафьевым к понятию параллельных проведений (см.: А с а ф ь е в Б. Музыкальная форма как процесс, с. 101—103).

⁷² Перечень, отмечаемое Куртом в приводимом фрагменте, незначительно. В баховской Чаконе ощутимо затактовое начало и, соответственно ему, завершение построения вскоре после тактовой черты. Таким образом, звук *d* в начале примера служит тоническим окончанием предыдущей фразы (на третьей доле предшествующего такта звучит доминантсептаккорд *d-moll*). Соответственно последующие нижние звуки *cis* и *h* завершают предшествующую ниспадающую фигуру, и отмечаемое Куртом противопоставление звуков *c* и *b* сглаживается.

⁷³ Здесь и ниже Курт развивает свое суждение о первичности мелодического начала в музыке Баха, а также и Генделя.

Однако советскими музыковедами признаётся, в общем, органическое единство гомофонного и полифонического начал у Баха. Такая точка зрения представлена уже в ранних работах советского баховедения (см., например: Хубов Г. К переоценке творчества И. С. Баха. «Советская музыка», 1933, № 1. Грубер Р. Бах и Гендель. «Советская музыка», 1935, № 3). Сходные мысли встречаются и в работах отдельных зарубежных музыковедов (см., например: Tiersot J. J.-S. Bach. Paris, 1934, pag. 57. Lissa Z. Bach па rognaniczu epok. Almanach «Jan-Sebastian Bach», 1951).

⁷⁴ Курт стоит здесь на точке зрения взаимопереплетения обоих начал — импрессионистического и экспрессионистического — в послеромантической музыке. Но несколько ниже (с. 359) он отмечает, что импрессионизм «откристаллизовался в более ошутимый и художественно законченный стиль, чем весьма раздробленные начинания крайнего музыкального экспрессионизма». По этой причине, естественно, специальный раздел в книге посвящен именно импрессионистическим чертам романтической гармонии.

Трактовка самого импрессионизма у Курта представляется односторонней в том смысле, что этот стиль, в сущности, целиком выводится им из сферы романтической гармонии. На деле же, как известно, явление импрессионизма намного сложнее и представлено по-разному в рамках различных

национальных школ. Проблемы гармонии импрессионистов требуют обращения к сложной ладовой основе, которой Курт мало уделяет внимания.

В главе IX работы «Проблемы классической гармонии» Л. Мазель выдвигает концепцию развития гармонии во второй половине XIX века, согласно которой язык Мусоргского знаменует «еще более существенное, чем у Вагнера, изменение тональности и ее функционально-гармонической логики» (с. 459). Гармония же Дебюсси — яркого представителя французской национальной школы — рассматривается во многом как антипод вагнеровских тенденций, возникший под влиянием Мусоргского. Автор ссылается при этом на ряд положений, изложенных в дипломной работе болгарского музыковеда И. Рачевой «К вопросу о месте Дебюсси в историческом развитии ладогармонического мышления», выполненной под руководством Л. Мазеля.

Параллель Вагнер — Мусоргский, в известной мере предвосхищенная, может быть, неоконченной статьей Римского-Корсакова «Вагнер и Даргомыжский», представляется условной. Речь идет скорее о коренном отличии ладогармонических принципов западноевропейской музыки, господствующих в творчестве Вагнера, и русской музыкальной классики в целом начиная с Глинки.

Обращаем внимание читателя на специальные работы по гармонии Дебюсси, выполненные сравнительно недавно З. Глядешкиной: статьи «Типы гармонических конструкций в музыке Дебюсси» и «О принципе бинарности (к изучению гармонии Дебюсси)» в «Трудах Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных» (вып. 7 и 8. М., 1968). См. также автореферат кандидатской диссертации З. Глядешкиной «О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности)». Л., 1971.

⁷⁵ В таком истолковании пуантилизма, которое относится к началу XX века, разумеется, нет ничего общего с современным пониманием пуантилизма как разновидности серийной техники.

⁷⁶ Совершенно очевидно, что диссонирование звуков в данном месте не связывается с альтерацией. Курт имеет в виду исключительно лишь септиму, нону, ундециму и терциссиму, настраиваемые на трезвучное основание. Более подробно данный вопрос был освещен выше (см. раздел четвертый, глава I).

⁷⁷ Несколько выше Курт, в соответствии с данным высказыванием, относит к сфере далекого родства созвучия секундowego соотношения. Очевидно, здесь требуется уточнение, поскольку нельзя отрицать сравнительно близкое родство, например C-dur и d-moll, a-moll и G-dur. Если говорить не о последовательностях, а о формировании аккордовых комплексов, характерных для импрессионизма, то одно из наиболее простых таких сочетаний — нонаккорд — возникает путем наслаения на септаккорд звука, который находится в секундovом отношении к основному тону; в ундецимаккорде же можно усмотреть сочетание двух трезвучий секундowego соотношения.

⁷⁸ Разделяя вполне оценку красочности приводимого Куртом начала из пьесы Мусоргского, нужно все же отметить, что в данном месте вполне отчетливо слышна тональность H-dur, в которой сочетается тоника и двойная доминанта.

⁷⁹ У Курта речь идет о «творчески ведущих идеях» (die schöpferisch leitenden Ideen) инструментальных красок. Соответствие этого выражения понятию лейттембра, применяемому в нашем музыкознании, правомерно.

⁸⁰ Заключительный раздел «Бесконечная мелодия» занимает особое положение в книге. В сущности, здесь Курт отходит в сторону от главной темы своего исследования. Вопросы гармонии почти им не затрагиваются, и внимание сосредоточивается на проблеме мелодики. В этом отношении раздел «Бесконечная мелодия» во многом воспринимается как продолжение «Основ линейного контрапункта».

В то же время в данном разделе едва ли не наиболее отчетливо проявляются ошибочные методологические предпосылки Курта. Курт хотя и признаёт выразительное значение отдельных конкретных интонаций и интересно их анализирует, однако во главу угла он ставит «абсолютную выразительность движения». Сущность мелодии сводится им к некой самоопределяющейся абстракции, к «динамике чисто музыкального развития». «Наиболее подлин-

ная музыка» по Курту не должна рассматриваться с точки зрения связей с поэзией или программностью.

В итоге раздел «Бесконечная мелодия» воспринимается как своего рода реприза первого, вводного раздела книги. Однако множество интересных и верных замечаний, позволяющих полнее познать отдельные черты романтической музыки, несомненно привлечет здесь внимание читателя.

⁸¹ Неправомерность позиций Римана, который рассматривал баховскую мелодику исходя из норм венского классицизма, давно выяснена в советском музыкознании. См., в частности: Мазель Л. Функциональная школа (Г. Риман). — в кн.: «Очерки по истории теоретического музыкознания», вып. 1. М., 1934, с. 160—161.

⁸² Последнее выражение цитируемого отрывка представлено у Курта как Ideinhalt. Вообще же немецкое слово Idee встречается на страницах «Романтической гармонии» многократно, но почти нигде не соответствует по смыслу понятию идеи в том значении, которое ему придается в русском языке. Поэтому оно переводится как мысль, замысел, представление, образ, содержание. Перевод такого рода особенно часто встречается в данном разделе работы, поскольку автор ведет речь о выразительном значении мелодической линии.

Аналогично понятие primitiv лишь изредка переводится как «примитивный», во избежание невольной ассоциируемой с ним негативной оценки. Между тем Курт в большинстве случаев явно имеет в виду простоту, элементарность.

⁸³ Речь идет об интонации, появляющейся в конце сцены I второго действия «Тристана и Изольды» на ремарке «Она машет платком — редко, чаще и наконец — со страстным нетерпением».

⁸⁴ Курт имеет в виду в данном месте, естественно, не «Тристана и Изольду», а соответствующие фрагменты из «Зигфрида» и «Валькирии».

⁸⁵ Здесь и в других местах работы Курт говорит о художественном ощущении, что и соответствует его философски-эстетическим позициям. Однако мы решились во многих случаях, включая встречавшиеся ранее, переводить термин Empfinden как понятное и привычное для советского читателя восприятие.

⁸⁶ Курт недооценивает индивидуализированный характер баховского тематизма, усматривая в качестве главной черты мелодики у Баха преобладание «общих форм движения». Односторонность этой точки зрения давно доказана советским музыковедением, и прежде всего в упоминавшемся очерке Л. Мазеля о концепции Курта.

⁸⁷ Ряд вариантов вагнеровских лейтмотивов судьбы и вопроса, а также сходных образований в произведениях других западноевропейских и русских композиторов, рассмотрен в связи с проблемой гармонического варьирования в упоминавшемся учебнике гармонии В. Беркова (см. § 147).

⁸⁸ Во всяком случае по отношению к секвенции данное замечание должно быть оспорено. В музыке XVII века, у Баха и позднее значительное, преобладающее место занимают нисходящие секвенции. По-видимому, нисходящее движение, в силу ряда причин, более свойственно секвенциям вообще. Однако важное место в музыкальном искусстве занимает и нагнетающее напряжение восходящих секвенций. Они нередки в произведениях романтиков, а также русских композиторов (например, у Чайковского).

Заметим, что и такой распространенный выразительный прием мелодического характера, как задержание, тоже на протяжении длительного периода использовался преимущественно в нисходящем движении.

Указатель имен *

- Асафьев Б. В. — 5** — 8, 533, 541
- Бах И. С. — 5, 11, 39, 51, 98, 112, 118, 130, 147, 156, 166, 171, 181, 227, 238, 243, 247, 268, 277, 280, 287, 310, 330, 337, 338, 349, 350, 352—354, 412, 413, 416—418, 421, 424, 426, 435, 459, 460, 462, 483, 491—493, 496, 497, 502, 505, 508—510, 514, 523, 529, 533, 535, 540—544
- Бах Ф. Э. — 124
- Берков В. О. — 7, 10, 528—531, 534, 536, 539, 541, 543
- Берлиоз Г. — 50, 257, 273, 401, 504, 506
- Бетховен Л. ван — 29, 64, 80, 86, 96, 97, 103, 118, 123, 124, 145, 146, 154, 167, 169, 175, 202, 276, 277, 332, 339, 351, 365, 380, 384, 385, 396, 401, 403, 404, 406, 415, 435, 469, 475, 479, 480, 484, 485, 488, 490, 491, 499—504, 519, 532, 533, 537
- Брамс И. — 39, 120, 124, 238, 259, 260, 273, 274, 310, 312, 539
- Брукнер А. — 5, 35, 39, 82, 94, 117, 121, 146, 148, 149, 151, 152, 155—158, 164, 165, 170, 196—198, 227, 229—231, 233—235, 243, 247, 248, 258, 262, 267, 270, 271, 274, 309—312, 317, 328, 331, 339, 348, 354, 390, 424—426, 435, 509, 514, 519, 522, 524
- Брунsvик Ф. — 503
- Бюлов Г. — 55, 64, 72, 73, 336
- Вагнер Р. — 8, 12, 18, 33, 35, 39, 41, 42, 46, 48—53, 55, 57, 58, 61, 64, 68, 69, 71—73, 76—80, 82, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 118, 121, 122, 125, 126, 129, 133, 142, 148—151, 153, 154, 159—161, 164, 167, 169—171, 181, 183, 185—187, 189, 193, 194, 199, 205, 211, 216, 219, 221, 223—229, 232, 233, 238, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 258, 261, 262, 266, 269, 272—276, 280—284, 295—297, 302, 304, 305, 308—312, 314, 316, 317, 319, 320, 322, 324—326, 328—331, 333, 334, 336, 339, 344, 348, 349, 352, 354, 363, 365, 368, 369, 372, 377, 380, 390, 394, 395, 400, 402, 403, 407—409, 412—418, 420—424, 426, 427, 429, 432, 433, 435, 439, 442, 448, 450, 463—465, 467, 470, 471, 477, 478, 480—488, 490, 494, 504—517, 519, 523, 524, 532, 538, 540, 542
- Вальдштейн Ф. — 396
- Вальцель О. — 366
- Вебер Г. — 527, 528
- Вебер К. М. фон — 50, 95, 202, 273, 365, 476, 506

- Везендонк М. — 52, 394, 412, 420, 488, 505
- Верди Дж. — 268, 470
- Вольф Г. — 39, 94, 193, 194, 199, 258, 260, 317, 338, 480
- Вольцоген Г. — 465
- Гаде Н. — 365
- Гайди И. — 30, 58, 130, 167, 277, 332, 351, 406, 415, 435, 484, 499
- Гарбузов Н. А. — 531
- Геварт Ф. О. — 7
- Гегель Г. — 5, 6,
- Гезиус Б. — 151
- Гендель Г. Ф. — 112, 118, 166, 287, 350, 529, 541
- Гердер И. Г. — 282
- Гете В. — 338, 439
- Глазенapp К. Ф. — 372
- Глекнер Э. — 503
- Глинка М. И. — 542
- Глюк К. В. — 30
- Глядешкина З. И. — 542
- Гофман Э. Т. А. — 47, 172
- Григ Э. — 223, 245, 336, 339, 341, 379, 380, 382, 383, 539, 540
- Дальхауз К. (Dahlhaus) — 540
- Дворжак А. — 82, 211, 212, 326—328, 541
- Дебюсси К. — 103, 224, 339, 359, 362, 363, 375, 378, 381, 394, 397, 399, 400, 403—406, 542
- Деллуc Ф. — 362
- Дистлер Г. — 530
- Дубовский И. И. — 527
- Евсеев С. В. — 527
- Жоскен де Пре (Жоскен Дебре) — 536
- Зехтер С. — 58, 289, 290, 540
- Иглицкий М. А. — 537
- Истель Э. — 37, 79
- Катуар Г. Л. — 7
- Кванц И. И. — 124
- Когель Г. Ф. — 532
- Корнелиус П. — 132, 423
- Леве К. — 273, 282—284
- Лесман И. А. — 531
- Лефлер Ч. М. — 362
- Линг Г. — 259
- Лисса З. (Lissa) — 541
- Лист Ф. — 35, 39, 82, 94, 231, 245, 257, 258, 268, 273, 336, 365, 395, 403, 476, 480, 504, 506, 539
- Луи Р. (Louis) — 536
- Мазель Л. А. — 6—8, 10, 526—531, 534, 537, 538, 540, 542, 543
- Майербергер К. — 58, 266, 530
- Майргофер П. — 179
- Малер Г. — 168, 339, 342, 343, 392, 435, 511
- Маркус С. А. — 8
- Маршнер Г. — 50, 184, 202, 273, 321, 365, 506—508
- Мендельсон-Бартольди Ф. — 33, 50, 99, 144, 174, 202, 273, 476, 484, 486, 536
- Мерике Э. — 193, 194, 260
- Моттль Ф. — 532
- Моцарт В. А. — 30, 58, 130, 135, 167, 198, 277, 332, 351, 389, 406, 415, 423, 435, 484, 499
- Мурадова Е. Г. — 539
- Мусоргский М. П. — 82, 362, 393, 539, 542, 543
- Мюллер В. — 124, 168, 476
- Ниман В. — 364
- Палестрина Д. П. — 146
- Переверзев Н. К. — 531
- Перселла Г. — 387, 389
- Пирро А. — 492, 493
- Прокофьев С. С. — 536
- Пффинцлер Х. — 172, 174
- Равель М. — 362, 406
- Ратс Ю. Н. — 531
- Рамо Ж. Ф. — 179
- Рафф И. — 365
- Рахманинов С. В. — 539
- Рачева И. Л. — 542
- Регер М. — 103, 216, 268, 274, 354, 413
- Риман Г. — 24, 106, 178, 179, 227, 238, 289, 290, 417, 418, 533, 534, 536, 537, 539, 543
- Римский-Корсаков Н. А. — 531, 536, 542
- Ритч Г. — 197, 255, 490

* Указатель имен составил Н. Н. Григорович.

** Страницы статьи «От редактора» и комментарии указаны курсивом.

Сахалтуева О. Е. — 531
 Скотт С. — 362
 Скребков С. С. — 9
 Скрыбин А. Н. — 362, 537
 Соколов В. В. — 527
 Способин И. В. — 7, 527
 Стоковский Л. — 533

Тох Э. — 538
 Турина Хоакин — 405
 Тьерсо Ж. (Tiersot) — 541
 Тюиль Л. (Thuille) — 536
 Тюлин Ю. Н. — 7, 529, 533—535, 537, 538, 540

Фетис Ф. — 179
 Фишер К. — 8
 Фогель М. — 9, 530, 531
 Франк М. — 99
 Франц Р. — 35, 476

Хальм А. — 25, 179
 Хамбургер П. (Hamburger) — 534
 Хейден (Haydn) — 536
 Хиндемит П. — 9
 Холопова В. Н. — 528
 Хубов Г. К. — 541
 Хух Р. — 35

Царлино Дж. — 179
 Цуккерман В. А. — 538
 Цулауф М. — 535

Чайковский П. И. — 543

Швейцер А. — 493
 Шевалье Л. — 540
 Шекспир У. — 256
 Шенберг А. — 9, 520
 Шлегель А. В. — 37

Шопен Ф. — 118, 121, 273, 349, 380, 385, 396, 403, 414, 476, 477, 480, 537, 539

Шопенгауэр А. — 17, 18, 503, 526

Шпор Л. — 50, 79, 80, 183, 202, 205, 215, 273, 480, 506

Штраус Р. — 103, 121, 187, 245, 284, 285, 331, 337, 339, 340, 354, 359, 381, 383, 391, 392, 406, 511

Шуберт Ф. — 35, 64, 99, 112, 118, 124, 140, 141, 144, 154, 168, 170, 171, 173, 174, 184, 185, 205, 206, 208, 209, 214, 215, 224, 225, 236, 242, 256, 258, 271—273, 276, 308, 317, 320, 323, 334, 365, 386, 396, 402, 412, 414, 469, 470, 476, 499, 506, 532, 539

Шуман Р. — 33, 50, 80, 81, 99, 100, 110, 114, 120—124, 128, 129, 185, 202, 211, 215, 228, 232, 273, 274, 365, 404, 439, 477, 485, 532

Шютц Г. — 51, 181, 193, 278, 421, 435, 456, 457

Эрпф Г. — 531

Оглавление

От редактора	5
Предисловие	11
Предисловие ко второму и третьему изданиям	14

Раздел первый

Основы

Глава I. Теоретические предпосылки Гармония как переход силы в явление. — Музыка как внутренняя динамика. — Энергия и звучание. — Теория как отображение энергетического развития. — Феномен линии и сущность феномена созвучия. — Колебания в соотношении энергетических и чувственно-звуковых явлений как основа стиля. — Усиленная игра гармонической красочности как отражение повышенной внутренней динамики	15
---	----

Глава II. Психологические основы романтической гармонии Роль сознательных и бессознательных сил в формировании стиля. — Их соотношение в классическом и романтическом мироощущении. — Проявления романтической воли к выражению. — Раздвоение личности. — Обращение к бессознательному. — Внутренний процесс освобождения из оков классицизма. — Внутреннее преобразование музыкальных основ. — Обращение к главному подсознательному содержанию гармонии; усиление энергетических и чувственно-звуковых моментов; их полярно противоположное развитие как следствие романтического характера. — Музыкальные и общехудожественные ощущения. — Развитие, ведущее к кризису в «Тристане» Вагнера	27
--	----

Раздел второй

Первый аккорд

Глава I. Альтерационное напряжение Основы альтерации. — Своеобразие диссонансирующих аккордов разрешения. — Гармонии напряжения и гармонии разрешения. — Понятие диссонанса. — Другие проявления напряжений и их признаки	54
---	----

Глава II. Преобразование внутренней динамики созвучия	
Изменения первого аккорда.—Символика этих изменений в кульминации вступления к «Тристану».—Энгармонизм как проявление внутренних динамических напряжений созвучий.—Его использование для выражения романтического ощущения.—Особые технические возможности первого аккорда.—Формы, предвосхищающие этот аккорд, и его характерный облик в «Тристане»	70
Глава III. Разрешение напряжений	
Диатоническая трактовка аккорда и ее варианты.—Другие возможности трактовки в качестве альтерационного образования	83
Глава IV. Созвучие как символ	
Лейтмотивность созвучия.—Отдельные примеры.—Символика колебаний внутренней динамики.—Весомость и расширение.—Изолированность отдельного звукового эффекта.—Символика первых аккордов	87

Раздел третий

От каденции до альтерационного стиля «Тристана»

Глава I. Первая каденция	
Обновление гармонии, ее основ.—Исходный пример и его типичные особенности.—Тяготения звуков как предпосылка для расширения тональной сферы.—Доминанта и побочная доминанта.—Первая каденция в музыке и ее динамическое происхождение.—Напряженные и чувственно-красочная интенсивность звучности	102
Глава II. Вуалирование звучности	
Преобразование выдержанных голосов.—Выразительное воздействие неаккордовых диссонансов.—Наложение матового оттенка звучания посредством аккордовых диссонансов.—Вытеснение тоники	116
Глава III. Усиление красочности	
Расширение границ тональности.—Динамика аккордовых последовательностей и усиление красочности.—Возведенные в степень (potenzierte) кадансовые последования.—Предвосхищающие явления и особые случаи: самостоятельность побочных доминант; побочные доминанты перед квартсекстаккордами; изменение первоначального положения аккорда; минорная субдоминанта; смешанные формы мажора и минора; неаполитанский аккорд.—Пластичность движения в аккордовых последовательностях.—Эффекты красочных контрастов.—Контрасты напряжений развития при обрисовке образов природы.—Использование ярких сопоставлений в заключениях и их роль в форме	132
Глава IV. Оттенение звучности	
Сущность оттенения звучности.—Эффекты света и тени, вызванные напряжением движения.—Типичные эффекты оттенения и особые формы.—Сопоставление мажора и минора. Тонкое чутье романтиков к пластичности этого сопоставления.—Склонность ко всем видам терцовых эффектов.—Энергетическая двойственность гармонии	158
Глава V. Интенсивно-альтерационный стиль	
Основные черты и разновидности	180
О технике использования вспомогательных побочных тонов и их сочетаний с аккордовой альтерацией. Способ применения.—Усложнение техники неаккордовых звуков.—Соединение с альтерацией аккордовых тонов.—Дальнейшие признаки интенсивно-альтерационного стиля.—Одновременное сочетание тона тяготения и тона разрешения.—Усиление напряжений	182

Деформация созвучий и аккордовых последовательностей. Внешний облик созвучий и соотношение напряжений.—Опорные точки мелодии как звуки тяготения.—Деформация основных соотношений и ее роль	199
Связь с энгармонизмом. Типичные обороты.—Пути модуляции и ее расширение у романтиков.—Возможность различных трактовок аккорда	205
Хроматика аккордовых соединений. Принцип сдвига.—Плавный переход одного аккорда в другой.—Воздействие на игру звуковых красок.—Общее растворение тональности как следствие напряжений движения	212

Раздел четвертый

Пути развития аккорда

Глава I. Структура аккорда	
Перерастание рамок трезвучия. Разложение аккорда и противодействие ему.—Слияние в аккордовые комплексы.—Преобразование значения аккордового диссонанса	220
Динамика структуры. Ощущение структуры аккорда.—Наслоение терций.—Терцовые эффекты в аккордах.—Новая роль квартсекстаккордов.—Воздействие на неаполитанские аккорды	226
Воздействие на соединения аккордов и их типичные формы. Нижние терции.—Динамика прерванной каденции.—Прерванная каденция после побочной доминанты.—Воздействие на модуляционные обороты.—Соединение прерванной каденции с альтерацией и оттенением аккорда.—Ощущение массы	237
Глава II. Внутреннее разложение романтической гармонии средствами красочности	
Абсолютный эффект гармонического последования. Действие аккордовой связи. Понятие абсолютного эффекта гармонического последования	248
Разложение и противодействие ему внутри тональности. Изоляция аккордовых рефлексов.—Противодействующие течения в ощущении тональности.—Развитие эффектов сдвига.—Медиантовые и хроматические эффекты.—Усиление действия сдвига.—Внутреннее и внешнее растяжение тональности.—Растворение в свободной игре красок.—Единичный и целостный эффект.—Внутреннее тональное напряжение.—Связь с бесконечной мелодией	251
Предвосхищающие явления. Подвижность смен гармоний.—Самостоятельное их значение при простейшем внутритональном развитии.—Внешние динамические эффекты.—Эффекты сдвига в более ранние эпохи	273
Абсолютный эффект аккорда. Обусловленность формой слияния и своеобразием характера тональности.—Аккорды как отдельные эффекты и самостоятельные красочные символы.—Расщепление на единичные аккордовые импресси	279
Конструктивные и деструктивные силы. Становление и разложение тональности.—Становление и разложение аккорда.—Основные процессы романтического развития гармонии	286

Раздел пятый

Пути развития тональности

Глава I. Расширение тональности средствами гармонии	
Пути тонального развертывания (пример вступления к третьему	

Бесконечная мелодия

действию «Тристана»).— Дальнейшее растворение внутренней связи (пример начала и окончания вступления к первому действию «Тристана»).— Развитие тональности в больших масштабах (дальнейшее развитие вступления к первому действию).— Тональность вступления к «Тристану».— Динамическое ощущение тональности.— Поворот к модуляционному движению.— Гармонические основы формы у романтиков 294

Глава II. Нарушение тонального единства средствами мелодии

Техника секвенций у романтиков. Основная характерная особенность секвенции.— Типы секвенций с аккордами напряжения и разрешения.— Секвенция и простое повторение.— Секвенции с терцовым сдвигом.— Последовательное сжатие секвенцируемых отрезков 312

Разрыхление секвенции. Распад на ряды аккордов.— Разложение на красочные эффекты.— Секвентные образования с перерывами между отдельными звеньями.— Мелодическая секвенция как движущее начало в тонально неопределенных разделах.— Свободные потоки голосов.— Эффекты ступенчатости в больших масштабах.— Характер прорыва тональности в доромантическую эпоху 321

Дальнейшие явления нарушения тонального единства средствами мелодии. Нарастание первенствующего значения мелодических энергий.— Мелодические отклонения от тональности.— Более резкий прорыв тональности посредством мелодической линии.— Неразрешенные диссонансы.— Повышение роли линейного начала.— Распространение линейной энергии на целые аккорды и аккордовые последовательности.— Преодоление тонального принципа соединения аккордов.— Новый прорыв к первенствующему значению мелодического начала.— Новые основы композиции.— Контраст в сравнении с доклассической полифонией.— Принцип сочетания тем.— Энергия и сопротивление 332

Раздел шестой

Импрессионистические черты**Глава I. Сущность и понятие музыкального импрессионизма**

Связь с направлениями развития романтизма.— Понятие импрессионизма и экспрессии.— Наиболее общие признаки.— Имматериальность.— Связь с другими искусствами.— Импрессионистический характер звучности.— Преодоление принципа аккордовой структуры и изменение значения трезвучия.— Преобразование внутренней динамики аккордов, альтерации и ощущения диссонанса.— Единичный тон, тональность 357

Глава II. Отдельные черты и технические предпосылки

Эффекты комбинирования.— Диссонансирующие сочетания; образования из вспомогательных тонов.— Сплетение чуждых аккордовых элементов.— Расплывающиеся аккордовые образования.— Септ- и понааккорды.— Растворение в единичных эффектах.— Звуковое очарование отдельных интервалов.— Мелодика и строение мотивов.— Ритмические и инструментально-тембровые эффекты.— Импрессионные фигуры сопровождения.— Их связь с тональными рефлексивными эффектами.— Импрессионные эффекты пауз 371

Глава I. Технические особенности

Понятие и основные особенности.— Кинетическая и ритмическая энергия.— Высвобождение из рамок классического принципа.— Противоположность доклассическому линейному искусству.— Текущие переходы как основная характерная черта «бесконечности».— Последующие технические особенности.— Техника «бесконечных» переходов в мотивах 411

Глава II. О внутренней бесконечности

Основные формы мотивного движения. Первоначальные мотивы и их символика в музыкальной драме.— Возможность их психологического и изобразительного значения.— Волнообразные движения и их основная форма.— Три признака внутреннего перехода 430

Выразительность линейного движения. Основное динамическое содержание мелодики.— Явления выразительности динамики и их символика.— Значение основного кинетического процесса 443

Двойная направленность выразительности движения. Абсолютный, субъективированный и объективированный процесс движения.— Колебания и неразграниченность направлений.— Импрессионные и экспрессионные черты мелодического движения.— Психология доклассического, классического и романтического музыкального ощущения 451

Глава III. О психологии мотивного образования

Абсолютный характер движения в лейтмотивах. Единичный пример: мотив рока.— Динамика как источник смысла мотива.— Типичное значение рудиментарных движений.— Единичный пример: мотив вопроса.— Смысловые связи в символике линий бесконечной мелодии.— Типичные моменты в мотивном образовании.— Направления абсолютного содержания движения 463

Субъективация романтической мелодии и ее технические особенности. Хроматизм как движение аффекта.— Выразительное значение интервалов.— Своеобразие романтического повторения звука 478

Объективация выразительности движения. Движения, связанные с моментами изобразительности. Колебания выразительности в типичных видах мелодического движения.— Противоположность программному принципу композиции 490

Глава IV. Внутренняя динамика бесконечной мелодии, ее технические и формообразующие проявления

Мотивы развития. Мотивы абсолютной музыки как чисто энергетические символы.— Понятие мотивов развития.— Мотивы развития в полифоническом стиле.— Преобразование в классическом стиле.— Новая трактовка нижних голосов у Бетховена.— Трактовка энергетического начала у Бетховена.— Новое развитие в романтизме.— Характер романтических мотивов развития.— Целостное движение и мотивы развития.— Переход главных мотивов в мотивы развития 494

Развитие в крупном плане. Бесконечная мелодия композиционного потока.— Мотивность и целостное движение.— Бесконечная мелодия гармонии.— Бесконечная мелодия формы.— Связь с основами музыкального искусства 518

Комментарии 526

Указатель имен 544

ЭРИСТ КУРТ.
Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане»

Редактор Н. Беспалова, Техн. редактор В. Кицоровская
Художник Ю. Давыдов Худож. редактор А. Головкина
Корректор С. Ковалева

Подписано к печати 23 июля 1975 г. Формат 60×90/16.
Печ. л. 34,5. Уч. изд. л. 37,15. Т. п.—75 г. № 603 Тираж 5000 экз.
Изд. № 5578. Цена 2 р. 87 к. на бумаге № 2. Зак. 1464.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
228	7 снизу	выступления	вступления
242	11 сверху	I (V)~VI	I (V) VI V I X
268	10 сверху	духовых	духовных
320	4 снизу	усиливающего	усиливающегося
404	16 снизу	набрана не та строка	обильно разрабатывает инструментальные эффекты, возника-
540	1 сверху	V—IV _B	V—IV ₆
540	3 снизу	=D ₂	—D—D ₂ —T ₆

Зак. 6698/1464

