

Воронежский государственный институт искусств

Студенческий научный вестник

ВГИИ–2019



Воронеж
2019

УДК 78
ББК Щ31я43
С880

Публикуется по решению Учебно-методического совета ВГИИ.

Сборник статей студентов отделения музыковедения ВГИИ составлен по материалам их научных работ, осуществленных в теоретических курсах гармонии, музыкальной формы, а также в специальном классе. Тематика статей разнообразна и обращена к проблемам и произведениям, относящимся к отечественной и западноевропейской музыке XX века, охватывая его начало (М. Чюрлёниса), середину (Г. Бацевич, А. Цыганков) и завершающие десятилетия (Д. Шостакович, А. Пярт, В. Рябов, Л. Десятников). Научными руководителями этих статей стали преподаватели кафедры теории музыки: доктор искусствоведения Е. Б. Трёмбовельский (Мочалова, Конивец, Миловкина), кандидаты искусствоведения А. В. Украинская (Зорина, Калинина) и Н. В. Девуцкая (Сонникова, Трубникова). Ответственный редактор сборника – кандидат искусствоведения Л. Л. Крупина.

Электронное издание.

© Воронежский государственный институт искусств, 2019
© Коллектив авторов, 2019

Содержание

<i>Зорина О. О.</i> Парадокс музыкальных масок в фортепианном цикле Леонида Десятникова «Отзвуки театра» (в аспекте гармонических приёмов).....	4
<i>Калинина А. А.</i> Драматургическая роль гармонии в сюите Дмитрия Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».....	18
<i>Конивец А. С.</i> Александр Цыганков и его «Частушки» для домры и фортепиано.....	41
<i>Миловкина М. В.</i> «Три романтические пьесы» Владимира Рябова. Гармония цикла как область реализации стилового определения автора	48
<i>Мочалова Ю. Ю.</i> Взаимодействие музыкальных и живописных приёмов выразительности в цикле «Соната моря» Микалоюса Константинаса Чюрлёниса	58
<i>Сонникова Т. Ю.</i> Неоклассические тенденции в первом фортепианном квинтете Гражины Бацевич.....	68
<i>Трубникова С. Ф.</i> «Fratres» Арво Пярта – статическое и динамическое	88

Парадокс музыкальных масок в фортепианном цикле Леонида Десятникова «Отзвуки театра» (в аспекте гармонических приёмов)

«Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьётся» [12], – этот знаменитый афоризм Даниила Хармса определённо созвучен творчеству Леонида Аркадьевича Десятникова, что становится очевидным, после того как услышишь грохот разбивающихся стекол-призм европейской традиции в его сочинениях. Но как он потом собирает осколки в новое произведение искусства? Как понять суть творений Десятникова? Очевидно, без осознания специфики натуры не удастся ответить на эти вопросы. Потому дискурс некоторых аспектов его биографии будет расширен.

Десятников представляется живым аналогом волшебного сундука из сказки о Кощее: такая же многоуровневость, с каждым пластом открывающая совсем иную сущность; оборачиваемость смыслов; а в центре – игла, являющая собой не смерть, но суть: изящество, холлод, остроту и «текстуру выбеленных временем костей» [6], как говорит сам композитор. Многие склонны судить о нем по набору ретранслируемых клише, самое яркое из которых связано со скандально известной оперой «Дети Розенталя». Что еще часто говорят о Леониде Аркадьевиче? «Самый востребованный российский композитор» [5], «модный питерский модернист» [2], «грустный провокатор» [11], «человек-цитата» [1]. Но гораздо ярче, острее композитор сам говорит о себе и своей музыке: «минимализм с человеческим лицом», автор «трагически-шаловливых вещей» [12], показывающий «вещи швами наружу» [7], иронизирующий над всем одновременно. Он будто сам создает вокруг себя миражный дворец из клише. Но эта внешняя оболочка – висящий на дубе сундук, который ждет заветного момента, когда обнаружат ключ к его замку. Если ключ найден – открывается совсем иной мир, иной Десятников – автор музыки, наполненной искренностью переживания, чистотой чувства, иногда даже открытой духовностью. Чаще эта сторона творчества проявляется лишь мельком, в виде отсветов, но есть и отдельные композиции, цельно проникнутые таким мироощущением, например «Утреннее размышление о Божием величестве» для хора без сопровождения, «Две русские песни на стихи Р. М. Рильке», вальс «В честь Диккенса».

Все это наводит на мысль о парадоксальности личности композитора: что бы ни бралось за основу, оно обязательно будет вступать в резонанс с двойником-антиподом. Начать можно с чего угодно, двойственность есть, кажется, у всех явлений так или иначе связанных с ним.

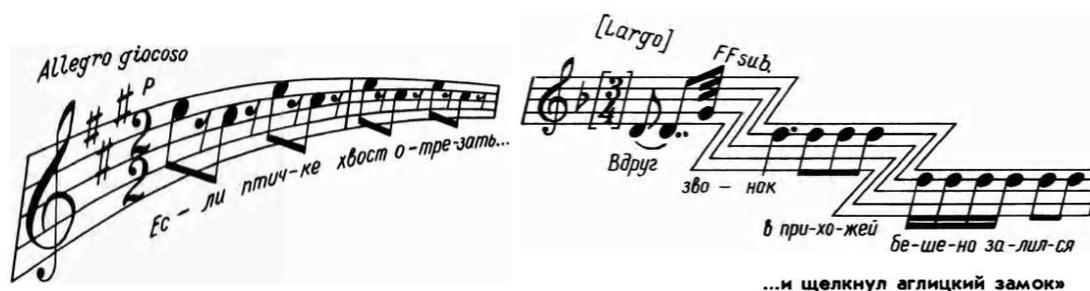
Питерский композитор из Харькова, окончивший консерваторию по классу композиции у Б. А. Арапова, с которым у него не установилось особого контакта, с удовольствием посещал класс инструментовки и композиции Б. И. Тищенко. Этот мастер, по словам Десятникова, выделял его среди своих учеников. Леонид Аркадьевич определяет свой стиль как «эмансипацию консонанса», «преображение банального» [10], но в то же время говорит, что любит «фальшь» и диссонансы, с их особой логикой [6].

Его музыка полна аллюзий, квазицитат, чего-то очень типичного, знакомого, но прямые цитаты практически не встречаются, да и «музыкальная всеядность» [7] в сочетании с мнимым постмодернизмом – лишь иллюзия, позволяющая ему играть с восприятием реципиента. Что же во всем этом маска, а что – истинное лицо? Где заканчивается игра и начинается реальность? Эта грань практически стёрта как в личности Десятникова, так и в его языке. Потому так остро стоит вопрос восприятия творчества этого композитора.

Он обрел славу стихийно, и это была скандальная слава, закрепившая в сознании многих слушателей устойчивый шаблон. Леонид Аркадьевич в одном из многочисленных интервью сказал, что «Дети Розенталя» – его «Лолита» [5], то есть произведение «в ряду», не самое показательное, однако, резко разделившее общество. Хотя с момента премьеры прошло больше десяти лет, журналисты, активно пишущие о Леониде Аркадьевиче, все же представляют его читателям именно как автора этой оперы. А тут возникает ещё один парадокс: известные музыковеды, музыкальные критики знакомят широкий круг слушателей с компози-

тором, его творчеством; пишут о замечательных премьерах, в том числе и мировых (Балет на музыку «Русских сезонов» – Нью-Йорк-сити балет, 2006 год; «Орега» – балет с пением – премьера в Ла Скала, 2013 год), но практически не анализируют музыку.

Такой парадокс объясним. Основной пласт произведений Десятникова страшит обилием аллюзий, за которыми, на первый взгляд, можно потерять черты стиля самого композитора. А киномузыка и музыка к спектаклям обычно входят в круг внимания исследователей, когда остальные жанры уже изучены. Тем более ценной кажется статья О. Б. Манулкиной – российского музыковеда и критика – о вокальном цикле «Любовь и жизнь поэта» [4]. Она пишет текст практически в той же манере, в которой Десятников сочиняет музыку: цитаты из совершенно непохожих произведений, замысловатая игра, но не в бисер, а в салочки, всё мерцает, смеётся. В статье Манулкиной даже нотные примеры забывают вести себя академично: изгибаются, волнуются, спускаются зигзагом – они тоже участвуют в шалостях:



«К чему вся эта игра? Но это же так забавно – если играть почти всерьёз» [4] – так можно концентрированно выразить суть всего творческого мира Десятникова.

Нагляднее всего «играизация» проявляется в творениях, связанных с кино и театром. А их значительное количество, несомненно, повествует о близости натуре Леонида Аркадьевича именно этой области творчества. Музыка к сценическим произведениям позволяет говорить о хирургической точности в обращении с музыкальным материалом, нет и тени сомнения, что для Десятникова это – не прикладная музыка. Здесь опять срабатывает эффект маски – серьёзное в несерьёзном, основной смысл снова ютится между строк. Таковы его работы для Александринского театра: спектакль «Ревизор» Н. Гоголя; музыкальное оформление к спектаклям «Живой труп» Л. Толстого; «Женитьба» Н. Гоголя.

Путь к сердцу зрителей и слушателей кинокартин начался с музыки к фильму «Закат» Александра Зельдовича. Этот саундтрек можно смело поставить в ряд выдающихся. Сам автор, стоит думать, тоже посчитал его удачным, и переработал через несколько лет в симфоническую поэму «Эскизы к закату» – одно из наиболее часто исполняемых произведений Десятникова. На этом работа с жанром кино не завершилась: было ещё музыкальное оформление к фильмам «Подмосковные вечера», «Мания Жизели», «Москва», «Ван Гоги» и другим.

Но «дружба» с музыкой театра началась задолго до всего этого. Ещё совсем юный выпускник Ленинградской консерватории начал работать в ЛГИТМиК, который сегодня называется «Российским государственным институтом сценических искусств». Там на протяжении четырёх лет он работал концертмейстером на факультете театра кукол. «Возможно, именно кукольники научили композитора с нарочитой серьёзностью относиться к, казалось бы, вовсе не серьёзным вещам», – считает музыкальный критик Константин Учитель [11]. Ясно одно – мир театра близок Десятникову, этим можно объяснить то, что уже на следующий год после того, как он прекратил работать в институте, появляется фортепианная сюита «Отзвуки театра», словно ностальгический взгляд в прошлое.

Так что же хотел сказать *Ludi magister* – Десятников? Такая аналогия с персонажем «Игры в бисер» Германа Гессе напрашивается, учитывая, как точно концепция «игры» совпадает с методом работы композитора: «Эти правила, язык знаков и грамматика Игры, представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют

самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка (или музыковедение), и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук. Игра в бисер – это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры, она играет ими примерно так, как во времена расцвета искусств живописец играл красками своей палитры» [3, 9], – так начинает Гессе «популярное введение в суть и историю игры в бисер», определившей жизнь Мастера Игры Иозефа Кнехта.

В произведениях Десятникова, в том числе и в сюите «Отзвуки театра», мы находим эту «игру»: он наполняет произведение загадками для искушенной публики. Есть здесь и подсказки, но под маской их различит лишь очень внимательный слушатель. И первая маска – название сюиты, не случайно данное в нотах на русском и немецком языках. Но почему именно этот язык, ведь автор в большинстве случаев дублирует название на английском? Всмотримся в текст: «*Nachkläge aus dem Theater*». Эта знакомая фраза является названием пьесы из второй части «Альбома для юношества» Р. Шумана. «Тень» этого композитора довольно часто мелькает в сочинениях Десятникова, возможно, из-за некоторого духовного сходства – та же любовь к театру и театральности, то же ощущение неизбежности и юмор. Отсылка к Шуману здесь совсем не случайна, но об этом речь пойдет немного позже. Пока же следует ознакомиться с персонажами-названиями и порядком их выхода на сцену:

1. Увертюра. Маски;
2. Из жизни Кощея;
3. Водевиль;
4. Jamais... (Элегия);
5. Рондо-погоня;
6. Колокольчики (памяти Е. Розенфельда);
7. Финал. Маски.

Ещё не погрузившись в нотный текст этой сюиты, очевидно, что между первым и седьмым номером предполагается какая-то смысловая арка. Так и есть, «мостиком» между ними является стилевая и образная сфера, подражающая пограничью Барокко и Классицизма. Путь нашей культуры был долгим и сменил немало художественных эпох. Некоторые из них эскизно намечены в пьесах цикла, которые, стоит отметить, тоже образуют смысловые дуги. Так, образность 2, 4 и 6 номеров передаёт сферу лирического, немного декадентского чувства, в целом соотносимого с эпохой Романтизма. А 3 и 5 пьесы контрастируют своей яркой жанровостью, несерьёзностью, перенося слушателя в начало XX века – эпоху немого кино – нарочитым подражанием тапёрской музыке. В итоге получаем единое композиционное целое, в основе которого лежит принцип чередования контрастных частей – сюитности, традиция которого, опять же, начинается с XVII века и продолжает использоваться по сей день.

1	2	3	4	5	6	7
<i>Подвижно</i>	<i>Медленно</i>	<i>Подвижно</i>	<i>Медленно</i>	<i>Подвижно</i>	<i>Медленно</i>	<i>Подвижно</i>
Барокко	Романтизм	XX век	Романтизм	XX век	Романтизм	Барокко

Палитра тональностей номеров сюиты не поражает особой сложностью, композитор, в целом, ограничивается до мажором и сферой мажоро-минора, однако, в самой середине цикла даёт резкое тритоновое сопоставление, чтобы ярче выделить центральную пьесу:

1	2	3	4	5	6	7
C-dur	c→a-moll	G→As-dur	fis-moll	C-dur	g-moll	C-dur

Теперь можно перейти к ближайшему и подробному знакомству с пьесами-персонажами. Так, вслед за маской – названием сюиты, появляется следующая маска – пер-

вая пьеса цикла «Увертюра. Маски». Целесообразным кажется и здесь начать с самого названия. Термин «увертюра» объяснений не требует, но вот «маски»... О каких именно масках идёт речь: декоративных, карнавальных, ритуальных, или же о масках *commedia dell'arte*? Учитывая стилевую принадлежность музыки периоду перехода от Барокко к Классицизму, возможно, имелся в виду именно последний вариант. Ведь *commedia dell'arte* есть не что иное, как импровизация на основе краткой сюжетной схемы. Какова же она в этой пьесе?

«Увертюра» цикла структурно делится на 4 части ровно по 11 тактов, но форма её приближается к промежуточной между простой и сложной трёхчастной, с традиционной кульминацией в пропорции золотого сечения. Такое несовпадение структурного и тематического деления, возможно, было намеренно использовано, как своего рода подшучивание над классичностью:

А	В		А
11	11	11	11

Первая часть открывается ликующим возвещением, будто в тёмном зале резко включили все возможные осветительные приборы и направили лучи в одну точку: движение по звукам тонического трезвучия на *forte* при авторской ремарке *Maestoso* воспринимается очень эффектно. Однако нет впечатления, будто все происходит на каком-то торжественном королевском балу, где танцуют менуэт. Возможно потому, что автор посыпает эту помпезность щепоткой шутки, позволяя нотам в басу игриво подпрыгивать на *staccato*, внедряя тон «фа» в тоническую терцию «ми – соль» и получая тем самым «терпкое» звучание кластера, – это игра в классицизм:

Пример 1.



Как можно наблюдать, в нотах музыка достаточно диссонантна: сплошные септаккорды и секунды, но на слух она кажется благозвучной. Может быть суть в том, что Десятников использует легко воспринимаемые секвенции, избирает размеренную ритмику, подобные обороты, и в целом использует диатонику: трезвучия и септаккорды натуральных I, II, III, IV, V ступеней, выделяется лишь краткое отклонение в тональность VI ступени.

А может дело в форме раздела. Она, как по учебнику – период из двух предложений повторного строения, но не симметричный: в 7 такте уже предвкушается каденция, звучит доминантовый аккорд с предъемом, но этот оборот прерван, плагальность побеждает. Она уводит в сумеречные эллиптические блуждания, а вопросо-ответная структура музыкальной ткани только усиливает эффект.

Однако, в традициях классицизма, провозглашается победа света, возвращается материал 7 такта, но на этот раз автор завершает всё полной совершенной каденцией, которая плавно вливается в начало второй части:

Пример 2



Развивающий раздел **В** разрабатывает материал первой части, применяет имитации и секвенцирование по кварто-квинтовому кругу как аспект барочной стилистики, а также вводит новый материал с ритмом танго. Этот раздел масштабно становится вдвое больше обрамляющих его частей, что и позволяет говорить о переходной форме. В средней части «Увертюры» поражает то, как легко Десятников вписывает танго, оттенённое ля минором, в стилистику барокко. Аргентинский танец не звучит как какой-то коллаж, а мимикрирует с остальным материалом, будто бы являясь частью западноевропейской музыки XVII века. Собственно, композитору удалось поставить танец страсти в один ряд со старинными танцами, вошедшими в барочную сюиту. Танго стало важной частью сюиты, но не баховского типа, а «десятниковского» – сюиты «Отзвуки театра».

Что касается репризы – здесь она идеально точно повторяет всю первую часть. Снова надевает маску классицизма и не забывает озорничать диссонансами.

Следующая пьеса цикла носит название «Из жизни Кашея» – очередная маска, играющая с коллективной памятью. Что можно представить себе, ещё не слушая музыку? Эталонный образ создал Н. А. Римский-Корсаков: диссонансы, хроматизмы, – все острое, пугающее. У Десятникова произведению предшествует ремарка *Con sentimento*, что уже говорит о многом. Печальный лирический монолог о трагической жизни и неразделённой любви – неожиданный ракурс для широко известной сказки, но в этом и проявляется талант Леонида Аркадьевича – замечать то, что никому до того не приходило в голову.

Пьеса воспринимается как действительно искреннее высказывание, уже не найти в ней и следа насмешливости и игривости, которая была в «Увертюре». Может быть, это тот случай, когда композитор не надел маску, а наконец-то её снял? Тональность до минор не дает подсказок из истории музыки, произведения в до миноре чаще активные, но всё же, у этой тональности нет особой семантики, которая присуща, скажем, си минору в мировом музыкальном наследии. Разве что, она подтверждает «склонность к минору» самого Десятникова, повторяющего в различных интервью *«life is sad»*[9].

«Из жизни Кашея» представляет собой небольшую композицию, написанную в классической простой двухчастной безрепризной форме, где вторая часть, расширенная на 2 такта, неожиданно модулирует в ля минор:

A 16 т. с-moll	A ₁ 18 т. с→a-moll
----------------------	-------------------------------------

Фактура очень прозрачная, практически импровизационная, при исполнении композиторского требования *con Pedale* создаёт туманное мерцающее звучание. Гармонии, свойственные позднему романтизму, не позволяют проследить четкий вектор развития. Начало ещё ясное, как краткое вступление к сказке: потактовые смены t-s/d-II-D, классический четырёхтакт, маркирующий окончание первого предложения автентической остановкой, даже повторное строение второго предложения. Но вот в шестом такте появляется секстаккорд второй низкой ступени – это поворотный момент, после которого жизнь Кашея, видимо, пошла не по намеченному пути: симметричный аккорд неожиданно уводит в ми-бемоль минор, который почему-то записан с фа-диезом вместо соль-бемоля. Однако композитором мыслилась именно эта тональность, так как данное место подчёркнуто особым приёмом – выписанной самим композитором педалью. В девятом такте возвращаются аккорды из начальной тональности – септаккорды второй ступени и доминанты, затем тоника, но накал только возрастает. Последующие четыре такта полностью построены на эллиптических оборотах с ложными доминантами, направленными в субдоминантовую сферу. Неожиданно появляется первый и единственный «чистый» ля минор, даже без внедряющихся тонов, который гасит все страсти и, в итоге, по большетерцовому ряду (a-moll→f-moll→Des-dur) возвращает начальную тональность.

Вторая часть, несмотря на ритмические и интервальные неточности, повторяет 14 тактов материала первой части. В 15 такте ля минор приводит не к фа минору, как в первом разделе, а к фа мажору, что позволяет окончательно модулировать в ля минор.

Эта пьеса оставляет много вопросов. Почему композитор избрал такую форму? Чаше всего её используют в песенной или танцевальной музыке, здесь же нет признаков ни того, ни другого. Почему понадобилось дважды рассказывать эту историю, изменив лишь пункт прибытия? К чему в итоге привело такое размышление-монолог? На эти вопросы волен ответить лишь творец данного произведения. Но, принимая во внимание тот беспрецедентный уровень искренности и интимности заложенного в пьесу чувства, вряд ли завеса тайны когда-то падёт.

После такого глубоко созерцательного произведения смело вбегает на сцену ещё один персонаж сюиты – «Водевиль» – юмористическая пьеса с танцами. Она написана настолько кинематографично, что весь сюжет можно словно увидеть благодаря музыке, как в немом кино.

В целом складывается трёхчастная композиция с небольшим вступлением и расширенной средней частью, где крайние части передают очень шуточный, суетливый образ, словно пришедший из фильмов Чарли Чаплина, а средний раздел – «хромающий» вальс, сбивающийся с трёхдольного размера на пятидольный.

Во вступлении на сцене неловко и забавно появляется главный персонаж – звучат задорные «подпрыгивающие» стаккатоные восьмые, возникающие через многозначительные паузы в искрящемся соль мажоре.

Спустя 16 тактов, когда герой уже в центре сцены, начинается разворачиваться действие, открывающее раздел А. Здесь композитор выбирает в качестве маски регтайм начала XX века, в духе произведений Скотта Джоплина:

Пример 3

simile

Движения видятся неуклюжими из-за задержанных *tenuto* затактов. В целом образ, который Десятников рисует в первом предложении, довольно удалой, но в то же время простой. Гармонии скромны: гармоническая вторая ступень в конце 2 такта этого раздела звучит почти изысканно на фоне однородного диатонического материала.

Второе предложение – своего рода фальшивая полька, которую играют на старом «разбитом» фортепиано. Однако ранее упоминалось, что сам Десятников любит такую особую фальшь, потому намеренно меняет звукоряд верхнего голоса с соль мажора на ля-бемоль мажор. Создавшееся соотношение тональностей лишь добавляет естественности и какого-то простого шарма этому образу. Раздел **A** повторяется дважды, скандируя в конце в одновременности звучащие соль мажор и ля-бемоль мажор.

Тем более контрастно после этого выглядит раздел **B**, начинающийся в таком чистом и простом до мажоре. Этот вальс тоже воспринимается как фальшивый, но уже не интонационно, а ритмически, из-за сбивающих сильные доли акцентов. В общей шутильной танцевальной среде показывается конкретный образ, возможно, это женский персонаж: подчёркивается игривость, а всё время мелькающий ре-диез добавляет остроты и некоего жеманства. Так в четвёртом такте этого раздела терции в басу заменяются малыми секундами, увеличивая тем самым эмоциональный тонус по направлению к седьмому такту. Выделяясь из общего диатонического контекста, гармоническими средствами реализуется пик кокетливости этого героя водевиля: на тоническое трезвучие в басу накладываются VI^b, VII^b и IV[#].

На *tr* во второй части раздела **B** появляется другой персонаж, а может, актёр просто сменил костюм с женского на мужской, о чём говорит мелодия. Она интонационно очень близка предыдущей, но, из-за обмена регистром с аккомпанементом, приобрела некоторую грузность и неповоротливость. Аккорды, однако, не звучат светло и в этом диапазоне – повторяющийся гармонический ля-бемоль, перешедший из предыдущего раздела, делает до мажор более сумрачным и загадочным. «Эфирного времени» этому герою дали немного – всего 8 тактов, после которых возвращается игривая тема. Однако и она будто убегает, стремительно модулируя в диезную тональную сферу: C → a → E → H. Из этой сверкающей выси посредством энгармонизма малого мажорного септаккорда повествование возвращается в соль мажор – начинается реприза.

Первые 16 тактов раздела **A1** проходят без изменений, но вот в 17-м такте регтайм, распаяясь всё больше, на фортиссимо сдвигает весь музыкальный материал на секунду вверх, перемещая слушателя резким сопоставлением в ля мажор. И вновь, ещё более ярко и радостно звучит эта танцевальная американская музыка, однако «фальшивая» полька теперь сопоставляет с ля-бемоль мажором не соль мажор, а ля мажор. Образуется то же одновысотное соотношение тональностей, только теперь как бы с другой стороны. Модуляция в последних двух тактах провозглашает победу ля-бемоль мажора. На этой радостной ноте занавес падает, заканчивая показ «Водевиля».

Названию четвёртой пьесы композитор придал загадочный оттенок: «*Jamais...* (Элегия)». Чтобы понять суть этой маски необходимо расшифровать смысл названия. С французского языка *jamais* переводится в двух значениях, как «когда-нибудь», либо «никогда». Многоточие в названии лишь яснее очерчивает недосказанность этой мысли композитора. Элегия, как пьеса задумчивого, созерцательного и чаще печального характера, позволяет уловить философскую направленность этого двойственного названия.

Пьеса начинается довольно отрешённо: импровизационная фактура в звучности *piano*, долго тянущиеся тоны мелодии, сливающиеся в импрессионистические пятна, – всё это напоминает 4 пьесу из «Шести античных эпиграфов» Дебюсси. Здесь будто происходит припоминание чего-то, или размышления, которые постепенно вырисовываются в сознании. В музыке это реализуется сначала слабым мерцанием оборота S – D в пределах довольно небольшого диапазона. Уже с третьего такта композитор постепенно начинает увеличивать эмоциональное напряжение: всё тот же равномерный ритм, но в мелодии скачок сначала на

сексту, затем, через несколько тактов, на уменьшённую октаву. Здесь, в пятом такте и начинает сбиваться ритм, сопоставляя в гармонии всё тот же оборот S – D, а в мелодии – две смежные малые терции. Такая переменность уже не кажется мерцанием. Крещендо, не только динамическое, но и эмоциональное, всё наращивает психическую энергию: ритмика, начиная с 6 такта, становится всё более и более нерегулярной, «неустойчивой», происходит постепенное уменьшение длительностей, будто волны нагоняют друг друга. И на пике этой первой кульминации – эмоциональный срыв в логическом повествовании мысли – место для многоточия.

Пример 4



После срыва посредством внезапного сопоставления опорой становится тон «соль», а весь материал транспонируется на полтона вверх. Снова срыв на кульминации, за которым меняется устой на тон си-бемоль, но транспонирование, начавшись, как и предыдущее, не продолжается – вступает развивающий раздел, построенный на нисходящих интонациях. К повисающим в воздухе аккордам добавляется ещё больше побочных тонов, усложняя восприятие мелодии, которая в метаниях то вверх, то вниз в пределах ноты словно отражает душевные переживания. К концу развивающей части волнения стихают, мелодия перебирается в первую октаву, блуждает в диапазоне квинты. И, в итоге, кадансирование подводит повествование к репризе, которая начинается вместо ожидаемого соль минора в фа-диез миноре. На *pp* она точно излагает материал самого первого периода. Динамика постепенно растёт, происходит нагнетание эмоционального тонуса, которое приводит к кульминации, но уже без срыва: на *ff* звучит основной устой пьесы – фа-диез минор – с внедряющимися побочными тонами, которые лишают тонику значительной доли ее устойчивости.

Пример 5



После этого «взрыва» через паузу заканчивает изложение мысли *Coda*. В тишайшей динамике продолжается начальное балансирование оборота S – D, которое приводит к замирающему скандированию основного тона – самому главному многоточию пьесы.

После такого глубокого философского размышления очень контрастно звучит пятый номер сюиты – «Рондо-погоня». Он образует стилистическую арку с «Водевилем», перенося

действие в эпоху немого кино. Название идеально описывает музыку. Первая его часть характеризует форму пьесы – пятичастное рондо. Если же обратиться ко второму слову из названия, то, несмотря на периодически появляющиеся паузы, эта пьеса – настоящий *Perpetuum Mobile*, погоню можно практически видеть: персонаж то спотыкается при беге, то оборачивается, то прячется, то бегаёт по кругу, пытаясь не столкнуться с догоняющим. Такой визуализации Десятников достиг благодаря паноптикуму разных мелких деталей. Но тонкости композиторской работы можно рассмотреть только в том случае, если сначала обозреть коллекцию в целом.

И вот опять появляется маска, теперь на уровне формы. Диатонически ясный материал, опирающийся на автентический оборот, пятичастность, яркие контрасты между частями, второй эпизод контрастнее первого, каждая из частей не превышает простых форм, – всё это подталкивает к мысли, что пьеса написана в классическом строгом рондо. Однако тональный план этой пьесы выходит далеко за пределы тональностей первой степени родства, что позволяет снять с нее маску классической строгой формы:

А	В	А	С	А
С / Des	b-moll	Ces = H	g-moll (секвентное развитие)	C-dur
23 т.	16 т.	12 т.	32 т.	21 т.

На протяжении всей пьесы, за исключением раздела С, практически в каждом такте меняется размер, чередуя чётные и нечётные. В разделе А «сбивающаяся» доля вместе с акцентами на последнюю восьмую такта создаёт ощущение суевы, неуклюжего бега. Незамысловатая фраза повторяется трижды, а затем резко сдвигается на полтона вверх, очевидно, показывая новый уровень этой погони:

Пример 5



Затем, перебираясь в нижний регистр, вступает раздел В. Он строится на обратном сочетании элементов раздела А: сначала восьмые с затактом, затем взлетающие шестнадцатые. Низкий регистр, основная звучность *piano*, тональность b-moll, – все это способствует восприятию картины затаившегося и периодически выглядывающего из-за угла персонажа. Погоня будто прекращается на время, но эмоциональное напряжение только возрастает. Убегающий почти скрылся в недрах до-бемоль мажора, но композитор подменяет его более удобным си мажором, и погоня продолжается. В такте 45 появляется новый контрастный материал: альбертиевы басы сохраняются, но мелодия зависает на целых длительностях. Сопоставлением дается септаккорд от соль бекара, на слух воспринимающийся как гармония двойной доминанты уменьшенного вводного септаккорда с пониженной терцией в ещё недавно звучащем си мажоре. Однако звук «соль» становится органичным пунктом, что должно убедить слушателя перейти именно в эту тональную сферу.

Пример 6



В целом же из-за активного секвенцирования создается ощущение большого консеквентного построения, но секвенцируется только мелодия, гармонизация же очень свободна. Например: в первый раз тон мелодии является септимой, при транспонировании на малую терцию он становится хроматическим звуком, далее – тоном повышенной квинты в доминантовом септаккорде и т. д. Но весь этот мозаичный материал нуждается в связующем звене – таким «цементирующим» объектом становится органнй пункт. Сначала долгое время выдерживается тон «соль», затем «ля-бемоль» и, по законам простой двухчастной формы, возвращается начальный фрагмент с устоем «соль», который станет доминантовым преддыктом к последнему проведению рефрена в до мажоре.

Этот последний раздел очень необычен: после проведения в основной тональности, тема вновь пытается выбежать в ре-бемоль мажор, но ничего не выходит. Она поднимается ещё выше, пытается скрыться в ре мажоре, и снова попытка не увенчалась успехом. Кажется, рондо-погоня подошла к концу – главный персонаж пойман. Последние два аккорда – доминантовый септаккорд без квинты с повышенной септимой, акцентно взятый на последнюю долю такта, и тоника уже в следующем такте – звучат как постмодернистская улыбка, позволяющая досочинить конец этой истории по своему вкусу.

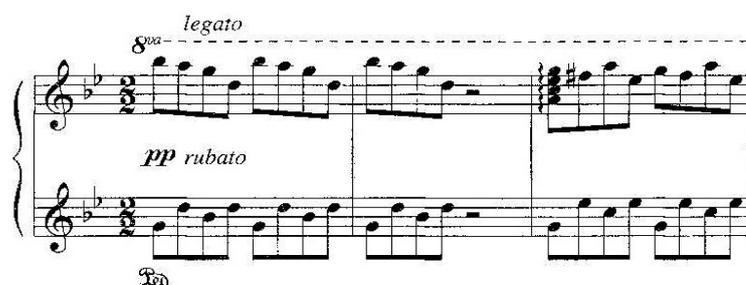
Шестая пьеса цикла – «Колокольчики» – посвящена «памяти Е. Розенфельда», о чем пишет Десятников в ремарке под названием пьесы. Посвящение адресовано советскому эстраднему композитору, сочинявшему песни в ритме танго. Стоит предположить, что и в данной пьесе эти ритмы будут звучать, но композитор не стремится оправдывать слушательские ожидания, потому, весьма неожиданно, пьеса звучит максимально ровно, отстранённо, как далекое воспоминание о мастере ушедшей эпохи, воспоминание *con tristezza*¹. Здесь Десятников предлагает своей пьесе примерить маску музыки Розенфельда – полностью перекладывает форму и основную гармоническую сетку его песни «Счастье мое...»² в свое произведение, где такт за тактом реализуется практически точное совпадение.

Пример 7

Сча-стье мо-ё я на-шёл в нашей друж-бе с-тобой, —

¹ С грустью.

² Пьеса «Колокольчики» – не единственное произведение Десятникова, написанное под впечатлением от песни «Счастье мое...». Почти через десять лет он обратился к этой музыке в сборнике «Homage À Astor Piazzolla. Две транскрипции танго». Однако в этом произведении танго не вуалируется, а подчёркивается, предстаёт очень ярко, действительно в стиле Астора Пьяццоллы.



Далее будет представлено потактовое сопоставление гармонического плана раздела А песни Розенфельда и пьесы Десятникова, как подтверждение практически точного совпадения.

Раздел А

Такты 9–16 ¹	9	10	11	12	13	14	15	16
Розенфельд	t ⁶	t ₆	II _{6/5} / умDVII ₇	II ₇	D ₇	II ₇ , D ₇	t	t, D ₇ , t
Такты 1–8	1	2	3	4	5	6	7	8
Десятников			II(7) / умDVII(7)	II(7) / умDVII(7)	D(7)	D(7)	t	t

Такты 17–24	17	18	19	20	21	22	23	24
Розенфельд	s	умDVII(7) □	s	II(7), умDDVII(7) b 3	t, II ⁶ , D ⁶	s, D ₇	t	t, D ₇ , t
Такты 9–15	9	10	11	12	13	14	15	
Десятников	s	умDVII(7) □	s, VI	VII, умDDVII(7) ^{b 5}	t	D ₉	D ₉	

Однако многое меняется:

1. Тональность – вместо ля минора появляется соль минор, автентически связывающий пьесы на уровне целой сюиты.

2. Ритмика выровнена – мерное движение восьмыми и четвертями. Пунктирная пульсация танго полностью истреблена.

3. Из песни взяты только наиболее яркие мелодические обороты. Они – основа так называемой «тематической фактуры» в пьесе Десятникова, где тема вуалируется фигурацией.

4. Изменены тактовые размеры, смены происходят практически каждый такт, сбивая ожидаемую сильную долю.

5. Появляется органнй пункт, добавляющий пьесе сдержанности и некоторой трагичности.

6. Изменена гармония последних четырёх тактов. У Розенфельда песня оканчивается ярким автентическим оборотом, острой точкой. Десятников же заставляет пьесу истаять. Звучат лишь краткие мотивы с паузами всё более и более приглушённо до момента полного растворения в последнем такте с ферматой, где всё уже запредельно тихо, благодаря прописанной композитором педали. Это последний уносящийся звон маленьких колокольчиков.

И вот наступает неизбежный «Финал. Маски» – пьеса, обобщающая и завершающая сюиту. Она – своего рода кинематографический флешбэк, создающий смысловую арку с «Увертюрой» и, соответственно, возвращающий действие в эпоху Барокко. Однако, конец – это тоже начало, только с другой стороны, а потому можно снова обратиться к названию

¹ Песня Розенфельда «Счастье мое» рассматривается в данной таблице с 9 такта, так как первые восемь тактов являют собой фортепианное вступление, материал которого не используется Десятниковым в пьесе «Колокольчики».

цикла и пьесе Шумана – «Отзвуки театра». Перенос гармонической сетки произведения другого композитора уже можно было наблюдать в шестой пьесе цикла под названием «Колокольчики», но вот ритмического переноса ещё не было. В начале «Финала» Десятников использует этот приём проекции ритма из 25 пьесы.

Пример 8

«Альбом для юношества»:



Как очередная маска выглядит гармоническая концепция пьесы и её наполнение: она плагальна по своей сути (C-dur / a-moll / C-dur / F-dur / C-dur), но внутри разделов сохраняется неизменная опора на автентический оборот. Музыкальный материал раздела А достаточно прост. Следуя тональной логике цикла, композитор вновь использует здесь до мажор, возвращает общие формы движения, в некоторой мере обезличивая музыку. Но, чтобы всё было не так просто, как кажется на первый взгляд, Десятников достаточно странным образом выписывает репризу этого рефрена. При беглом взгляде в нотный текст, создаётся впечатление, что у этого раздела есть какое-то вступление, да и сама реприза словно повторяет материал не сначала. Формальное деление повторенного периода выглядит так: 4+16+12. Однако, на слух – это классический повторенный период 16+16.

Теперь можно перейти к разделу В, или первому Эпизоду. Он контрастен рефрену: взволнованный, жалобный, какой-то суетливый ля минор. Стоит сказать, что здесь возможна тональная отсылка к уже «прозвучавшему» произведению цикла «Отзвуки театра» – пьесе №2 «Из жизни Кашея», которая окончательно модулирует в эту тональность. Мелодия опять сокрыта в фигурациях, которые весь этот раздел то и дело повторяются, опираясь то на тонику, то на доминанту. Обращает на себя внимание только остро диссонирующий DD7^{#1}, подчёркнутый акцентом в конце первого предложения. И все же, несмотря на контраст с рефреном, первый эпизод лишь оттеняет его, не выражая при этом существенно новой мысли, да и сравнительно «урезанный» размер периода (8+9) позволяет это предположить. После минорного эпизода возвращается рефрен, практически без изменений, за исключением лишь масштаба – период не повторен, а потому звучит лишь 16 тактов.

И вот наступает черед второго эпизода. Он выделяется и ярким тематизмом, и масштабом, и тональностью. Однако, гармоническое развитие и здесь довольно простое: опора на автентический оборот, добавлены лишь отклонения в тональности доминанты и субдоминанты. Из чего же сделана эта музыка? Все гениальное – просто, но Десятников любит лишь ту простоту, о которой говорил Е. Евтушенко¹, потому этот раздел далеко не ординарен, он собирается из маленьких стеклышек – осколков уже представленных в этой сюите пьес.

¹ Внемлите, а не обессудьте:
Я простоту люблю, но ту,
Что раскрывает сложность сути,
А не скрывает пустоту.

Так *basso albertino* перешли сюда из «Рондо-погони» и, отчасти, из «Колокольчиков», но даны композитором в этом разделе уже не восьмыми длительностями, а шестнадцатыми. Легкий, шуточный характер и акцент на слабую долю достался второму эпизоду «в наследство» от «Водевиля» и «Рондо-погони». Пытающиеся выбраться из фигураций тоны мелодии напоминают, пусть и не так явно, о второй и четвертой пьесах этого цикла:

Пример 9



Кажется, использованы «отсветы» всех пьес, но во втором периоде этого большого раздела композитор сообщает, что напомнил ещё не обо всём: мелодический голос взмывает в третью и четвёртую октавы (диапазон первого раздела пьесы «Колокольчики»), а в басу появляется ритм танго, что зазвучал впервые в «Увертюре».

Пример 10



Калейдоскоп сложился в оригинальную картинку, но «Финал» требует не только некоторого обобщения, но и чётко обозначенную точку. Поэтому вновь возвращается шестнадцатитактовый рефрен, плавно переходящий в Коду. Все 18 заключительных тактов – классический образец заключительного типа изложения музыкального материала: двойная устойчивость, тонический органнй пункт, многократное кадансирование. Заканчивается сюита трубящим, искрящимся до мажором – удивительной для XX века классицистской «победой света».

Пример 11



Как некоторое обобщение по этой пьесе, можно отметить, что в «Финале» все маски-пьесы цикла так или иначе «мелькают», будто бы выбегают на поклон. Это грандиозное и

мастерское обобщение всего того, что было сказано на протяжении цикла, подводящее к довольно светлому выводу.

Как некоторое резюмирование всего знакомства с сюитой «Отзвуки театра» можно отметить несколько наиболее важных его аспектов. Во-первых, обращает внимание стройная логика структурной организации на уровне всего цикла и отдельных его пьес, реализующаяся благодаря продуманному тональному плану и стилевым аркам. Композитор сжато представил в сюите трехвековую историю музыкального развития так, как он её видит, с высоты XXI века, потому она идет не линейно, а спиралеобразно. Однако вся эта спираль сжата с двух сторон рамками «Увертюры» и «Финала». Феномен маски играет здесь особую роль. Собственно, парадокс, заявленный в названии работы, состоит в том, что, несмотря на обилие разноуровневых масок, при всём мелькании этого карнавала, не теряется композиторское «я». Оно реализуется ярче всего именно в отношении к «чужому» материалу, в тот момент, когда мы видим музыкальный мир глазами Десятникова, пытаемся разгадать все его загадки, спрятанные в тексте. Таким образом, композитор заставляет анализирующего, играющего и слушающего думать как он, искать закономерности его мыслей, испытывать его чувства. В итоге, несмотря на маску, стоящую между автором и аудиторией, происходит их непосредственное искреннее общение. Это ли не парадокс музыкальных масок?

Литература

1. *Бедерова Ю.* Крупнейший композитор современности, денди, острослов и бывший музруководитель Большого театра дал интервью Собака.ru / Ю. Бедерова. – СПб.: Журнал «СПБ Собака.ру». – 2015. – № 11. – Режим доступа: URL: <http://www.sobaka.ru/city/music/41211> (20.05.2019).
2. *Бирюкова Е.* Консонансных дел мастер. Бенефис Алексея Гориболя / Е. Бирюкова. – М.: Газета «Время новостей». – 25.12.2000. – № 193.
3. *Гессе Г.* Игра в бисер / Г. Гессе. – М.: Издательство АСТ. – 2017. – С. 9.
4. *Манулкина О. Б.* Постоянство веселья и грязи / О. Б. Манулкина. – СПб.: Российский журнал искусств. Тематический выпуск «Бездна. „Я“ на границе страха и абсурда». – 1992. – С. 139–147.
5. *Митина Э.* Леонид Десятников и его «Дети Розенталя» / Э. Митина. – М.: Журнал «Алеф». – 2004.09. – № 937.
6. *Мунипов А.* Леонид Десятников: «Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд» / А. Мунипов // [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/music/leonid-desyatnikov-sidish-isnimaesh-struzhku-sovershenno-kustarnyy-trud> (20.05.2019).
7. *Мунипов А.* Леонид Десятников: «Так ведь конец времени композиторов, алле!» / А. Мунипов // [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <https://daily.afisha.ru/music/3733-tak-ved-konec-vremeni-kompozitorov-alle/> (20.05.2019).
8. *Портреты. Леонид Десятников.* – СПб.: Журнал «СПБ Собака.ру». – 2003. – № 12 // [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <http://www.sobaka.ru/city/portrety/2380> (20.05.2019).
9. *Тимофеев Я.* Леонид Десятников и Алексей Гориболь о «Буковинских песнях» и иммунитете к мажору / Я. Тимофеев. – М.: Музыкальная жизнь. – 2018. – № 12 (1193). – С. 8–15.
10. *Трунов Д.* Семантика времени в камерно-вокальных произведениях Леонида Десятникова 1970-х годов / Д. О. Трунов. – Кемерово: Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств. – 2017. – № 39. – С. 157–164.
11. *Учитель К.* Эскизы к дару / К. Учитель. – СПб.: Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 3 [41].
12. *Хармс Д.* Цитаты и афоризмы / Д. Хармс // [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <http://www.d-harms.ru/quotes.html> (20.05.2019).

**Драматургическая роль гармонии в сюите Дмитрия Шостаковича
«Шесть стихотворений Марины Цветаевой»**

Сюита для контральто и фортепиано «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» создана Шостаковичем в 1973 году. Это позднее сочинение, относящееся к довольно противоречивому периоду жизни композитора: к семидесятым годам Д. Д. Шостакович уже давно получил всеобщее признание, став значимой фигурой в музыкальном мире не только своей страны, но и за её пределами. Он имеет множество регалий и наград, ведёт активную общественную жизнь (занимает около десяти ответственных постов), при этом непрестанно работает как композитор. Из-под его пера одно за другим выходят всё новые сочинения: симфонии, квартеты, виолончельный концерт, вокальные произведения и т. д.

Но это время, казалось бы, безграничных возможностей творчества омрачено проблемами со здоровьем. Шостакович вынужден проходить длительные лечения, постоянно наблюдаться у врачей, что естественно ограничивало его творческую и общественную деятельность. В 1973 году врачи обнаруживают у композитора рак лёгких и дают неутешительные прогнозы. Но Шостакович не перестаёт работать, и в его сочинениях, конечно, находят выражение эти проблемы, переживания, общее душевное состояние.

В условиях постоянной борьбы за жизнь из-под пера композитора выходят такие сочинения, как квартет № 14, 14-я и 15-я симфонии. Последние вокальные циклы Шостаковича – это Семь романсов на слова А. Блока, Шесть стихотворений М. И. Цветаевой и сюита «Сонеты Микеланджело Буонарроти». Эти циклы представляют собой цельные, многочастные композиции со строгой соподчинённостью частей, каждая из которых раскрывает особую грань общей художественной идеи.

К камерно-вокальному жанру Шостакович обращался на протяжении всего творческого пути. Среди его наследия можно найти и бытовые зарисовки, и стилизации под народные песни, и оперно-драматические сцены. Камерные жанры Шостаковича охватывают тот же круг идей и образов, что и симфонии. Сквозной идеей становится судьба художника и его творчество, что выражается в любви к красоте мира, в протесте против несправедливости.

Изменение мироощущения в поздний период творчества, естественно, находит отражение в образном строе последних вокальных сочинений. Над обыденностью и повседневностью композитор поднимается до уровня высокой трагедии. Взгляд художника исполнен мрачным мистицизмом, мыслями о неизбежности ухода.

Если говорить об особенностях позднего стиля Шостаковича, то, как отмечают многие исследователи, на первый план выходит мелодия, ведущей формой изложения становится монодийность. Гармоническая вертикаль чаще всего возникает как утолщение мелодической линии. При этом гармония тяготеет к неопределённости и непредсказуемости тонально-гармонического движения, к смене одного тонального центра другим. Мажоро-минорная функциональность сочетается с изощрённой хроматикой. Образуются атональные двенадцатитоновые ряды, которые накладываются на обычные аккорды.

Шесть стихотворений М. И. Цветаевой Шостакович создаёт после возвращения из США. С творчеством поэтессы композитор знакомится через романсы Б. Тищенко на её стихи. Ещё одним толчком становится встреча Шостаковича с сестрой Марины Цветаевой, Анастасией Ивановной, которая передала ему свои воспоминания о поэтессе. Сочинение сюиты происходило в Пярну и шло очень быстро: всего за одну неделю цикл был завершён.

В сюите шесть частей. Для литературной основы Шостаковичем выбраны стихотворения поэтессы разных лет: «Моим стихам, написанным так рано» (1913), «Откуда такая нежность» (1916), «Диалог Гамлета с совестью» (1923), «Поэт и царь» (1931), «Анне Ахматовой» (1915). Если обратить внимание на годы создания сочинений, то можно заметить, что

все стихотворения, кроме последнего, расположены в порядке общей хронологии жизни Марины Цветаевой. Таким образом, Д. Шостакович создал сюиту о жизни поэта.

По содержанию стихотворения довольно далеки друг от друга, но Шостакович уже не первый раз объединяет в цикл совершенно разные, на первый взгляд, поэтические произведения (так было, например, в «Бабьем Яре» на стихи Е. Евтушенко). В отобранных стихотворениях поднимается весьма важная для композитора проблематика противопоставления личного и социального.

Открывает сюиту стихотворение «Мои стихи». Литературный текст представляет собой всего одно предложение, но предложение очень ёмкое и динамичное. Речь здесь идет о поиске признания, о значимости творчества поэта, пока ещё не понятого широкой публикой, о надежде и вере в свой талант, в свои сочинения. В то же время, это пророческое провидение, взгляд на жизнь от её начала к концу. Арку к этому номеру составляет стихотворение «Анне Ахматовой», завершающее цикл. Здесь все надежды уже сбылись, признание получено, вера в талант оправдана – всё это воплощается в образе Анны Ахматовой. Это посвящение, ода любимой поэтессе, в которой видит себя Цветаева. Оба обрамляющих цикл стихотворения можно отнести к теме переживания личного и стремления к совершенному. Необходимо отметить, что Ахматовой посвящено 30 стихотворений Цветаевой, но Шостакович выбирает первое из них, наиболее обобщенное.

«Откуда такая нежность» и «Диалог Гамлета с совестью» – обращение к внутреннему миру. Второй номер цикла «Откуда такая нежность» передаёт эмоциональную реакцию поэта на встречу с другим поэтом, его любовь. Стихотворение это посвящено Мандельштаму. Это и переживание нежного чувства, и признание в любви, возникшей так мгновенно, и вопросы «Откуда взялось это чувство» и «Что с ним делать», и укор за нарушенный душевный покой.

«Диалог Гамлета с совестью» тоже о любви поэта, но здесь идея более сложна. Это тоже взгляд внутрь души, но вызывающий гнетущее состояние, осознание вины, с каждой строфой всё более болезненный укор совести, несостоятельность возражений, ощущение всё большей безысходности.

«Поэт и царь» – это «месть поэта за поэта», как поясняла сама Цветаева. Крик против несправедливости по отношению к величайшему русскому поэту, А. С. Пушкину. И у поэтессы, и у композитора стихотворение разделено на две части, или два номера. В первом Цветаева очень резко высказывается о Николае I: «Пушкинской славы жалкий жандарм», «Зверский мясник», «Певцоубийца». Во втором номере «Нет, бил барабан» очень ярко проявляется непримиримость, противостояние индивидуального, высокохудожественного и внешнего, общественного, которое имеет власть над поэтом, но никогда не поколеблет его духовный мир, его творчество. Это описание похорон великого поэта, вынесенного с «проходного двора». Здесь круг замыкается, поэт мертв. Поэтому романс «Анне Ахматовой» звучит как эпилог о вечной жизни поэта в его творчестве.

По своей идее, по образному насыщению сюита продолжает 14-ю симфонию и оказывается созвучна с жизнью самого Шостаковича.

Приступая к гармоническому анализу позднего сочинения Д. Д. Шостаковича, сложно говорить о классической тональности, гармонии и привычных функциональных связях. В сюите для контральта, как и во многих других поздних произведениях, главенствующую роль играет мелодия, именно она организует все пласты фактуры. Поэтому в музыкальном развитии чаще можно встретить полифонический или монодийный склад, чем гармонический. В ладовой организации цикла композитор обращается к расширенной тональности. При этом объединяющиеся мелодические линии часто образуют между собой полиладовые соотношения.

Романс «*Мои стихи*» становится своего рода эпиграфом ко всему циклу. Произведение начинается одноголосная мелодия, как запев ко всей истории поэта, раскрывающейся в последующих романсах. Она представляет собой двенадцатитоновый ряд, который будет проводиться в крайних разделах трёхчастной формы.

Пример 1

The image shows a musical score for Example 1. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in a single treble clef with a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Largo' and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a piano dynamic 'p' and the word 'Мо -'. The bottom system has a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked 'P espr. legato'. The piano part features a descending eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

В то же время в этой мелодии обозначены основные интонации, объединяющие весь цикл. Первый мотив – терция с секундой – характерен для лирической образной сферы цикла, в целом отличающейся выразительным мелодизмом. Эти же элементы звучат, например, в вокальной партии следующего номера «Откуда такая нежность».

Мелодический квартовый ход также играет важную роль в интонационной драматургии цикла. Кварта встречается и в лирическом тематизме, но более характерной она становится для образной сферы, противопоставленной тонкой лирике поэта. Это мир бездушности, власти, который довлеет над поэтом, ограничивает и губит его. Такие образы сопровождает декламация, скандирование на одной ноте или на интонации секунды.

Возвращаясь к первой двенадцатитоновой теме цикла, отметим также интонацию септимы, которая представлена здесь в двух вариантах. Сначала уменьшенная септима обрамляет восходящее движение двух кварт (чистой и уменьшенной), далее эта интонация появляется уже не в скрытом, а в прямом движении. Данный интервал активно включается в наиболее напряженные, экспрессивные моменты музыкального развития.

Интересно, что серия в приведенной теме сочетается с наличием тональной опоры. Ю. Н. Холопов писал по этому поводу: «двенадцатитоновые последования Шостакович применяет как ладовые образования особой концентрированности, как полиладово-комплементарные сгущения, встроенные в один голос. Как правило, „додекаряды“ локализованы тонально (впрочем, тональность может иметь разные состояния: например, колеблющаяся тональность в „додекаряде“ песни „начеку“ из Четырнадцатой симфонии). Или же ряд может служить целям быстрой модуляции (Двенадцатый квартет)» [11, 6].

Здесь же в двенадцатитоновой теме очерчивается лад ми бемоль минор – тональный центр первого номера. В третьем проведении серии (в партии фортепиано), к одноголосной мелодии добавляются выдержанные аккорды, последний из которых – ми бемоль минорный квартсесктаккорд. Остановка на нём и вступление следующего проведения от звука ми бемоль дают ощущение устойчивости в данном ладу.

Как уже было отмечено, романс «Мои стихи» имеет трёхчастную форму. В первой части серия проводится 4 раза. Начальные два проведения одноголосны: сначала в партии фортепиано, затем – в вокальной. Так проведение главной темы представляет двух участников всей сюиты: голос и фортепиано. Важно, что фортепиано в этом цикле не только выполняет функцию сопровождения, его партия вполне самостоятельна. Так же, как и вокальный голос, инструмент играет ведущую роль в музыкальном развитии.

Третий раз в «Моих стихах» серия проходит снова у голоса, но в сопровождении фортепиано, в партии которого появляется новый материал. Здесь фактура разделяется на два пласта. В нижнем – басовый ход, очерчивающий основные интонации темы: кварта с поступенным движением. Верхний пласт – изобразительный, видимо, связанный с текстом, где идет речь о «брызгах из фонтана» и «искрах из ракет». В музыке это мерно повторяющиеся, мерцающие квартовые и септовые интонации. В соединении этих пластов образуются диссоциирующие созвучия с секундой или септимой. С. В. Надлер, исследуя гармонию Шостаковича, вводит термин «автографическая аккордика», определяя его как «устойчивое явление по-

лифонической гармонии Шостаковича, основанное на использовании в тонально определённом терцовом аккорде линейных тонов» [4, 2]. Вот что пишет С. В. Надлер о структуре автографической аккордики: «Структурно автографическая аккордика выражается в двух деталях. Первая, ключевая, общая для всей автографической аккордики и самая заметная: в вертикали терцового созвучия (трезвучия или септаккорда, полного или неполного, в основном виде или в обращениях – но всегда „достраиваемого“ по структуре) появляется острый диссонанс. Чаще всего это большая септима, нередко малая секунда, малая нона. Диссонанс такого рода не сглажен заполнением звуками септаккорда, а напротив, резко выделен с целью наиболее острого восприятия. <...> Вторая, более скрытая, особенность заключается в том, что диссонирующий тон нередко, хотя и не всегда, „заполняет“ собой интервал между соседними звуками основного вида трезвучия, если обратиться не к реальному расположению звуков в партитуре и клавире, а к схеме трезвучия» [4, 2].

Рассмотрим первое созвучие. Терция *a-c* как бы заполняется звуком *h*, взятым как септима. Далее диссонирующий звук *f* появляется внутри уменьшенной квинты *e-b*. Следующее созвучие можно рассмотреть, как секстаккорд, в котором звук *es* – диссонирующая секунда к основному тону *d*. Последнее созвучие, аналогично, представляет собой уменьшённую квинту с секундой (см. пример 2). В данном примере только одно созвучие можно назвать аккордом, представленном в полном виде, остальные даны лишь в виде терции или уменьшенной квинты. Поэтому довольно сложно говорить здесь о ярко выраженной терцовой структуре, которая, по словам С. В. Надлер является обязательным условием для появления автографической аккордики. Однако её признаки в этом примере отметить необходимо.

Пример 2

© Издательство „Музыка“, 1974 г.
118

В инструментальном переходе ко второй части, интонация септимы из верхнего регистра переходит в нижний, басовый. И уже звучит мрачно и напряжённо, напоминая фактуру прелюдии Шопена *a-moll*. Верхний же голос как будто «застревает» на интонациях главной темы (нисходящая секунда с терцией). Звучание септим в басовом голосе («по горизонтали») усиливается септимой «по вертикали» в верхней паре голосов.

Пример 3

Середина выделяется прежде всего тем, что в ней нет проведения серии (или главной темы). В первом предложении виден явный контраст между голосом и фортепиано. Текстовые строки «ворвавшимся, как маленькие черти в святилище, где сон и фимиам» звучат в вокальной партии активно, даже несколько нервно, краткими длительностями. В партии фортепиано – хоральные аккорды, верхний голос которых хроматически спускается вниз. В целом появившийся образ можно охарактеризовать как противопоставление «чертовски-дерзкого» и «хорально-святого».

Пример 4

Второе предложение среднего раздела – «моим стихам о юности и смерти» – снова вносит новую фактуру. Теперь голос и фортепиано ведут две разные мелодические линии. Ритм вокальной мелодии замедляется, в партии же фортепиано, продолжая идею предыдущего предложения, очерчивается хроматический нисходящий ход, завуалированный в скрытое двухголосие.

Поэтический текст здесь раскрывает два новых образа – юности и смерти. Первый находит отражение в партии фортепиано – в активной мелодии восьмых. Нисходящее движение останавливается на мелодически повторяемых интервалах – сначала секунды, далее сексты и потом кварты. Именно кварта станет основной интонацией следующего номера, образно связанного с юностью и лирическими чувствами.

Пример 5

Голос повторяет мелодический рисунок фортепиано: нисходящая кварта и поступенный спуск в пределах октавы. Но в вокальной партии этот мотив проходит в увеличении. В противопоставлении двух ритмов, организующих одну мелодию, можно усмотреть некое единство и противоположность, существующие вместе. Данный приём можно напрямую соотнести с образами юности и смерти. Они полярны, но являются неизбежными в одной человеческой жизни.

Последняя фраза первой части («нечитанным стихам») фактурно разделяется на несколько пластов. Верхний – это выразительная вокальная мелодия, в басу – нисходящие параллельные кварты. Басовой линии дополнительно противопоставлен восходящий хроматический ход в среднем пласте фактуры. Объединяет все эти звуковые линии повторяющийся тон *g* в среднем голосе. В гармонии при соединении трёх пластов звучит доминанта к *c-moll* или *C-dur*. На фоне доминантовой квинты появляются такие аккорды, как доминантовое трезвучие, субдоминантовое трезвучие и доминантовый секундаккорд с расщеплённой септимой. Шостакович разрешает этот каданс в *cis*, представленный одной квинтой, без терции.

Так же плавно, на интонациях главной темы, происходит и возвращение в *es-moll*. Реприза начинается с проведения серии в партии голоса. Главная тема здесь окрашивается по-новому. Поначалу инструмент сопровождает её пустыми октавами, затем включаются в развитие квинты и кварты. Намечается общее нисходящее направление движения, независимо от того, что фактура переносится из нижнего регистра в верхний. Остановка на *Ces-dur*, в противовес *es-moll*, даёт светлую разрядку. У голоса серия не доводится до конца, прерывается речитативной ремаркой «где их никто не брал и не берёт» – приём, напоминающий театральную реплику «*a porte*».

Второе произнесение фразы «моим стихам» в этом романсе интонационно преобразовано. В начале номера мотив, сопровождавший этот текст, начинался с примы и нисходящим ходом замыкался в уменьшённую квинту. В репризе уменьшённая квинта становится первой интонацией, берётся скачком, а следующим нисходящим ходом словно расправляется: сначала в чистую квинту и затем в сексту. Далее мелодия вокальной партии звучит уверенно, энергично, с широкими восхождениями на септиму, провозглашая и утверждая надежду начинающего поэта на счастье и признание в творчестве. В фортепианной партии накопление чувств, восторг усиливается расширением звучащего пространства: нижний пласт движется вниз, а верхний – противоположно вверх. Здесь повторяется использование названной автографической аккордики с насыщением фактуры дополнительными голосами. Её нижний пласт представлен квартами с диссонирующей септимой к басу, верхний – мелодическими восходящими септимами.

Завершается номер апофеозным проведением главной темы у фортепиано, причем её звучание усиливается октавными удвоениями, а иногда и заполнением октавы квартой или квинтой. После полного проведения тема будто постепенно «сходит на нет». Сначала от неё остаются только отдельные мотивы, в конце же всё затухает. Окончание романса устойчиво, на трезвучии *es-moll*, однако терцовый тон не входит в заключительный аккорд, а лишь затрагивается мелодической линией баса.

Второе стихотворение «*Откуда такая нежность*» – самый светлый номер цикла. Написан он в строфической форме. Здесь раскрывается образ юной любви, нежных чувств.

Открывает романс одноголосная тема, которую можно назвать лейттемой номера. Интонационно она состоит из кварт и звучит светло и прозрачно. Несмотря на то, что в теме не используется терцовый тон, опора на *C-dur* прослушивается довольно ясно. Образно тема очень напоминает пастушеский наигрыш.

Пример 6

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system shows a piano introduction in 3/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 120. The piano part is marked 'p legato' and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part is marked 'legato' and features a melodic line with a long note. The vocal line is a single melodic line.

Второй элемент вступления фактурно и интонационно контрастен игривой пасторальной мелодии: одноголосный напев очень органично переходит в хоральное трёхголосие. Яркий контраст слышится, прежде всего, в перемене ритмики: движение шестнадцатыми вдруг продолжается половинными и целыми. Этот элемент вступления очень напоминает примеры строгого письма в полифонии, органум. Ладовая основа здесь меняется на миксолидийский *a*. Шостакович объединяет опору на чистую квинту и включение в фактуру диссонансов. Однако в данном случае такой синтез звучит просветлённо и возвышенно.

В вокальной партии каждая строфа открывается единым музыкальным и поэтическим текстом «откуда такая нежность», который пропеваётся сольно, без сопровождения. Ко времени вступления голоса тон *a* устанавливается как ладовая опора. Тоника определяется довольно ясно, композитор использует здесь лад с характерными для его письма пониженными ступенями. Тема вокальной партии выразительна и распевна, словно воссоздаёт образ нежности. Низкие V и IV ступени в мелодии не делают интонацию тёмной, мрачной, а скорее смягчают её.

В этом романсе, очевидно, можно заметить идею равноправия голоса и фортепиано. Здесь они действительно выступают как два героя с разными характерами и разной речью. Индивидуальность каждого голоса выделяется, прежде всего, ритмически: на двухдольное движение партии фортепиано накладывается оформленная триолями линия голоса. Приём полиметрии подчеркивает неповторимость, самостоятельность обоих пластов (пример 7). Третий пласт фактуры представляют собой выдержанные гармонии, создающие базу, основу для развития двух разнохарактерных мелодий. Благодаря ясной гармонической опоре, можно определить красочные созвучия, которые возникают в объединении всех трёх слоев фактуры.

Пример 7

The musical score for Example 7 shows a piano accompaniment in the lower staff and a vocal line in the upper staff. The piano part is marked 'p dolce' and features a melodic line with a long note. The vocal line is a single melodic line with the lyrics 'От - ку - да та - ка - я'. The score includes a tempo marking 'p dolce' and a dynamic marking 'p'. The piano part is marked 'p dolce' and features a melodic line with a long note. The vocal line is a single melodic line with the lyrics 'От - ку - да та - ка - я'.

Как основа, композитором даётся тоническая квинта лада *a*. Сначала он представляется как минор, причём второе созвучие придаёт ему дорийскую окраску. Но в следующем аккорде терция оказывается расщеплённой: в разных слоях фактуры появляется и *c*, и *cis*, в целом представляя гармонию третьей ступени. Далее к краске шестой добавляется диссонирующая с басом большая септима (пример автографической гармонии). Затем басовая линия возвращается к тонической квинте, но в развитии и переплетении остальных голосов фактуры, напротив, усиливается диссонантность.

Второе предложение открывает бемольную сферу с центром *as*, но в общем движении данный устой является проходящим, подчиняясь ладовому центру *C*. Развитие бемольная сфера получает во второй строфе. Основными устоями здесь становятся *as*, *des*. Каданс строфы звучит в *f-moll*. Но, несмотря на это, во второй строфе присутствуют и проведения темы в *C-dur*.

Интонационно музыкальный материал во второй строфе развивается более интенсивно. Каждая новая фраза звучит тесситурно выше предыдущей. Кульминация приходится на слова «Еще не такие песни я слушала ночью темной». До этого момента в мелодии вокальной партии преобладали квартовые, реже квинтовые скачки. Первая интонация кульминационной фразы – это скачок на уменьшённую октаву. Развитие подхватывается и следующей фразой, которая является неточной секвенцией к первой с сужением интервалики скачков. Так напряженность музыки соответственно спадает, обозначая завершение строфы.

Интересна кульминация и в партии фортепиано. На протяжении двух строф в ней неизменно проводилась лейттема номера. В кульминации она начинает мотивно развиваться: повторяющуюся кварту (отличительная интонация темы) сменяет сначала малая секунда, затем терция. В итоге новые интонации охватывают всю тему, дополняя её восходящим пассажем, который воспринимается как разбег. Так эмоционально нейтральная квартовая мелодия обретает экспрессивную, даже напряжённую окраску. Тремолирующие созвучия максимально диссонантны, фактически они состоят из малых секунд. Их общее нисходящее движение разрешается в трезвучие *f-moll* с диссонирующей септимой (пример 8).

Третья строфа самая небольшая по масштабу и звучит, скорее, как переход к последней. После кульминационного взрыва, где сосредоточились самые острые, напряженные созвучия всего номера, третья строфа воспринимается как успокоение, тихое и безмятежное. Очень плавным слышится разрешение группы аккордов *As-dur* (субдоминантовое трезвучие

– тоническое трезвучие – квартаккорд на шестой ступени) в квинту C-dur, которая устанавливается в этой строфе как тоника.

Пример 8

Заключительная строфа выделяется тем, что открывает её точно повторенный материал вступления. Таким образом, в строфической форме возникают черты репризной трёхчастности.

На первый взгляд, лейттема в заключительном разделе почти не участвует, и снова появляется новый фактурный материал: ровные четверти на стаккато в басу на фоне выдержанных интервалов, дающих гармоническую опору. Но если рассмотреть мелодию баса, то можно заметить, что это и есть главная тема. Представлена она в преобразованном виде: в увеличении и без характерного для нее пунктирного начала. Однако интонационно мелодия баса движется по квартам, что, несомненно, напоминает лейттему романса.

Пример 9

Несмотря на то, что мотив темы в басу проходит от разных звуков ($A - cis - dis - d$), гармонический фон, создаваемый выдержанными интервалами вполне ладово определён. В $a\text{-}moll$ звучат тоника – четвертая мажорная – третья, которая переходит в квартаккорд со второй низкой и тонику.

В завершении романса весь музыкальный материал заимствован из первой строфы, но повторяется неточно. При сравнении заключительных фраз строф, видно, что хотя мелодический рисунок различен, мелодии роднит возвращение к одному звуку: в первой строфе это звук h , в последней – cis .

Важно и то, что интонационно последняя вокальная фраза романса точно повторяет основную вокальную тему «Откуда такая нежность», но проводится на полтона выше, и соответственно звучит светлее. Если в первой строфе звуки мелодии вписывались в $a\text{-}moll$ как низкие ступени, то на полтона выше тема звучит в чистом $A\text{-}dur$.

Обратим также внимание на партию фортепиано. Тема от as проводится на фоне сексты $d - h$ (b). В первой строфе звучали эти же музыкальные элементы, но в другом горизонтальном соотношении. То есть в последней строфе композитор применил их с горизонтальным сдвигом.

Пример 10

В первой строфе:

В четвёртой строфе:

При завершении мелодии (на квинтовом тоне), вступление тоники не наступает ещё три такта, и каданс оказывается растянут. Сначала к выдержанному в голосе квинтовому тону присоединяется доминантовая квинта в верхнем пласте инструментальной партии, в нижнем же проходит мотив лейттемы четвертями (в таком виде он появился в последней строфе). И только затем появляется терцовый тон доминанты и все пласты фактуры разрешаются в тоническое трезвучие A-dur. Но и на этом «послесловие» данного номера не заканчивается. В политональном соотношении вступает лейттема в верхнем и нижнем пластах партии фортепиано. В верхнем голосе тема звучит диатонично от звука ля, в нижнем проходит от тона *cis* и вместо кварты включает уменьшённую септиму. В общем звучании, конечно, резко выделяется здесь малая секунда, образовавшаяся в объединении двух линий. Постепенно пульс темы замедляется. Замирает всё движение на созвучии, включающем тоническую терцию A-cis и доминантовую *Gis-h*. По сути, это кластер, но Шостакович распределяет его звуки от нижнего до верхнего регистра, и соответственно терпкое звучание смягчается.

Лад второго номера переменный: C-dur – a-moll. Важно отметить, что доминирующая интонация кварты перетягивает на себя значимость терцовых тонов. Поэтому постоянное участие в фактуре пустых кварт создает особый эффект, воплощая бестелесный, невесомый образ. Не случайно только в кульминации тема обретает малую секунду и малую терцию, и звучит от этого особенно пронзительно.

С первым номером романс «Откуда такая нежность» роднит то, что оба номера, как в фуге, открываются одногласным проведением темы. Но в «Моих стихах» тема едина, проводится как в вокальной партии, так и в инструментальной. Во втором номере каждый участник ансамбля имеет свой сквозной материал.

«Диалог Гамлета с совестью» открывает новую образную сферу в цикле. Этот номер резко отличается от лирики предыдущих. Возникает шекспировский образ Гамлета, терзаемого внутренними противоречиями.

Стихотворение Марины Цветаевой построено как драматический диалог. И разговор кажется напряжённее от того, что это диалог с самим собой. Главная фраза в тексте «Но я её любил» повторяется несколько раз – именно эта мысль и тревожит героя. С каждым новым повторением фраза укорачивается и в конце остается лишь «Но я её». «Любил» – отвечает за Гамлета его совесть. У поэтессы в финале стихотворения стоит ремарка «недоумённо» и два вопросительных знака в конце. Шостакович меняет конец, вместо вопроса композитор ставит многоточие, тем самым несколько меняя смысл финала.

Композитор по-своему раскрывает форму диалога, оформляет музыкальный текст, скорее, как монолог. Реплики совести музыкально не выделены, всё звучит едино. Партия фортепиано в этом номере очень скована, но именно она и создаёт тяжелую, гнетущую атмосферу.

Голос в этом романсе почти не звучит одновременно с фортепиано. Инструмент вступает тогда, когда останавливается голос. То есть диалог возникает вне зависимости от текста, как общение сознательного и бессознательного внутри самого Гамлета. Инструментальная

партия представляет собой повторение одного звука, причём всегда совпадающего с отзвучавшим тоном в вокальной партии. Эта интересная фактурная находка создаёт очень многозначный психологический эффект. Во-первых, репликам Гамлета всегда отвечает повторяющийся звук, как навязчивая мысль, от которой он не может освободиться. Во-вторых, практически не поддержанная гармонически монодия, к тому же в низком регистре, окрашивает весь номер в мрачные тона. Также этот эффект подчёркивает одиночество героя, пустоту вокруг него.

Романс обрамляют вступление и заключение, построенные на одном материале. Форма его изложения резко отличается от речитативно-монологического высказывания вокальной партии. Верхний голос плотной аккордовой фактуры очерчивает трагически-безысходную нисходящую мелодию с подчеркиванием скорбной секундовой интонации. Как отмечает Е. Соколов, здесь «совмещаются два параллельно действующих принципа – основной тональный, выражающийся в движении баса по ступеням хроматической тональности *g*, и дополнительный линейарный, проявляющийся в параллельном нисходящем движении верхнего гармонического слоя терциями, а затем и трезвучиями» [7, 147].

В гармонии верхнего пласта фактуры (третий такт) лад смещается на полутон вниз, возникает трезвучие *ges-moll*, в пятом такте оно поддерживается трезвучием седьмой ступени, но к вступлению вокальной партии устанавливается квинтовый тон *g-moll*. Основной тон доминанты звучит в романсе особенно часто (и в основной, и в проходящих тональностях), тем самым держа слушателя в постоянном слуховом напряжении, в ожидании разрешения.

Пример 11

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two systems. The first system is a piano accompaniment in 4/4 time, marked *p legato*. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a descending chromatic line. The second system includes a vocal line in 2/4 time, marked *p*, with the lyrics: "На дне о - на, где вл и". The piano accompaniment continues below the vocal line, with a *ten.* marking above the bass line.

Конец первого предложения отмечается отклонением в *cis-moll*. Только в конце первого предложения среди монодической речитации слышится гармоническая краска – это уменьшённое доминантовое трезвучие. Пониженная квинта в аккорде становится связующим элементом с основной тональностью.

Пример 12

там нет! -Но я её любил, как сорок тысяч

10

11785

Второе предложение начинается знаковой фразой «но я её любил»: здесь вырывается из души Гамлета его внутренняя борьба. Слова подчеркиваются восходящим октавным скачком на *f*. Поддерживается эмоциональный взрыв и партией фортепиано. Инструмент не вторит голосу тем же тоном, а вступает с диссонирующей секундой, утроенной в октаву. Аналогично первому, второе предложение замыкается тем же уменьшенным трезвучием.

Вторая строфа начинается как первая – продолжительной речитацией на звуке *d*. Динамическая кульминация этого раздела приходится на слова «и последний венчик всплыл». Если кульминация первой строфы подчёркивалась диссонансом, то здесь важным является пронзительный нисходящий хроматизм.

После местной кульминации начинает проявляться новая ладовая опора *es-moll*. Сначала подчеркивается субдоминантовая функция, после звучит и секстаккорд тоники. Завершается строфа в *g-moll*. Но выдержанный глубокий бас взят с подчеркнутым диссонансом, тритоном *cis*. Снятие напряжения происходит только в послесловии «На дне она, где ил. – Но я её – любил...». В гармонии в этот момент звучит плагальный каданс.

Если обратить внимание на все устои, которые появлялись в романсе (*g-moll*, *cis-moll*, *es-moll*), то видно, что все они очень далекие, находящиеся в отношении мажоро-минора. Поиск истинной тоники, причём представленной в таких различных вариантах, на тональном уровне раскрывает идею мучительного поиска, разрешения противоречия. Ответом на поставленное в конце многоточие звучит хорально-скорбная тема вступления, которая завершает тональные поиски, останавливаясь на *g-moll*. Но заключительные доминанта и тоника не даны в полном виде, только квинты. Такое завершение подчеркивает пустоту, одиночество героя романса, Гамлета, и героя цикла, поэта.

Следующие два стихотворения «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан» образуют между собой микроцикл. Эти стихотворения следуют друг за другом и в поэтическом цикле Цветаевой «Стихи к Пушкину». Шостакович не разделяет их музыкально: второе стихотворение начинается *attassa*. Пушкинская тема, несправедливость власти по отношению к «умнейшему мужу России» волновали поэтессу на протяжении всей жизни. В письме Анне Тесковой Цветаева писала: «Стихи к Пушкину, которые совершенно не представляю себе, чтобы кто-нибудь осмелился читать, кроме меня. Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и всё имеющие – обратное канону. Опасные стихи. <...> Это месть поэта – за поэта <...> внутренне – мятежные, с вызовом каждой строки. Они... мой, поэта, одиночный вызов – лицемерам тогда и теперь <...>»¹.

«Поэт и царь» и «Нет, бил барабан» составляют трагическую кульминацию цикла.

¹ Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. – Внешторгиздат, 1991. – С. 149–150.

«Поэт и царь» – резкое сатирическое обличение царя Николая I. В целом номер написан в сквозной форме, но в развитии можно выделить три раздела. Скрепляющим элементом здесь выступает аккордовая последовательность, состоящая из двенадцати неповторяющихся аккордов. Таким образом, образуется арка к первому номеру «Мои стихи», где также был использован двенадцатитоновый ряд. Все аккорды, представленные в виде мажорной терции с удвоением одного из тонов, тонально никак не связаны. В последующих проведениях порядок аккордов может меняться, но их состав всегда остается неизменным. Развитие же обеспечивается сменами фактуры.

Первое предложение является экспозицией аккордовой последовательности, а также создает образ царственной величественности. Уверенно, на *ff* провозглашает свою тему вокальная партия. Движение аккордов в сопровождении идет целыми длительностями и охватывает и нижний, и верхний регистр, обеспечивая широкое звучащее пространство.

Пример 13

The musical score is presented in two systems. The first system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'ff'. The lyrics are: 'По - ту - сто - рон - ным за - лом ца - рей...'. The piano accompaniment consists of block chords in the bass register. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: '- Кто не - пре - клон - ный мрамор - ный сей?'. The piano accompaniment shows a transition from block chords in the bass register to more active figures in the upper register.

Во втором предложении начинает варьироваться фактура: в верхнем голосе появляются фигурации восьмыми по звукам трезвучий. Повторение каждого звука через октаву создает эффект колокольного звона в честь царя. Инструментальный переход ко второму разделу сметает первоначальный образ. Ворвавшееся движение шестнадцатыми спускает всю фактуру из верхнего регистра в нижний. Останавливается пассаж на долгом повторении малой секунды.

Второй раздел по типу вокальной партии контрастен первому, близок номеру «Диалог Гамлета с совестью». На фоне тремолирующей фактуры звучит декламация на одном звуке, далее она вырывается, поднимаясь все выше. В этом небольшом разделе звучит прямое обвинение Николаю I. Накопившаяся энергия протеста и в вокальной, и в инструментальной партии выливаются в злой дифирамб русскому царю. Такова партия голоса, оформленная

крупными длительностями, на *ff*, в высоком регистре. Гимническое звучание достигает апофеоза в конце романса, Д. Шостакович подчёркивает это указанием максимальной динамики *ffff*.

Инструментальная партия не поддерживает гимничность вокальной, а несёт совершенно иной подтекст. На протяжении всего романса изначально данная аккордовая последовательность, представленная долгими хоральными аккордами, постепенно деформируется. Сначала верхний аккордовый пласт ритмически был разбит на восьмые, во втором разделе дробление продолжилось, появились шестнадцатые, но нижний пласт фактуры сохранял выдержанный аккордовый остов. В третьем разделе дробление захватывает и то неизменное, что осталось от первоначального величавого проведения. Причём в целом фактура этого раздела создаёт настоящий звуковой хаос. Звучат то пассажи по звукам трезвучия, то хроматические взлёты мелодии, секунды в мелодическом и гармоническом виде. Все это приводит к тому, что музыка совершенно теряет гармоническую основу.

Унисонные вихревые пассажи резко прерываются вернувшейся в первоначальном виде хоральной фактурой. Аккордовая последовательность продолжилась с того момента, где она прервалась. Но в этот раз данная фактура окрашивается совсем иным смыслом. Это прямое обвинение, приговор царю Николаю: «Певцоубийца царь Николай первый!» – провозглашается в завершении романса.

Пока голос ещё допевает обвинение Николаю, в инструментальной партии возвращается унисонная фактура, так же неожиданно, как она и прервалась. Интонационно она продолжает хаотическое движение, начавшееся ранее. Здесь сложно говорить о какой-либо мелодии, так как все интонации объединяются в единый звуковой поток, напряжённый и драматичный, который не завершается, а лишь обрывается паузой. В этом заключении уже нет мёртвенно постоянной последовательности царских аккордов, в таком беспорядочном движении словно заключено освобождение от оков.

Пример 14

The image shows a musical score for Example 14. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Пер - вый." and a dynamic marking of *ffff*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *ff*. The second system shows the continuation of the piano accompaniment, ending with an *attaca* marking. The score is numbered 59 and 42 at the beginning of the systems, and 11785 at the bottom.

«Нет, бил барабан» – трагическое и злое воспоминание о похоронах А. С. Пушкина, «Умнейшего мужа России», когда во время прощания с поэтом в дом ворвались жандармы.

Трагическая сцена похорон, когда гроб выносили с проходного двора в сопровождении лишь самых близких друзей. Острое чувство несправедливости, боль и обида за самого талантливого поэта России – всё это нашло выражение и в тексте Цветаевой, и музыке Шостаковича.

Вокальная партия романса очень пёстрая, представляет собой декламацию, состоящую из отдельных брошенных слов, фраз, постоянно прерывающихся паузами. Инструментальная партия здесь тоже довольно скупа, в ней постоянно звучит сквозной элемент – мотив военной дробы и жандармских сигналов, также ей свойственна маршевость. Есть в этом номере и интонационно повторяющийся мотив, представляющий лад полутон-тон.

Пример 15



По вступлению и заключению можно сказать, что основная тональность си бемоль минор, но с первых тактов она оказывается сопряжена с ля минором. Такие далекие тональности связываются очень естественно, поступенным движением голосов. Так же органично, путем мелодико-гармонической модуляции, си бемоль минор возвращает себе тоникальность.

Пример 16

Allegretto ♩ = 120

Контральто

Ф-п.

Нет, бил ба-ра-бан пе-ред смут-ным пол-ком, ко-гда мы во-жда хо-ро-ни-ли: то зу-бы ца-ре-вы над мерт-вым пев-цом по-чет-ну ю дробь вы-во-

Таким же путем затрагиваются многие тональные центры (до диэз минор, до минор, ми минор, ми бемоль минор), оставляя тональность на протяжении всего романса в процессе становления и постоянного модулирования. Столь же непостоянна и вокальная партия. Речитация на одном звуке сменяется экспрессивной декламацией, которая, в свою очередь, переходит в распевную мелодию, и наоборот. Такая пёстрая музыкальная ткань создаёт ощущение

ние эмоционального взрыва, когда мгновенно меняется настроение от тихой ненависти к гневу.

Анна Ахматова – муза, кумир, идеал для Цветаевой. Посвящением этой поэтессе завершается вокальный цикл и история поэта. Номер «Анне Ахматовой» – своего рода гимн во имя поэзии и творчества. После остро трагических предыдущих романсов он появляется как надежда, вера в то, что творчество нельзя сломать, что оноечно.

Заключительный романс по образному и интонационному строю создает арку к первому, «Мои стихи», тем самым закругляя композицию цикла. Мотив вступления становится сквозным в романсе. Интонационно он родственен теме-серии первого номера. Несомненно, закруглённый терцовый мотив настраивает слух на лирическую сферу. Однако мажорную терцию сменяет увеличенная секунда, подчёркивающая вторую фригийскую ступень. Часто эта интонация записывается Шостаковичем как малая терция, но хроматический ход между крайними звуками мотива делает его звучание темным, напряженным.

Пример 17

The image shows a musical score for Example 17. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Largo (♩=112)'. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The performance instruction 'p espr. maestoso' is written above the piano part. The lyrics 'О му - за' are written below the vocal line.

На протяжении первого раздела сохраняется хоральная фактура, что придаёт музыке характер сдержанной величественности. Но щемящая секундовая интонация главного мотива и диссонансы внутри фактуры окрашивают музыку в темный колорит.

В романсе прослеживается идея постепенного ускорения ритмической пульсации: партия фортепиано начинает движение долгими нотами, часто залигванными на два такта, далее постепенно в фактуру входят четверти, и во втором разделе романса – восьмые.

В первом разделе каждый голос фактуры самостоятелен и ведёт свою мелодическую линию. Соответственно фактура здесь линейная. Первое предложение развивается в направлении к ми бемоль мажору, проведение главного мотива в этой тональности очерчивает границу между предложениями. Во втором предложении гармония инструментальной партии организуется в единые вертикали, представленные в основном параллельными нисходящими квинтами. В противоположном, восходящем, направлении развивается вокальная партия. Достигнув тесситурной вершины ми бемоль, мелодия спускается вниз к той же высоте, с которой она началась. Замыкается предложение опять же проведением лейтмотива.

Третье предложение – кульминационное. Именно здесь долгое полифоническое переплетение голосов, насыщенное диссонансами, преобладание краски уменьшённых интервалов и трезвучий разрешаются в торжественный гимн. В гармонии появляется трезвучие ре мажора в полном виде. Предшествовавшее ему проведение главного мотива в инструментальной партии, подчёркнутое Шостаковичем акцентами, создаёт особое просветление в кульминации. Причём, терцовые интонации мотива заменены композитором на уменьшённые кварты. Так, создав максимальное напряжение, особенно ярко и торжественно, в светлом верхнем регистре звучит выход в ре мажор.

После достигнутого трезвучия ре мажора диатоническая гармония вновь переходит в линейную. Каждый из голосов попеременно то стоит на месте, то движется по контурам главной темы. При этом сохраняется гимническая фактура в верхнем регистре, а возникающие диссонансы в линейном сочетании голосов уже не звучат так резко.

В вокальной партии кульминация приходится на проведение лейтмотива, последний звук которого в этом случае представлен не как вторая низкая, а как новая тоника. Каданс данного предложения готовит разрешение в до мажор: звучат функции субдоминанты и доминанты. Но разрешение в до-диез (тоника дана без терцового тона) раскрывает непосредственную связь однотерцовых тональностей.

Пример 18

The image shows a musical score for Example 18, consisting of two systems. The first system (measures 46-50) features a vocal line with lyrics: "ты оячно етебе приояга ет. -Ан на". The piano accompaniment includes a bass line with chords and a treble line with chords and a melodic line. Dynamics include "cresc." and "ff". The second system (measures 51-55) features a vocal line with lyrics: "Ах ма то ва - Э то и мя -". The piano accompaniment continues with similar textures. Dynamics include "ff". Measure numbers 46 and 51 are indicated at the beginning of their respective systems.

В кадансе внезапно меняется фактура, она будто падает в нижний регистр, вместо вертикальных созвучий появляется напряжённая мелодия. Интонационно это восходящие кварты, очерчивающие контур симметричного лада 1–5. Этот эффект неожиданной смены настроения Шостакович находит в тексте, который появляется чуть позже, изобразительно раскрывая смысл фразы «Это имя – огромный вздох, и в глубь он падает, которая безымянна».

Следующее предложение несёт в себе функцию спада напряжения. В конце предложения происходит неосуществившееся в предыдущем кадансе разрешение в до мажор. Интонации вокальной и инструментальной партий словно выправляются (уменьшённые и увеличенные интервалы становятся чистыми). В партии фортепиано повторяется восходящий квартный мотив, но включающий уже исключительно чистые кварты. То же самое происходит и у голоса, раздел завершается повторением тонической квинты до мажора.

Пример 19

о - гром - ный вздох, и вглубь он
 па - да - ет, ко - то - ра - я бо - зы - мян - на.

dim. *mf*
dim. *mf* *legato*

Средний раздел открывается введением новой фактуры: непрерывное движение восьмыми на фоне медленного, равномерного движения баса. В сочетании с такой инструментальной партией голос звучит ярче, его мелодия кажется более рельефной. В предыдущем разделе переплетение мелодических линий фактуры несколько скрывало сам вокальный голос, подчиняя его общему движению.

Фигурации в партии фортепиано позволяют плавно переходить из тональности в тональность. Начинаются они ещё на фоне длящегося звука до и звучат крайне неустойчиво, стирая установившуюся тонику. При вступлении вокальной партии поначалу можно определить лад как ре мажор. Вступает голос на фоне тонического квартсектаккорда без терцового тона, который появляется позже, в следующем такте. Но лад здесь подвижен и неустойчив. На фоне квинтового тона возникает также вторая низкая, которая даёт очертания уменьшённой доминантовой квинты. Следующий такт опирается на трезвучие третьей ступени одноимённого минора. Далее по опорному басу и некоторым звукам фигураций можно определить доминанту и тонику ре минора. Но в вокальной партии гармонический оборот не поддерживается, происходит мелодический переход в до диез минор. Бас ре, который должен был взять на себя функцию тонального центра, становится второй низкой в до диез миноре. Новая тоника звучит довольно ясно, представленная полным тоническим сектаккордом и закрепляется гармоническим оборотом: второй сектаккорд – тоническое трезвучие.

Пример 20

p maestoso
 Мы ко - ро - на - ны тем, что од -

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Каждая система включает вокальную партию с русскими текстами, фортепианное сопровождение (верхний и нижний регистры) и basso continuo. Меры нумерованы: 74, 78, 82.

Вокальная партия второго предложения средней части интонационно пронизана лейтмотивом номера. Гармонические функции, которые здесь звучат, – это трезвучие четвертой ступени до-диез минора, далее трезвучие второй низкой ступени, которое уводит тонально-гармоническое развитие в бемольную сферу. В гармонии здесь происходит своеобразная борьба двух одновысотных центров: до-диез минора и до минора с утверждением последнего. Однако каданс в басу не совпадает с гармоническим развитием голоса и фигураций инструментальной партии. На фоне плагального каданса верхняя линия партии фортепиано движется секундовыми вспомогательными интонациями по звукам хроматической гаммы. У голоса после утверждения тоники в басу появляется ещё одна фраза, которая завершает вокальную партию фригийской секундовой интонацией. Таким образом, первым заканчивает свое звучание бас, далее выключается вокальный голос и остаются только фигурации, которые также постепенно останавливаются.

Третий раздел, реприза номера, начинается аналогично вступлению и повторяет первый раздел с некоторыми изменениями в ритме. Но есть и существенные отличия, например, каданс первого предложения не уводит развитие в ми-бемоль мажор (как было в первом разделе), а звучит в до-диез миноре. Причём, после кадансового квартсектаккорда звучит доминанта до минора (нонаккорд с повышенной септимой), которая разрешается в тонический сектаккорд. Бас ведёт здесь самостоятельную мелодическую линию, которая представляет собой нисходящее движение по принципу симметричного лада полутон-тон от звука соль-диез. Поэтому терцовый тон тоники появляется с задержанием, после разрешения верхних голосов.

Пример 21

Спа - са свет. ло - го сла. вит ола - пец бро - дя - чий...

И я да - рю те - бе свой ко. ло.

espr.

pp

cresc.

118

11785

125

Второе предложение повторяет идею кульминации первого раздела. Параллельное движение квинтами направляется в до-диез минор, на него приходится кульминация вокальной партии, провозглашающая имя «Ахматова!». Кульминация в инструментальной партии наступает с опозданием, но врывается она с ярко звучащим лейтмотивом в ля-бемоль мажоре. Завершается номер повторением лейтмотива в ми мажоре, возвращение в который происходит через до мажорное трезвучие (шестая низкая для ми мажора). В последние такты романса композитор помещает мягкий, покачивающийся мотив, который является интонационной отсылкой к номеру «Откуда такая нежность», внося тем самым в завершение цикла особую лиричность.

Пример 22

mf

pp

148

8

Если рассмотреть его более детально, то можно увидеть, что это обращение главного мотива этого романса, только «выправленное»: вместо малой секунды между крайними звуками – большая, и мотив продлён на одну ноту. Но в нём не остаётся ничего напряжённого, неустойчивого, щемящего. Он звучит закруглённо, мягко и нежно, как обращение ко второму номеру цикла. Выделяется мотив и тонально, он вводит бемольную сферу. Бас, очерчивая

ми-бемоль минор (тональность первого номера), движется по звукоряду полутон-тон, который уже принимал участие в музыкальном развитии.

Таким образом, в заключительном номере, и даже в последних его тактах находят обобщение многие линии всего цикла, но в первую очередь относящиеся к лирической сфере. Так основной мотив романса «Анне Ахматовой» близок по колориту, настроению и даже интонационно главной теме первого номера «Мои стихи». Здесь же в непосредственной близости проводится идея сопоставления одновысотных и однотерцовых тональностей, в частности до-диез минор – до мажор – до минор. В целом в тональной организации цикла можно выделить два ладовых центра: ми-бемоль минор и до мажор. К первому относятся непосредственно первый номер цикла «Мои стихи», основная тональность которого ми-бемоль минор, и пятый («Нет, бил барабан»), в тональности си-бемоль минор. Так образуется тональная связь между первым и пятым номерами как тоники и ее минорной доминанты.

Второй центр экспонируется во втором романсе цикла «Откуда такая нежность». Несмотря на то, что лад в этом номере переменный, в музыке слышится явное преобладание до мажора. Тональность следующего номера «Диалог Гамлета с совестью» – соль минор. По отношению к предыдущему устанавливается такая же связь, как между романсами «Мои стихи» и «Нет, бил барабан»: соль минор так же относится к до мажору, как минорная доминанта, но в данном случае уже раскрывающая сферу мажоро-минора. Особняком стоит тональность последнего номера «Анне Ахматовой» – ми мажор. К ми мажору примыкает тональность до-диез минор, которая, хотя и не является главной ни в одном номере, но присутствует постоянно как результат отклонений или модуляций. Часто она даётся в сопоставлении с до мажором или до минором, акцентируя сопряжение однотерцовых или одновысотных тональностей.

В процессе развития тоника основных или проходящих тональностей в полном виде появляется довольно редко. Часто композитор использует тонику без терцового тона, оставляя лишь квинту. Таким образом, наклонение лада или вовсе снимается, или терцовый тон появляется с запозданием. Среди всех заключительных кадансов цикла нет ни одного совершенного. Единственная заключительная тоника, представленная в полном виде, звучит в завершении всего цикла, в романсе «Анне Ахматовой». Таким образом, всё музыкальное развитие пронизано тональной неустойчивостью, которая накапливается к середине цикла. В диптихе «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан» довольно сложно найти один устой. Первый из них имеет гармоническое остинато – повторяющуюся последовательность аккордов, в которых более важна мажорная окраска, чем привязка к какому-либо ладу. К тому же номер незамкнут, завершается хаотическим пассажем по звукам расширенной тональности. Романс «Нет, бил барабан» с одной стороны обрамляется звучанием си бемоль минора, но целом номер тонально неустойчив, ладовые центры меняются слишком часто, чтобы на каком-то из них остановилось внимание. Таким образом, тональная драматургия направлена на нарастание неустойчивости к центру цикла и её разрешению в последнем номере. В целом ладовые центры в каждом номере довольно подвижны, поэтому здесь можно говорить и о появлении составных ладов, заложенных порой даже в экспозиционном тематизме. К этому аспекту гармонии Шостаковича обращались многие исследователи. Как объясняет Е. Соколова: «Некоторая тональная неопределённость и неустойчивость подобного „составного лада“ объясняется обилием ладовых ячеек с собственными временными опорами – „микротониками“ (термин М. Тараканова). Распыление тоникальности в результате возросшего значения ладовой периферии приводят к определённой децентрализации тональности» [8, 143].

В двух номерах («Мои стихи», «Поэт и царь») Д. Шостакович обращается к двенадцатитоновому ряду. В «Моих стихах» последовательность неповторяющихся звуков полностью укладывается в рамки ми бемоль минора и представляет собой выразительную мелодию. Во втором случае, в номере «Поэт и царь», ряд представлен уже не мелодической линией, а цепочкой из двенадцати неповторяющихся мажорных аккордов, но уже не привязанных к единому ладу.

Если обратиться к образному строю цикла, то в нем присутствуют две сферы: лирическая и трагически-драматическая. Первая отличается преобладанием мелодического развития, которое пронизывает все слои музыкальной ткани, соответственно часто возникает линейная фактура. Партия голоса в романсах лирической сферы представлена широкими мелодическими линиями, выразительными интонационными ходами. Раскрывается лирическое начало в номерах «Мои стихи», «Откуда такая нежность», «Анне Ахматовой». Объединяет романсы терцовая интонация в тематизме. Для драматической сферы характерна декламационность, нередко это речитация на одном звуке, более скупая фактура, уже не наполненная различными мелодическими линиями. «Диалог Гамлета с совестью», «Поэт и царь», «Нет, бил барабан» – каждый романс несет в себе свою грань образной сферы. В первом случае это стремление понять себя, во втором – сатирическое обличение царя, в третьем – всплеск острого чувства несправедливости.

Номера лирической сферы имеют определённую закономерность в музыкальном развитии. Каждый номер имеет свой скрепляющий форму мелодический элемент, который является сквозным. С каждым номером сквозной тематический материал становится все меньше по масштабу. В первом «Мои стихи» это выразительная тема, представляющая двенадцать неповторяющейся звуков. Во втором «Откуда такая нежность» тема более короткая, и индивидуальна скорее за счёт ритмической организации, поскольку интонационно вся состоит из кварт. В последнем – «Анне Ахматовой» это всего лишь мотив из трёх нот, звучащий темно, даже несколько трагично. Сокращение мелодического начала постепенно сближает лирический материал с декламационным, а значит, сближает и две образные сферы.

Скрепляющие сквозные элементы в драматических романсах менее определены. Только в номере «Поэт и царь» есть объединяющая форму аккордовая последовательность. Использование двенадцатитонового ряда снова сближает две образные линии, только теперь с помощью композиционного приёма. В романсе «Диалог Гамлета с совестью» сквозным становится скорее способ вокального интонирования и часто звучащая педаль на доминанте. В номере «Нет, бил барабан» это небольшая декламационная интонация у голоса, военные сигналы и маршевый ритм в партии фортепиано, поскольку именно здесь происходит средоточие хаоса, беспорядка, накопленного чувства протеста и несправедливости.

Цикл объединяет и единый принцип построения романсов: каждый из них имеет вступление, которое часто повторяется в конце формы, обрамляя её. Во вступлении экспонируется и сквозной элемент номера (если такой имеется).

В целом цикл «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» – история жизни поэта, трагическая и лирическая одновременно. Несмотря на отсутствие открытого сюжета, каждый романс повествует, постепенно раскрывает скрытый сюжет, которым становится жизнь поэта. В этом сочинении воплотилось абсолютное единство поэта и композитора. Неслучайно Д. Шостакович называет цикл «стихотворения», а не «романсы» (как это было в цикле на стихи Блока). В этом сочинении претворяются и основные особенности позднего стиля Дмитрия Шостаковича.

Литература

1. Баева С. П. К вопросу о взаимодействии тональности и додекафонно-серийной техники // Актуальные проблемы ладогармонического мышления: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, Вып. 63. – М., 1982. – С. 70–81.

2. Гаккель Л. Д. Д. Шостакович. «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», ор. 143 [1973] // Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии. – Л.: Советский композитор, 1988. – С. 19–20.

3. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: Статьи и заметки о творчестве. – М.: Советский композитор, 1986. – 176 с.

4. Надлер С. В. Автографическая аккордика Д. Шостаковича. // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2017 – Серия 2: Филология и искусствоведение.

5. *Саввина Л. В.* Особенности взаимодействия мелодии с гармонией в произведениях Д. Шостаковича. // Актуальные проблемы ладогармонического мышления. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, Вып. 63. – М., 1982. – С. 81–99.
6. *Свиридова А. В.* О выразительности фактуры поздних сочинений Д. Шостаковича // Выразительные средства музыки: Межвузовский сборник. – Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1988. – С. 101–119.
7. *Соколова Е.* Функциональная система гармонии позднего периода творчества Шостаковича // Проблемы лада и гармонии. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, Вып. 55. – М., 1981. – С. 144–160.
8. *Соколова Е.* О модальной технике позднего Шостаковича // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 138–145.
9. *Хентова С. М.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. – Л.: Советский композитор, 1985. – 616 с.
11. *Хентова С. М.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. – Л.: Советский композитор, 1986. – 616 с.
12. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ в 3-х частях. Ч. 3. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 196 с.
13. *Холопов Ю. Н.* Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. – М., 1997. – С. 433–461.

Конивец Анна Сергеевна

Александр Цыганков и его «Частушки» для домры и фортепиано

Александр Андреевич Цыганков является одной из самых ярких фигур современного домрового искусства. Несмотря на узкопрофильную сферу деятельности, связанную с воплощением различных находок в русле народного инструментализма, Цыганков проявляет себя и как широко эрудированный человек в разных областях музыкальной культуры, а также в вопросах общекультурного характера.

Жанровая палитра творчества А. А. Цыганкова весьма разнообразна. Она включает в себя транскрипции, переложения, сочинения, написанные на собственные темы, в которых раскрываются концептуальные авторские искания. Но отдельный пласт творческого наследия композитора составляют обработки народных мелодий разных эпох, а также претворение различных жанровых форм. При работе с подобными произведениями Цыганков проявляет себя опытным мастером-изобретателем, точно соединяющим классическую подоснову со смелыми, в том числе модернистскими находками. В каждом опусе при этом обнаруживается индивидуальная авторская концепция. Не исключением стало и рассматриваемое в данной статье произведение «Частушки» для домры и фортепиано.

«Частушки» – одно из ранних сочинений композитора, написанное в 70-е годы. Его тематическую основу составляют три фольклорные мелодии: сибирская частушка-страдание «Милка цё», задорная плясовая «Сибирская махоня» и плясовая песня «Дударь, мой дударь молодой, самодударь мой». Подобным выбором тем Цыганков показывает две стороны народных частушек – лирическую, связанную со страданиями, и комическую, идущую от праздничных гуляний.

Цыганков, вслед за Щедриным с его «Озорными частушками», вышедшими десятилетием ранее, показывает здесь деревенскую жизнь в разных её ипостасях. Но если основной задачей Щедрина было написание оркестрового сочинения концертного плана, характеризую-

ющего изобразительно-эффектным обменом ярко окрашенных тембрально звукообразов, то Цыганков преследует цель создания произведения с остро индивидуальным высказыванием двух солирующих инструментов, вступающих в довольно смелый диалог.

Обильную разработку тематического материала Цыганков выстраивает в интересную композицию, в которой явственно прослеживаются черты трёхчастности. Первая тема включает в себя шесть основных и две дополнительные вариации связующего характера. Показ основной темы и первая вариация выполняют функцию своеобразной экспозиции; вторая, третья и четвертая – середины развивающего типа; пятая и шестая – репризы; седьмая и восьмая играют связующую роль, знаменуя переход к ещё одной середине развивающего типа (в ней продолжается развитие первой темы с дополнительным включением второй и третьей), после чего начинается своеобразная общая реприза сочинения с возвратом материала исходной темы, вплоть до её первоначального звучания. Тем самым форму произведения можно обозначить как модулирующую: вначале – вариации на тему с чертами репризной трёхчастности, далее включение срединного раздела с двумя новыми темами и продолжающимся развитием (отчасти разработочным) первой, наконец, завершающая свободная реприза начальной темы.

Как видим, первая тема занимает главенствующее место в пьесе – и по числу варьированных проведений, и по занимаемой «площади». Что касается её структуры, то на первый взгляд она представляет простую гармоническую комбинацию полного функционального оборота STDT¹. В ладовом отношении тема основана на диатоническом гексахорде, довольно типичном для народных традиций.

Пример 1

1 Медленно, лениво
pizz. (подражая игре на балалайке)

p

Основная отличительная черта ладовой структуры темы заключается в её полиопорности². Мелодия записана в строе «ми», а гармония – скорее в строе «ля» с дорийским колоритом. Происходит «противоборство» «ля» и «ми» при главенстве последней (т. е. мелодической) сферы.

Тема раскрашивается и различными приёмами звукоизвлечения (пиццикато правой руки, подражающее игре на балалайке), которые приносят картинную образность и выразительность мелодии.

Вторая тема отличается яркостью и лаконичностью. Квадратность построений, острый синкопированный ритм, импровизационность, эффект полиритмии – всё это становится определяющим в этой теме.

¹ И. Истомин в книге «Мелодико-гармоническое строение русской народной песни» отмечает, что гармошечное сопровождение частушек чаще всего опирается на гармоническую формулу русской пляски SDTD [1, 382].

² Сходные явления В. Цукерман называет инородной диатоникой: «Принцип, заключённый в столкновении двух диатоник, в усложнении диатоники путём взаимодействий на неё со стороны другого диатонического элемента. Происходит ладовая перестройка диатонической мелодии тонально контрастными, но диатоническими же средствами» [2, 88].

Пример 2



Здесь вновь прослеживается принцип полиопорности, на этот раз в более выраженном виде. Мелодия тяготеет к «соль», в то время как басовый голос построен на оstinатно повторяющихся аккордах сферы «до».

Назвать вторую тему контрастной по отношению к первой нельзя. Строй «до», который становится одним из определяющих во второй теме, уже встречался ранее в первой вариации на первую тему (тт. 9, 11, 13). Вставные элементы между вариациями на вторую тему можно трактовать, с одной стороны, как её продолжение, а с другой – как предельно измененный вариант первой темы, что подтверждается сходством гармонических средств (в партии фортепиано звучат те же аккорды, что и в третьей вариации на первую тему).

Интонационный контраст вносит лишь появление третьей темы. По своему характеру она напоминает некоторые варианты «Камаринской» (см. пример 3). Однако, несмотря на всю «непохожесть» с предыдущим материалом, жанрово она всё же выделяется и подготавливается – предшествующая ей вариация на первую тему приобретает ярко выраженный танцевальный характер (тт.105–118).

Пример 3

Как уже было отмечено, первая тема занимает главенствующее положение в композиции пьесы. Каждая её вариация имеет своё «лицо», но, тем не менее, тема сохраняет своё звучание и легко узнается на протяжении всего произведения. В первой вариации происходит её фактурное варьирование, в результате которого мелодия расцветается тематически сходным контрапунктом. При этом каждый фактурный пласт содержит вариант темы, а все составляющие комплементарно дополняют друг друга, создавая эффект многослойного зву-

чания. Одновременно наблюдается тенденция к хроматизации гармонии (нисходящее движение по звукам хроматической гаммы в среднем голосе – тт.10–12).

Во второй вариации Цыганков помещает тему в средний пласт фактуры. Сохраняя звуковысотную составляющую, композитор перегармонизует мелодию, выстраивая функциональный ряд по принципу золотой секвенции. На фоне этого в партии домры звучит ещё один вариант первой темы, выполняющий здесь функцию контрапункта. А в двух нижних голосах включаются параллельные чистые квинты как некий гармонический остов каждого аккорда, который по-своему воспроизводит характерные звучания народно-инструментальной музыки.

Пример 4

The musical score for Example 4 is presented in two systems. The upper system is for guitar, starting with a box containing the number '3' and the text 'С движением'. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a series of chords and a melodic line that includes a chromatic descent. The lower system is for domra, written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a series of parallel pure quintaves in both hands, with a dynamic marking of 'mf' at the beginning.

Третья вариация отличается относительной простотой. Здесь вновь можно проследить тенденцию к полифонизации фактуры (не такой яркой, как в первой вариации, но тоже по-своему интересной), которая заключается во введении пассажных элементов в партии домры на фоне звучащей у фортепиано темы. Вводятся гаммообразные построения, на основе которых создается «игра» тональностями e-moll (восходящие и нисходящие проведения в натуральном и мелодическом видах минора) в первом предложении с кратковременным уходом в сферу A-dur. Подобный тональный выбор не случаен и напрямую связан с первоосновой главенства в теме сфер «ля» и «ми». В партии фортепиано в это время можно проследить направленность в сферу «ре» (использование нонаккордов этой тональности – тт.31–34).

Самой яркой становится четвёртая, предрепризная вариация.

Пример 5

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The upper system is for guitar, written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a 3/4 time signature. It is highly technical, featuring numerous triplets, slurs, and complex rhythmic patterns. The lower system is for domra, written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It consists of a single melodic line in the bass clef, which is simpler and more rhythmic than the guitar part.

Здесь обращают на себя внимание острохроматические взаимодействия аккордов. Тенденция к хроматизации, которая уже наблюдалась ранее в первой и третьей вариациях, достигает здесь своего апогея. Это создаётся благодаря полутоновым смещениям, порождающим эффект вводнотоновых связей аккордов. Происходит здесь и постепенное накопление мажорных моментов, определяющее направленность к последующим разделам пьес. Однако при всей радикальности преобразований тема здесь сохраняет свой высотный уровень.

Репризный раздел начального цикла вариаций на первую тему (вариации пять – шесть) переводит в сферу ранее тщательно подготовленного параллельного мажора. Наряду с ладом меняется темп и общий характер темы.

В последующих седьмой и восьмой вариациях, выполняющих функцию связки ко второй теме, превалируют мелкие длительности, синкопированный ритм, а мелодия членится на мотивы, звучащие, словно эхо в волне пассажа. Обращает на себя внимание один из фактурно ярких приёмов, где стремительный нисходяще-гаммообразный пассаж верхнего голоса канонически имитируется нижними, в совокупности образуя параллельные увеличенные трезвучия:

Пример 6

Вторая тема, открывающая серединный раздел «Частушек» постоянно «перебивается» вторжением отдельных элементов первой. Она и здесь сохраняет свою звуковысотность, но полностью меняет характер, предвещая танцевальность третьей темы. Вариации на вторую тему не имеют ярко выраженных индивидуальных черт. Её материал как бы перемешивается с первой темой, которая и здесь постепенно выдвигается на положение ведущей:

Пример 7

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two systems. The top system shows a piano part (treble clef) and a guitar part (treble clef). The piano part has dynamic markings *sf* and *ff*. The guitar part has dynamic markings *sf* and *sp*. The bottom system shows a piano part (treble and bass clefs) and a guitar part (treble clef). The piano part has dynamic markings *sf* and *sp*. The guitar part has dynamic markings *sf* and *sp*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. A box with the number 13 is present in the middle of the score.

Контрастная третья тема имеет лишь одно проведение. Но её фактурное решение невольно привлекает внимание слушателя. Продолжая линию полифонизации, Цыганков излагает эту тему в виде канона. Кроме того, исключительный интерес здесь представляет аккордовый пласт, включающий разные трезвучия и септаккорды, восходящие из большой в третью октаву, переходя из нижнего регистра в верхний (см. пример 3).

Дальнейшая линия развития первой темы целеустремленна – в ней нет тормозящих аспектов и она, сохраняя высокий уровень напряжения, приходит к кульминационной зоне всего произведения. Здесь вновь появляются эффектные расходящиеся многоголосные глissандо, острые кластеры в предельно низком регистре контроктавы (ранее кластеры звучали тоже в узловом моменте формы – появлялись на стыке зон второй и третьей тем). Обращают на себя внимания те выразительные приёмы, которые повышают градус напряжения. Это, в частности, включение элементов полижанровости: сочетание параллельных кварт в партии домры с ритмо-интонационной спецификой оstinатного рисунка джазовой музыки (которая также произрастает из фольклорных источников афро-американской традиционной культуры) в партии фортепиано. Подобное полистилистически-полифоническое сочетание – ещё один острый приём «осовременивания» жанра частушки.

Пример 8

Очень быстро, с огнем б.п.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 18-24) is marked 'Очень быстро, с огнем' (Very fast, with fire) and 'б.п.' (pizzicato). It features a complex rhythmic pattern with frequent syncopation and a high register in the right hand. Dynamics include *ff*, *sf*, and *mf*. Performance markings include 'всей ладонью' (with the whole hand) and '8' (octave). The second system (measures 25-30) continues the rhythmic pattern with *mf* dynamics.

Появляющаяся вслед за этим тема достигает пика эмоциональной напряжённости. Частая смена метrorитмического рисунка, включение синкоп, достижение домрой предельно высоких нот, сочетающихся с октавными дублировками у фортепиано, – всё это становится итогом тех метаморфоз, которые претерпевала ведущая тема на протяжении всего произведения. Всё это приводит к использованию постоянных тритоновых соотношений двух трезвучий – второй пониженной и пятой ступени в тональности e-moll. Приход именно к этой тональной сфере доказывает, что Цыганков мыслил ведущим именно этот строй. Трезвучия здесь выбраны не случайно – в кульминационный момент они создают эффект торжественности и даже апофеозности.

Исходная главная тема произведения ведёт себя как своего рода тема-оборотень, которая меняется под воздействием предлагаемых обстоятельств контекста. Но при этом она сохраняет свою суть и остаётся везде «узнаваемой». Завершаются «Частушки» арочным повторением в коде темы-первоисточника.

Таким образом, в этом произведении Цыганкову действительно удалось показать самые разные стороны народной жизни в их постоянном взаимодействии и развитии.

Литература

1. *Истомин И. А.* Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. – М.: Советский композитор, 1985.
2. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм – М.: Музыка, 1964.

«Три романтические пьесы» Владимира Рябова. Гармония цикла как область реализации стилевого определения автора

«Три романтические пьесы» Владимира Рябова представляют собой цикл фортепианных миниатюр: «Ноктюрн», «Интермеццо», «Траурная серенада». В соответствии с этими названиями в произведении ярко и новаторски воплотились традиции романтической музыки.

Обращение композитора к данной эпохе не случайно. В интервью, опубликованном в журнале «Советская музыка» [3], он указывает на романтические ценности как главную ориентацию своего творчества: «Я очень люблю настоящую красоту в её европейском понимании. ... Вообще возвеличение идеала красоты наиболее присуще эпохе романтизма, которая, я полагаю, продолжается по сей день. И себя я отношу к романтическому направлению» [3, 4].

«Музыка Владимира Рябова, – пишет его учитель Арам Хачатурян, – необычайно красива. В его произведениях – редкое сочетание философской глубины и страстной, почти романтической эмоциональности. Сочинения композитора отличаются оригинальностью творческих замыслов, профессиональной отточенностью письма и глубиной содержания» [цит. по: 4].

Связи творчества Рябова с романтизмом ещё в конце 1980-х годов были отмечены Г. В. Григорьевой [1]. А сравнительно недавно на эту же особенность творческого мышления композитора указала И. С. Стогний в связи с изучением проблем интертекстуальности [5]. В обеих работах говорится о полистилистическом методе композитора. И чаще всего «вторым я» Рябова выступает стиль Брамса.

В цикле «Три романтические пьесы» композитор обращается к знаковым жанрам эпохи романтизма – ноктюрну, интермеццо и серенаде. При всём своеобразии каждой пьесы, обобщённо зафиксированном в их жанровой специфике¹, они объединены одной сюжетной линией. Это, в частности, видно из того, что через весь цикл проходит одна и та же тема – тема смерти, запечатлённая в следующем обороте:

Пример 1



Траурный лейтмотив, впервые появившийся в «Ноктюрне», пронизывает весь цикл, получая своё итоговое воплощение в финальной «Траурной серенаде». Объединяя все пьесы, он побуждает к поискам некой скрытой программности. И действительно, в произведении можно предположить наличие сюжета, воплощающего своего рода путь героя, ведущий к его смерти.

Рассмотрим в общих чертах основные этапы раскрытия предполагаемой сюжетной линии. «Ноктюрн», открывающий цикл – пьеса глубокого психологического содержания. В ней раскрывается образ романтического героя, с самого начала обречённого на смерть, на что и указывает несколько раз звучащий здесь «похоронный» лейтмотив. «Интермеццо» –

¹ Известно, что жанр трактуется как типизированное содержание [11, 73–75].

центральная композиция цикла, она воплощает саму трагедию, момент гибели. А финальная «Траурная серенада» раскрывает образ торжествующей смерти.

В соответствии с сюжетом цикл «Три романтические пьесы» можно поставить в один ряд с такими сочинениями как «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского (в частности, там тоже есть «Серенада»), его же симфоническая фантазия «Ночь на лысой горе», «Мефисто-вальс» и «Пляска смерти» Ф. Листа, «Dance Macabre» К. Сен-Санса, «Смерть и девушка» Ф. Шуберта и его одноимённый квартет, оратория А. Онеггера «Пляска мёртвых». У этих произведений и цикла Рябова – индивидуально решаемая каждым композитором сходная образная подоснова: торжество смерти над жизнью и светом.

Воплощение этого образа всепобеждающей смерти имеет глубокие и древние традиции. Они восходят к позднему Средневековью, когда в христианскую иконографию вошёл сюжет, известный под названием «Пляска смерти» или Макабр. Основная его функция была нравоучительной: показать равенство представителей любых сословий и призвать их всех обуздать свою гордыню и тщеславие.

Романтики неоднократно обращались к сюжету «Пляски смерти». В их трактовке он лишается нравоучительного пафоса, а главной идеей становится неотвратимость гибели личности, торжества зла. Замысел цикла В. Рябова явно переключается с романтической интерпретацией этого сюжета.

«Три романтические пьесы» претворяют традиции романтизма и в плане трактовки жанров. Можно даже говорить о заложенной в цикле идее стилистических модификаций: от Фильда и Шопена («Ноктюрн») через Шумана и Брамса («Интермеццо») к Листу, Сен-Сансу и Мусоргскому («Траурная серенада»).

Так, например, преемственность «Ноктюрна» с традициями, идущими от Фильда и Шопена, выражается в первую очередь в области мелодики (выразительная кантилена). В «Интермеццо» тоже прослеживаются связи с традициями романтизма, в частности с трактовкой этого жанра Робертом Шуманом. Именно он был создателем жанра интермеццо как самостоятельной инструментальной пьесы, за которой закрепилась определённая семантика: «непрояснённости настроений, сумбурность порывов и ..., нервность общего тонуса», показ рефлексивного состояния героя [2, 33].

В. Рябов с одной стороны предстаёт как последователь Шумана. Его пьеса наполнена теми же порывистыми эмоциями, которые характерны для произведений немецкого романтика. С другой стороны, жанр интермеццо трактуется им по-своему. Небольшая фортепианная пьеса наполняется глубоким и, быть может, программным содержанием.

Рассмотрим особенности каждой пьесы цикла.

«Ноктюрн», открывающий цикл, глубоко психологичен, насыщен множеством образов. О его широком образном диапазоне свидетельствуют и композиторские ремарки – от *dolce* (приятно, нежно), *sereno* (светло, ясно) и *sognando* (мечтательно) до *funebre* (траурный, похоронный) и *misterioso* (таинственно).

Несмотря на небольшой масштаб, «Ноктюрн» отличается многотемностью. В нём представлены пять ярких тем. Две из них, неравные по масштабу, но функционально одинаково существенные, даны в экспозиции – это кантиленная тема **A** (14 тактов) и мотив вопроса **B** (2 такта). Середина же включает три интонационно родственные темы **C**, **D**, **E**, раскрывающие разные грани одного образа. Представим наглядно особенности формы пьесы в таблице:

I часть						II часть									Св.	III часть					Закл.
A	B	Св	A ₁	B ₁	Св	C	D	C ₁	E	C ₂	D ₁	C ₃	E ₁		A ₂	B ₂	Эл-ты B, C, E	E ₂	Эл-т A	На матер. B	
14	2	2	14	3	1	2	2	2	2	2	2	2	6	6	14	1	4	5	6	6	
35 тактов (1–35)						20 тактов (36–56)									6 т. (57–62)	30 тактов (65–91)					6 т. (92–97)

Как уже было сказано, в «Ноктюрне» можно выявить скрытую программу. Его первая часть – воспоминание героя (ремарка «*quasi reminiscenza*» – как бы вспоминая). Начальная тема (А, *dolce*), близкая традиционным для жанра ноктюрна кантиленным темам, по характеру повествовательна. С каждым её проведением музыка становится более взволнованной за счёт мелодических преобразований и учащения ритмического движения. Второе тематическое образование (В, *allarg.*) представляет собой короткий, двухтактовый мотив, словно запечатлевающий вопрос, вызванный воспоминанием. Он контрастирует первой теме в регистровом плане: если повествовательная тема в основном помещена в высокий регистр (вторая и первая октавы), то для мотива вопроса характерен средний регистр (первая и малая октавы). После небольшого связующего построения (16–18 тт.) весь материал варьировано повторяется по типу двух стрóf.

Во второй части «Ноктюрна» осуществляется, можно сказать, попытка найти ответ на заданный вопрос. Жанр её близок колыбельной, носит медитативный характер и представляет внутренний диалог персонажа (отсюда и интонационное родство тем). Завершается эта часть оборотом с характерным траурным ритмом, что предвещает мрачно-трагический настрой второй части цикла и образ третьей – «Траурной серенады»¹.

В репризе «Ноктюрна» возвращается воспоминание героя, вновь звучит интонация вопроса, после чего вторгается материал среднего раздела. Опять появляется похоронный мотив, и уже в заключении в последний раз в темпе *adagio* звучит вопросительная тема, постепенно гаснущая и растворяющаяся. Герой так и не нашёл ответа.

Значительную роль в раскрытии драматургического замысла пьесы выполняет гармония, где каждая тема имеет свой яркий гармонический облик. Первая из них (пример 2) представляет собой начальный четырёхтакт, его вариант и как продолжение дополнительные 5,5 тактов (4 + 4 + 5,5). Гармония начального четырёхтакта сохраняется при вариантном проведении, что говорит о стабильности найденного композитором оборота. В его основе полифункциональное сочетание тонического трезвучия и вводного уменьшённого септаккорда тональности фа минор:

Пример 2



Во втором проведении этой кантиленной темы (19–34 тт.) гармонический комплекс меняется. В нём появляется направленность к средней части: соль-диез минорное трезвучие с побочным тоном в 29 такте предвосхищает устой среднего раздела. Появление этого аккорда выделено автором включением низкого регистра, нехарактерного для первой части (до 27-го такта самым низким был органнй пункт «фа» малой октавы).

Второй тематический элемент первой части «Ноктюрна» можно назвать темой вопроса, поскольку он содержит характерную вопросительную интонацию (восходящий ход на терцию, нисходящий на секунду и восходящий на кварту) и гармонически представляет собой своеобразную кадансовую формулу (пример 3). В условиях внешне аккордовой фактуры

¹ Можно провести аналогию с «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского, где впервые в цикле обозначается тема смерти, предвещаются интонационные обороты из следующих номеров.

каждый голос интонационно значим и характерен. Средние голоса движутся по малым секундам, отчего тема вопроса получает напряжённое звучание:

Пример 3



Середина «Ноктюрна» медитативная, она строится как чередование трёх интонационно родственных, но контрастных тематических образований (примеры 4, 5, 6), представляющих разные грани образа героя: тема **C** (средний регистр) – сфера земного, **D** (высокий регистр) – сфера возвышенного, **E** (низкий регистр, ремарка *Lugubre*) воплощает демоническое начало.

Три этих темы, отличаясь регистрами, фактурной плотностью, в то же время базируются на едином принципе соединения двух контрастных линий: диатонического напевного мотива в верхнем голосе и хроматического среднего, а в теме **D** ещё и нижнего голоса.

Тема **C** (*sognando*):

Пример 4



Тема **D** (*sereno*):

Пример 5



Тема **E** (*lugubre*):

Пример 6



Как видно из примеров, темам свойственна гомофонно-полифоническая фактура, в условиях которой каждый голос имеет свою выразительную линию. С этим связано превалирование линейности в гармонии, выраженное, в частности, движением аккордовой последовательности по малым секундам (в теме **C**: аккорды H-dur, B-dur, a-moll, gis-moll).

Помимо пяти тематических образований в «Ноктюрне» есть ещё краткий траурный лейтмотив, который впервые появляется в конце второй части после «демонической» темы:

Пример 7



Несмотря на низкий регистр, траурный лейтмотив звучит пронзительно и остро. Эти качества ему придаёт гармония, ведь он основан на аккорде, включающем две ноны. В синтезирующей репризе пьесы этот лейтмотив вновь прозвучит, но варьированно. Однако структурная основа в виде двух нон при всех изменениях сохранится.

Из гармонической характеристики тем «Ноктюрна» видно, насколько контрастные образы представлены в пределах одной небольшой пьесы. Но, несмотря на это, её форма отличается цельностью и даже некоторой закруглённостью. Этому способствует, прежде всего, синтезирующая реприза пьесы, объединяющая почти все темы. В ней отсутствует лишь тема **D**, связанная с возвышенными образами. Поэтому можно сказать, что здесь сопоставляются только два начала: земное и демоническое. Победа остаётся за последней, о чём свидетельствует довольно протяжённое звучание именно этой темы.

Другим фактором цельности формы является гармоническая закруглённость всей пьесы. Учитывая, что пьеса открывалась сочетанием уменьшённого септаккорда и тонического трезвучия, последние четыре такта пьесы можно считать аркой, потому что для них также характерно звучание этих двух аккордов:

Пример 8



Все три голоса движутся по звукам уменьшённого септаккорда. Нижний голос и средний по звукам *h-d-f-as*, а верхний – *b-des-e-g*. В конечном итоге их движение приводит к тоническому трезвучию, которое впервые в чистом виде появляется в последнем такте в крайних регистрах.

«Интермеццо» – самостоятельная пьеса в цикле в том смысле, что она не выполняет функцию просто связующей части, а является важным звеном в драматургии цикла. Её музыка отличается свободой и импровизационностью изложения, на что указывает ремарка *Quasi improvvisata*, постоянные замедления и ускорения темпа, и, главное, переменный размер. При этом в смене размеров нет строгой системы, они имеют неупорядоченный характер, что придаёт высказыванию особую непосредственность.

Все средства музыкальной выразительности в «Интермеццо» подчинены решению драматургических задач. Этому служит, в частности, постепенно замедляющийся к концу

произведения темп, что соответствует сюжетному замыслу пьесы: жизнь героя угасает. В этом плане коррелятивной оказывается и логика сокращения масштабов каждой очередной строфы. Правда, это различие сглажено за счёт темпов, указанных композитором.

I строфа	II строфа	Заключение
55 тактов (1–55)	22 такта (56–77)	10 тактов (78–87)
<i>Adagietto</i>	<i>Adagio</i>	<i>Poco largo</i>

Определяющее значение в ряду выразительных средств имеет интонационный строй произведения. В основе мелодической логики пьесы лежит, казалось бы, обычное сочетание секундого хода и скачка, но в данном случае особую выразительность мелодии придают частые широкие скачки на нону. Это создаёт впечатление жалобы или мольбы, носящей очень взволнованный характер за счёт частых ускорений и замедлений темпа.

Своеобразен и гармонический язык пьесы. Среди аккордов преобладают диссонантные созвучия, которые представляют собой многотерцовую вертикаль с альтерированными и побочными тонами. Они как бы перетекают одно в другое, что придаёт музыкальному развитию сквозной, непрерывный характер. Заметим, что, усложняя аккордику, композитор в то же время стремится к мягкости звучания гармонической вертикали, что обеспечивается разреженной фактурой.

Процесс усложнения аккордики и функциональных отношений происходит в пьесе постепенно. В первых десяти тактах ещё присутствуют три трезвучия (cis-moll, f-moll, A-dur) и вполне соответствующие классицистской системе функциональные обороты, например прерванный оборот в тональности cis-moll (такты 7–10): DD – DDD – D – VI.

Далее гармонии постепенно усложняются наращиванием терций (вертикаль разрастается до терцдецимаккордов: тт. 35, 37, 56, 65, 71), внедрением в терцовые структуры побочных тонов, альтераций. В целом в пьесе представлено большое разнообразие аккордов, практически ни один не повторяет другой своим интервальным составом.

Усложняется постепенно и функциональная сторона гармонии: аккорды образуются на любой ступени хроматического до-диез минора, который включает в себя не семь ступеней, а все двенадцать.

И всё же в условиях предельно расширенной тональности выделяется аккорд, выполняющий функцию как бы устоя. На это указывают два обстоятельства: во-первых, его структура стабильна; во-вторых, он появляется в опорных моментах формы, им начинается и завершается произведение. Проанализировав структуру этого терцдецимаккорда (пример 9) с позиций функциональной системы, можно сказать, что он вбирает в себя все главные функции до-диез минора (T, S, D):

Пример 9



Заметим, что в пьесе показан путь образования этого аккорда. В первых трёх тактах звучит оборот D7 – t – D9. В 35-м такте звуки, составляющие этот оборот, собираются в единый терцдецимаккорд, и уже в таком виде он звучит в пьесе несколько раз, им же завершается произведение.

«Интермеццо» стилистически ассоциативно не только с эпохой позднего романтизма, но и с классицистскими традициями. Это выражается в ясных классицистских кадансовых формулах, которые звучат на границах формы – в конце первой и второй строфы. Их стилевые истоки уходят в эпоху барокко, когда соответствующая стилистика только начинала формироваться. Кадансовые обороты в пьесе В. Рябова имеют оригинальное гармоническое решение, которое придаёт им современное звучание. Эти кадансы завершаются мелодической тоникой, в то время, как другие голоса составляют аккорды, звуки которых по большей части находятся возле возможного здесь тонического трезвучия. Сочетание в одновременности мелодического устоя и чужеродных тонов ведёт к расслоению музыкальной ткани на два пласта, в результате чего возникает полигармонический эффект. В первом кадансе (пример 10) чужеродные звуки *cis*, *his*, *fis*, *gis*; во втором (пример 11) – *d*, *g*, *b*, *e*.

Пример 10

The musical score for Example 10 is in 8/8 time and marked 'poco allarg.'. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a fermata over a complex chord structure.

Пример 11

The musical score for Example 11 is in 8/8 time and marked 'allargando'. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a fermata over a complex chord structure.

С точки зрения сюжета эти типовые мелодико-кадансовые обороты можно объяснить как светлые воспоминания героя, а появление похоронного лейтмотива в 76, 77 тактах (пример 12) – как свершение трагедии, предвосхищённой в «Ноктюрне», – смерти героя. В «Интермеццо» этот лейтмотив стал звучать ещё более напряжённо, ведь его основу составляет диссонирующий аккорд из двух септим и тритона:

Пример 12

The musical score for Example 12 is in 8/8 time and marked 'funebre'. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a dissonant chord structure.

Вслед за лейтмотивом стремительно достигается звуковысотная кульминация всей пьесы – 80-й такт (звук a^2). В соответствии с предполагаемым содержанием, это последнее предсмертное восклицание героя.

Так же, как и «Ноктюрн», «Интермеццо» обрамляет своеобразная гармоническая арка. Так в последних тактах пьесы снимаются звуки *e*, *a*, *dis* и остаются только *his*, *fis*, *gis*, *cis*. Именно с этих звуков и начиналась вся композиция.

«Траурная серенада» – финал цикла. Как уже было сказано, в ней воплотился образ смерти, торжествующей свою победу. Содержание полностью проясняется во второй строфе с композиторской ремаркой *funebre*.

Вступление (<i>maestoso</i>)	I строфа (<i>maestoso</i>)	II строфа (<i>funebre e maestoso</i>)
1–13 такты	14–70 такты	71– 27 такты

Тема финала обрисовывается во вступлении в среднем голосе и представляет собой то нисходящее, то восходящее движение по тонам и полутонам. В тему вкраплены ритмоинтонационные формулы, связанные с похоронной семантикой: это характерный пунктирный ритм, нисходящие полутоновые интонации. Таким образом, уже музыкальный материал вступления несёт в себе траурную образность.

Семантически характерен гармонический язык пьесы. Произведение написано в тональности B-dur. Мажорная тональность, звучание чистых трезвучий соответствует содержанию серенады, её победному, торжественному тону. В то же время напрашивается аналогия со знаменитой третьей частью b-moll'ной сонаты Шопена.

В начале первой строфы (14–35 такты) гармонический язык укладывается в рамки расширенной тональной системы. В B-dur входят созвучия шестой низкой ступени (Ges-dur/Fis-dur), её субдоминанта (Ces-dur/H-dur), что позволяет говорить об одноимённом мажоро-миноре¹. Помимо названных, «своими» в B-dur являются тональности A-dur и D-dur.

Важное значение имеет приём оминоривания мажора, игра ладовыми красками. Особенно ярко эта игра проявится в 36, 37 тактах, в которых впервые прозвучит оборот T – d₇ в миксолидийском ладу и обыгрывание мажорной пентатоники:

Пример 13



Чем можно объяснить обращение композитора к таким характерным модальным оборотам, которые звучат в произведении не один раз (такты 36, 37, 39, 52, 55, 57)? Возможно, автор стремился сконцентрировать в последней пьесе некоторые выразительные возможности романтической гармонии, в том числе и выразительность диатонических ладов.

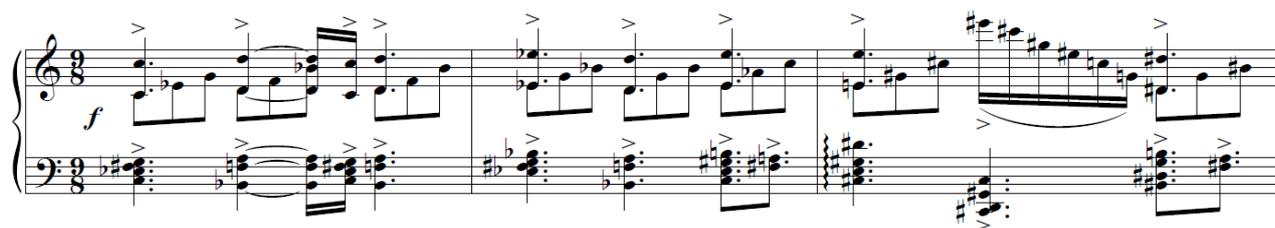
¹ Об особой роли мажоро-минора в музыке романтиков писала Э. А. Стручалина [9, 8–13]. Подробная характеристика мажоро-минора, его возникновение и особенности освещены Мясоедовым в его учебнике по гармонии [6, 289–313].

После впервые прозвучавшего миксолидийского оборота гармонический язык пьесы постепенно приобретает всё более диссонантный характер. Здесь существенными оказываются несколько факторов:

- 1) перекрашивание мажора в минор из первого раздела привело к тому, что минорная терция осела в мажорном созвучии, появились резкодиссоннирующие аккорды с расщеплённой терцией;
- 2) внедрение побочных тонов в структуру аккордов, а также наращивание терций до более сложных аккордовых образований.

Например, в тактах 60 – 62 звучит оборот: Π_{53} с побочным тоном *fis* - тоника B-dur в виде септаккорда – обращение доминантового нонаккорда *cis-moll* – тонический нонаккорд *cis-moll* без септимы:

Пример 14



Кульминация пьесы приходится на 68-й такт, завершение первой строфы. Предельный уровень приобретает характер (*appassionato*), динамика (*fff*) и регистровое развитие (крайний высокий регистр).

После кульминации начинается вторая строфа с ремаркой *funebre*, в которой похоронный лейтмотив вырастает до масштабов темы. Она начинается как варьированная реприза, обеспечивая, таким образом, целостность всей композиции. С 82 по 93 такты звучит материал, связанный со вступлением. Повторяется логика голосоведения, когда все голоса постепенно перемещаются по малым секундам. Остаётся на месте лишь звук *b*, который звучит на протяжении 39 тактов. Сходный приём был использован Шопеном в среднем разделе прелюдии *Des-dur*, где на протяжении 45 тактов практически не прерываясь звучит *as*.

Обобщая аналитические наблюдения над пьесами цикла, отметим значимость всех средств музыкальной выразительности для драматургии произведения. Так, большое значение приобретают регистровые расположения тем, темповые изменения, динамические оттенки, авторские обозначения характера музыки. Например, регистр выступает как одно из важных драматургических средств в средней части «Ноктюрна», где даны три интонационно родственные темы. Именно разное регистровое звучание тем во многом обуславливает их разный характер, образный строй. Темповые изменения являются важным драматургическим средством в «Интермеццо», где постепенное замедление темпа от *Adagietto* до *Poco largo* соответствует идее угасания жизни, воплощённой в пьесе.

Отметим и импровизационный характер музыки цикла. Наиболее ярко эта черта композиторского стиля проявилась в «Интермеццо», которое написано в переменном размере. Характерно, что в их смене нет строгой периодичности.

Многие ладогармонические средства, особенности фактуры являются в цикле сквозными. В целом фактура в пьесах может быть обозначена как гомофонно-полифоническая, в условиях которой интонационно значимым оказывается каждый голос¹. С этим связано преобладание линейного аспекта в гармонии. Например, для тематического образования из первой части «Ноктюрна», который мы назвали мотивом вопроса, характерно нисходящее

¹ О мелодизации фактуры в романтической музыке писала, в частности, Т. С. Бершадская [1, 217].

движение средних голосов и баса по полутонам. Этот интонационный рисунок привносит напряжённость в характер звучания темы.

Неоромантический стиль в произведении В. Рябова выражается во многом именно в плане гармонии, воплощающей особенности позднеромантической стилистики. Все пьесы цикла написаны в хроматической тональной системе, включающей двенадцать ступеней¹. В «Ноктюрне» тональность f-moll, в «Интермеццо» – cis-moll, в «Траурной серенаде» – B-dur. В гармонии пьес нет ярко выраженного тонального устоя, отсутствуют сильные ладовые тяготения. Основу хроматизированной, диссонирующей аккордовой вертикали составляет терцовость, что также свидетельствует об опоре на традиции романтизма. Обнаруживаются в пьесах и черты функциональной логики, как например, в начале «Интермеццо» и «Траурной серенады», где звучат вполне понятные с точки зрения тональности функциональные обороты.

Одной из главных особенностей гармонического языка цикла является принцип полифункциональности и полигармонии. Например, «Ноктюрн» начинается с созвучия, в котором сочетаются звуки уменьшённого вводного септаккорда и тонического трезвучия f-moll. Интересно достигнут полигармонический эффект и в «Интермеццо». Типовые кадансовые обороты, звучащие в пьесе два раза, завершаются мелодической тоникой, под которую подкладываются чужеродные звуки, находящиеся возле возможного устоя. Таким образом создаётся эффект двух пластов.

Другой особенностью гармонии цикла является постепенный процесс усложнения музыкального языка, который нашёл своё воплощение в «Интермеццо» и «Траурной серенаде». Аккордовая вертикаль в них постепенно разрастается от трезвучий и септаккордов до многотерцовых созвучий (например, терцдецимаккордов), усложнённых альтерированными и побочными тонами.

Гармония в цикле наделяется семантическим значением, как например, в начале «Траурной серенады», где обилие трезвучий и мажорный лад придают музыке торжественность звучания. Интересно с этой точки зрения организованы три тематических образования из средней части «Ноктюрна». Их гармоническая логика основана на взаимодействии диатонической мелодии и хроматизированных голосов, нисходяще движущихся по малым секундам. Хроматический пласт, как бы противореча диатонике мелодии, вносит особую напряжённость в звучание тем.

В «Трёх романтических пьесах» В. Рябова по-новому, очень свежо и интересно воплощены многие особенности стиля, заявленного в названии цикла. При неразрывных связях с традициями европейской музыки, гармонический язык произведения звучит самобытно во многом благодаря индивидуальным фактурным, гармоническим, мелодическим композиторским решениям.

Литература

1. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. 3-е доп. изд. – СПб.: Композитор, 2003. – 268 с.
2. *Григорьева Г.* Владимир Рябов: полистилистика или единый стиль? // Советская музыка. – 1989. – № 9. – С. 20–26.
3. *Демченко Г.* Фортепианное творчество Роберта Шумана. Исследование. – Саратов: «Саратовский источник», 2006. – 82 с.
4. *Друбачевская Г.* Поверх барьеров // Советская музыка. – 1991. – № 9. – С. 2–8.
5. *Дьячкова Л.* Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
6. *Мясоедов А.* Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1980. – 319 с.
7. *Рябов В.* Сочинения для фортепиано. Том I // М.: «Композитор», 2010. – 74 с.
8. *Способин И.* Лекции по курсу гармонии. – М.: «Музыка», 1969. – 240 с.

¹ Проблемы хроматической тональности освещены в работах Л. С. Дьячковой, Ю. Н. Холопова, И. В. Способина [5; 8; 12].

9. *Стогний И.* Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Мат-лы международной научн. конференции 1–3 ноября 2010 г. М.: РАМ им. Гнесиных. – 2012. С. 226–238.
10. *Стручалина Э.* Романтическая гармония: Учебное пособие. – Ростов на Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. – 65 с.
11. *Холопова В.* Феномен музыки. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
12. *Холопов Ю.* Гармония: Теоретический курс: Учебник. – СПб.: «Лань», 2003. – 544 с.

Мочалова Юлия Юрьевна

Взаимодействие музыкальных и живописных приёмов выразительности в цикле «Соната моря» Микалоюса Константинаса Чюрлёниса

Людей искусства всегда волновала проблема синтеза музыки и живописи. Наиболее очевидным образом его действие проявляется в музыкально-театральных работах, т.е. на стыке музыки, цвето-световых эффектов, театрального действия, костюмов, декораций. Мировым успехом в начале XX века пользовались «Русские сезоны» в Париже под руководством С. Дягилева, когда художники А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих оформляли балетные спектакли: «Петрушку», «Жар-птицу», «Весну священную» И. Ф. Стравинского, «Шехеразаду» на музыку Н. А. Римского-Корсакова и другие.

Выразительные приёмы музыкального и изобразительного искусств имеют многие точки соприкосновения. Они схожи уже в том, что прямо или косвенно отражают жизненные впечатления средствами присущего им языка. Нередки случаи их взаимодействия, а также миграции между ними тем и образов. Замыслы художников часто инспирируются музыкальными произведениями, а идеи музыкантов, соответственно, – живописными полотнами.

Выделим несколько соотносимых понятий в обеих рассматриваемых сферах искусств. В первую очередь, это художественный образ, воплощённый средствами живописного или музыкального языка и имеющий, как правило, те или иные природные прототипы и аналоги в смежных областях творчества.

Художник в картинах представляет символический ряд, способствующий возникновению множества ассоциаций. Например, в произведениях академической живописи на первом плане обычно фиксируется главный объект, выделяемый среди неких других, вспомогательных и второстепенных объектов – тех что создают контекст, запечатлевают обстановку и пополняют представления о времени, об эпохе, сюжете, общем колорите и иных атрибутах содержания. Неотъемлемым здесь является также наличие фона.

В подавляющем числе музыкальных творений тоже есть некий первый план. Им чаще всего является мелодия, концентрирующая в себе остальные, как бы фоновые параметры целого, прежде всего, фактурные, гармонические и метроритмические. Нагляднее всего это проявляется в произведениях гомофонно-гармонического типа, фактура которых позволяет говорить о технике создания перспективы¹.

Сопоставимой является и категория контраста. В живописи он проявляется в светотени, чередовании и противопоставлении персонажей, цветов, пропорций, объёмов... В музыке примечательны контрасты тем, мотивно-интонационных звеньев, факторов темпа, регистра, громкости, плотности, склада и многих иных атрибутов, сопоставляемых по горизонтали (во времени) и по вертикали (в одновременности).

¹ О рождении особого качества перспективы в музыке в контексте размышлений о свойствах гомофонно-гармонического склада писал Л. А. Мазель в книге «Проблемы классической гармонии» [6].

Ещё один критерий общности – то, что определимо словами «энергетизм», «динамичность», интенсивность становления и развития. Привычные в музыкальной среде, эти определения употребляются и в описаниях живописных работ. Ведь ощущение динамики, энергии и движения действительно свойственно многим картинам. Эти качества ярко выявляются, к примеру, в работах экспрессионистов. Вспомним хотя бы «Звёздную ночь» В. Ван Гога (1889), «Крик» Э. Мунка (1893), «Движение в пространстве» М. Матюшина (1922), «Ритмическое» П. Клее (1930)... В связи с творчеством последнего, примечательные мысли высказал поэт Р. Рильке: «То, что графика часто представляет собой переложение музыки, я уже тогда догадался бы, даже если бы мне и не рассказали о его увлечении скрипкой. И это для меня самый зловещий момент в его творчестве; хотя музыка и подсказывает кисти художника некоторые закономерности, действующие равно в обеих сферах, тем не менее, я не могу без известного содрогания наблюдать этот сговор искусств за спиной природы: как если бы отсюда нам грозило внезапное нападение, перед которым мы окажемся ужасно беззащитными...» [Цит. по: 9].

Сопоставимыми в рассматриваемых искусствах являются аспекты ритма. Это понятие в первую очередь ассоциируется, конечно, с музыкальной организацией во времени звуков, фраз, разделов композиции. В живописи же ритмизация проявляется в разнообразии расстояний, размеров, частот между одинаковыми, сходными или контрастными элементами и объектами.

Художественное мышление М. К. Чюрлёниса, изначально формировавшееся в музыкальных композиторских и исполнительских работах, отразилось в его живописи и помогло ему найти в этой сфере собственный индивидуальный стиль. Дело в том, что до 1903 года он занимался только музыкой. И уже став композитором – автором многих камерных произведений, приступил к профессиональным занятиям живописью.

Идея синтеза искусств нагляднее всего отразилась, пожалуй, именно в живописных работах М. К. Чюрлёниса. Внешне это сказалось в употреблении музыкальных жанровых определений сонаты и фуги в названиях картин. Данный факт уже сам по себе наводит на мысль о проведении самим автором параллелей и аналогий его живописных работ с музыкальным искусством и о естественности соответствующих подходов со стороны исследователей.

В диссертации А. Лунёвой «Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве М. К. Чюрлёниса» [5] обращено внимание на то, что параллели между живописными и музыкальными работами композитора уже многократно фиксировались в научной и популяризаторской литературе. Но, по её мнению, выявление в его картинах конкретных музыкальных форм и принципов является искусственным и отчасти надуманным.

В своём исследовании она основывается, главным образом, на постановке проблем тематизма и драматургии. Применительно к музыке эти понятия используются постоянно. Относительно же произведений живописи они представляются новыми, непривычными и требующими серьёзных обоснований.

Живопись М. К. Чюрлёниса в силу широты содержательного спектра не поддаётся единообразной характеристике. Неслучайно в искусствоведческих трудах его работы получают разное описание. Это в немалой степени как раз и связано с тем их особым качеством, которое определимо понятием «музыкальность».

Одним из проявлений музыкальности можно считать особого рода обобщённую образность картин художника. Заметим, что его музыкальные произведения тоже нередко не вписываются в строгие рамки той или иной привычной формы. Это свидетельствует об интенсивности творческих поисков автора в обеих сферах искусства, которые, несомненно, имеют сходство и потому могут осмысливаться комплексно. Их позитивные результаты при этом сравнении прорисовываются чётче, выявляя индивидуальность, неповторимость и самобытность художника.

Вероятно, процесс взаимодействия музыки и живописи у М. К. Чюрлёниса действовал в соответствии с линией его жизни – от музыки к живописи. Отсюда и черты музыкального мышления в его живописных работах, маркируемые самим мастером в их названиях. Более

того, можно сказать, что и в этих работах он оставался именно композитором. Впрочем, в музыкальных сочинениях *доживописного* периода, так или иначе, проявлялась предрасположенность музыканта стать художником. В самом деле, можно вспомнить, например, о ранних пьесах «Осень», «Соловей», а также о тех, что написаны на народные тексты, по своему воссоздающие картины, запечатлённые в словах. Тем более связи музыкальных опусов с живописными, а живописных с музыкальными представляются возможными в сочинениях позднего периода творчества. Ведь они создавались параллельно уже зрелым и многосторонне заявившем о себе композитором и живописцем.

В позднем творчестве М. К. Чюрлёниса – как музыкальном, так и живописном – значительное место принадлежит теме «моря». В 1907 году им создана развёрнутая 30-минутная симфоническая поэма «Море». Несколько позднее, в 1908 году, практически параллельно были написаны два трёхчастных цикла – фортепианный (Три пейзажа «Море», ор. 28) и живописный («Соната моря»). В это же время композитор работал над осуществлением своего более раннего замысла, к сожалению, до конца не реализованного. Он планировал сочинить оперу «Юрате», о тематике которой можно судить не только по названию, но и по ряду сохранившихся номеров, которые потом обрели статус самостоятельных произведений (это увертюра и хор, возникшие на материале оперы). Некоторые представления о характере оперы можно почерпнуть и из фортепианной фуги h-moll (1908), написанной в тот же период.

Примем во внимание и то, что в ряде других его музыкальных и живописных сочинений морские образы проявляются достаточно рельефно. Сошлёмся на примыкающие к циклу фортепианных пейзажей «Море» фортепианные же пьесы ор. 30 № 1, 2; ор. 31 № 1; ор. 32 № 2. Если в данном случае можно говорить только об ассоциативных представлениях (пьесы не имеют названий), то в отношении ряда живописных работ М. К. Чюрлёниса такие представления основываются на вполне очевидно запечатлённых и зримо воспринимаемых морских картинах. Сошлёмся на «Сонату лета», третья часть которой запечатлевает одну из таких картин, причём своеобразным и непохожим на «Сонату моря» образом (тема «моря» в «Сонате лета» впервые возникает в первой части, где она взаимодействует с темой «земли»).

О том, с каким волнением и трепетом Чюрлёнис относился к теме моря, можно судить по небольшому фрагменту из его литературного эссе. Оно позволяет конкретизировать и в то же время целостно и обобщённо представить идеи мастера, которые затем воплощались в его живописных, и музыкальных работах.

«Могучее море. Велико, беспредельно, безмерно. Целое небо обводит своей голубизной твои волны, а ты, полно величия, дышишь тихо и спокойно, ибо знаешь, что нет конца твоей мощи, нет пределов твоему величию, твоё бытие бесконечно. Велико, могуче, прекрасно море! Ночью сморит на тебя полмира, далёкие солнца погружают в твои глубины свой мерцающий, таинственный, сонный взгляд, а ты, вечный король великанов, дышишь покойно и тихо, знаешь, что ты одно есть и над тобой нет королей.

Ты морщишься, на голубом лице твоём как будто недовольство. Ты морщишься? Неужели это гнев? Кто бы осмелился против тебя, о непостижимое в своём бескрайнем величии море, кто бы осмелился пойти против тебя? И шёл из моря ответ, тихим гулом раскачивая травы на берегу, которые, колыхаясь, шептали: „То ветер, ветер, ветер“». [Цит по: 4, 105].

В свои картины и живописные циклы М. К. Чюрлёнис нередко вносит временной аспект путём сквозного развития тех или иных «мотивов» и «тем-образов». Особенно важным здесь является то, что циклы имеют конструкцию, сходную с музыкальными жанрами. Среди них: сонаты, два диптиха «Прелюдия и fuga», цикл из десяти картин «Фантазии» и триптих «Фантазии», цикл из семи картин «Симфония похорон».

Кроме того, характер образного контраста трёх частей «Сонаты моря» действительно претендует на сравнение с драматургией жанра сонаты. К ассоциациям с музыкальными приёмами располагает и некая рефренно-репризная формула, присутствующая в картинах в виде повторяющихся элементов.

В процессе работы над живописными произведениями М. К. Чюрлёнис словно на время абстрагировался от всего земного и возвышался над миром, созерцая морские красоты с позиций неких незримых высот. Увлечение композитора философией помогало ему открывать собственный мифологический мир, из которого он черпал замыслы своих сочинений. Мир необычный, нередко фантастический, в чём-то мистический и наполненный многозначными символами. Его живописным опусам присуща особая сложность и многокомпонентность художественной идеи, а также производность различных тематических элементов, создающая органику продолженного образного развёртывания.

Картины трёхчастного цикла «Соната моря» представляют собой уникальные образцы художественного наследия М. К. Чюрлёниса. В них раскрываются особенности творческого мышления автора, заключающиеся в многомерности, стремлении к созданию объёмной композиции, в данном случае – к отражению разных состояний глубины и мощи природного явления. Сказанное относится не только к «Сонате моря», но и к другим его живописным циклам, имеющим то же самое жанровое определение: «Соната солнца», «Соната весны», «Соната ужа», «Соната лета», «Соната звёзд», «Соната пирамид».

Живописные работы Чюрлёниса, вошедшие в «Сонату моря», по сравнению с другими циклами представляются особенно динамичными. Вероятно, в данном случае это связано с самим объектом его картин – всегда переменчивым и многообразным в своих проявлениях. Названия первых двух частей цикла соответствуют музыкальным темповым обозначениям «*Allegro*» и «*Andante*» (третья часть определена понятием «*Finale*»). Такая терминология вполне соотносится с характером образности пейзажей, в разном ракурсе показывающих многообразие проявлений морской стихии (глубину волн, тайную красоту подводного мира, динамику неподвластного шторма...). Включением музыкальных ассоциаций композитор обнаружил своё стремление дополнить выразительность этих сугубо живописных полотен.

Первая картина «Сонаты моря» – *Allegro* – своей действенностью соответствует сложившимся представлениями об активности сонатного *allegro*. Она характеризуется насыщенной динамикой наслаиваемых линейно-пластических ярусов, запечатлевающих разную силу волны и холмы. В этом обнаруживается соответствие излюбленному композитором принципу пластовости музыкальной фактуры, которая по-своему представлена, например, в первой пьесе фортепианного цикла «Море».

В *Allegro*, как и в соотносимой с ним пьесе из цикла морских пейзажей, заложены некоторые ведущие элементы тематизма произведения, получающие своё дальнейшее развитие в последующих частях, где они вступают во взаимодействия между собой и с новым материалом. Г. И. Бальчонене пишет: «... „Аллегро“ поражает широким дыханием, динамичностью. Безудержно, неистово вздымаются волны, щедро рассыпая жемчужные брызги и золотые слитки янтаря... Изображается море как бы в „обратном ракурсе“: мы смотрим на него не с берега, а из глубины разбушевавшихся волн. Это усиливает эмоциональный строй образа...» [3, 21].

Andante контрастирует с обрамляющими частями цикла. Оно изображает тайны морских глубин, приоткрывая загадки подводного мира. Два ярких маяка сияют лучами надежды, освещая путь кораблю, отправляющемуся в плавание. Картина производит впечатление спокойствия, гармоничности и безмятежности, что в какой-то степени ассоциируется с характером медленных частей сонат – лирических, созерцательных.

Третья картина – *Finale* – имеет обобщённый характер образности, функционально соответствующий классическим сонатам и, в данном случае, впечатляющий своей мощью. Картина сопоставима с третьей пьесой фортепианного цикла «Море», развёрнутые пассажи которой напоминают приливы больших накатывающих волн. Она поражает небывалым размахом бушующего моря, которое захватывает в свои пучины буквально всё на своём пути¹.

¹ Репродукции трёх частей цикла даны в Приложении.

Г. С. Альтшуллер приводит интересное сравнение *Finale* с картиной «Большая волна» знаменитого японского художника и гравёра XIX века К. Хокусай, руководствуясь тем, что художники ставили для себя одинаковую задачу, заключающуюся в показе необъятной величины морской волны. Он пишет о том, что застывшая морская пена на картине М. К. Чюрлёниса, образующая гигантскую лавину, заполняющую всё пространство и способную обрушиться, противоположна картине К. Хокусай с её воздушностью и изяществом. В статье «О Чюрлёнисе (системное мышление в живописи)» Г. С. Альтшуллер так описывает своё впечатление от цикла: «...На одной картине, на одном пространстве – три разных картины. Вид на побережье с высоты птичьего полета. Виден берег. Видны дальние холмы. Деревья, растущие на этих дальних холмах, – очень маленькие, кажущиеся очень маленькими с большой высоты. Видна мелкая сеть волн. Как с самолета, когда он подлетает к городу на побережье. Это одна картина. Вторая – глазами человека, который зашел, скажем, по колено в воду. На расстоянии вытянутой руки, нескольких вытянутых рук – волны, тени птиц, силуэты рыб, проплывающих у побережья. Это совсем другой взгляд на тот же участок моря и берега. Наконец, третья картина – подсистемы моря...» [1].

Волна словно надвигается на зрителя. Неизбежность трагического исхода подчеркнута крушением судов-парусников, изображенных ничтожно маленькими по сравнению с размахом гигантской волны, что навеивает мысли о беспомощности человека перед неумолимой стихией. Тёмная палитра оттенков создаёт тревожную и напряжённую эмоциональную атмосферу.

Художественные полотна цикла словно описывают размышления М. К. Чюрлёниса-философа о многомерности жизни со всеми её сложностями и радостями (*Allegro*), об отправлении человека в непростое «свободное плавание» (*Andante*), о самых бурных судьбоносных его проявлениях (*Finale*), как будто сообщая о том, что на жизненном пути не всегда бывает штиль и порой нужно обладать силой и мужеством для преодоления препятствий.

Психологическое состояние художника во время написания фортепианного и живописного циклов имело тяжёлый подавляющий характер. И, быть может, уже тогда М. К. Чюрлёниса постигало ощущение приближения смерти. Инициалы его имени, выписанные на гребне морской волны (*Finale*), словно отражают чувство глубокой тревоги, которая каждый раз накатывала с новой силой. Автограф композитора производит впечатление о том, что он желал остаться в памяти людей, по достоинству оценивших его творчество.

Жизненные переживания тех лет, непостоянство эмоционального фона, порождающего бурные вспышки, сменяемые спокойствием, отражаются в живописных и музыкальных морских пейзажах, очерчивая график душевных состояний композитора и позволяя проникнуть в суть его внутренних конфликтов. Ведь что, как не море в своих многогранных проявлениях, способно глубоко передать столь серьёзные импульсы волнений души.

В связи с тем, что оба цикла (фортепианный и живописный) написаны в один временной период, возникает предположение, что их нужно воспринимать обобщённо, в некоем комплексе. Исследователи творчества композитора высказывают разные мнения на этот счёт. В частности – В. Ландсбергис выражает сомнение по поводу параллельного написания композитором рассматриваемых циклов в музыкальной и художественной сферах, одновременно, не находя аргументов в пользу аналогий живописного цикла с сонатной формой. Он комментирует: «...даже если у него и были такие намерения, связанные с темой и образами моря, то творческий процесс, не говоря уже о самом различии средств, привёл к различным по настроению, образности и воздействию художественным результатам» [4, 188]. Но, на наш взгляд, в пользу сравнения говорит и тот факт, что часть *Scherzo*, нарушавшая аналогию с фортепианным циклом, была впоследствии уничтожена композитором (изначально «соната» была задумана четырёхчастной).

В статье «Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлёниса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи)» Н. Парфентьева и Е. Андреева касаются проблем «музыкальной живописи» на примере работ «Соната моря» и «Фуга» [7].

В результате рассмотрения взаимодействия средств художественной и музыкальной выразительности, исследователи делают следующее предположение: «...Чюрленис в своих опытах поднялся до уровня симфонизма как философски-обобщающего принципа отражения пространственно-временных связей в искусстве» [7, 71]. Как известно, понятие симфонизма одним из первых ввёл Б. Асафьев. Формулируя его наиболее ёмкое и содержательное определение, в книге «О симфонической и камерной музыке» он определил симфонизм как «...непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных. Когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций творческое Бытие [2, 97]. Видя в симфонизме «рост энергии звучания в момент фиксации чьего-либо сознания в сфере звучаний...» [там же], автор подтверждает необходимость динамизма, способствующего развитию музыкального материала. Употребление понятия симфонизма в контексте исследования Н. Парфентьевой и Е. Андреевой является небесспорным и вызывает некоторые вопросы. Поэтому, на наш взгляд, уместным было бы пояснить, в каком именно значении употребляется этот термин.

Как уже было сказано выше, авторы статьи рассматривают музыкально-живописные параллели на примере одних из самых показательных, по их мнению, работ М. К. Чюрлениса – «Сонаты моря» и «Фуги». Что касается «Сонаты моря», исследователи пишут только о первой части цикла, усматривая в ней наиболее яркое проявление взаимодействий средств выразительности обеих заявленных сфер искусств, предупреждая одновременно и об опасности «прямолинейных аналогий».

Авторы считают первую часть «Сонаты моря» (*Allegro*) воплощением принципов музыкальной композиции, аргументируя свою точку зрения следующим образом. Они «рассекают» картину на пять ярусов, соответствующих, по их мнению, разделам сонатной формы – главной и побочной партиям, разработке, предыкту и репризе. Такое рассечение может казаться оправданным, поскольку выделенные под каждый раздел слои у М. К. Чюрлениса действительно имеют отличия. На нижнем (переднем) пласте, соответствующем главной партии, изображены пенящиеся волны... Сюда же авторы включают летящую птицу и плывущую «рыбку» как выражение динамизма главной партии. Оправданность вывода авторы аргументируют тем, что некоторые её элементы присутствуют и в остальных пластах. Следующий ярус – побочная партия – соответствует той части картины, где запечатлено относительно спокойное волновое движение. С разработкой и предыктом связывается самая большая в *Allegro* волна, непосредственно разбивающаяся о берег, холмистый рельеф которого авторы ассоциируют с репризой (см. Приложение к статье).

Предложенная трактовка представляется несколько умозрительной, тем более что сам М. К. Чюрленис никогда не указывал на возможность идентифицировать форму *Allegro* с сонатным *Allegro*. И всё же она по-своему небезынтересна, поскольку, во-первых, фиксирует действительно отражённую в картине контрастность слоёв. А во-вторых, показывает многомерность картины, допускающей весьма неожиданные и, что особенно ценно, музыкальные интерпретации.

Сомневаясь в возможности уподоблений именно с сонатной формой, можно, видимо, согласиться с наличием эффекта динамической и свободной репризности, предполагающей и наличие некоей средней части. Такой подход позволяет провести параллель с первой пьесой фортепианного цикла «Море». Ведь в ней тоже есть три фазы (три музыкальные «строфы») относительно пока ещё спокойного морского пейзажа, первая из которых свободно соотносится с последней как экспозиция и реприза (при том, что средняя часть основана на прежнем тематическом материале, хотя и по-новому развиваемом).

Надо сказать, что авторами отмечены любопытные находки в плане ритмизации, выражающейся в горизонтальной повторности морских пластов-волн и холмов, повторности пузырьков пены и россыпи янтарных брызг, способствующих динамизму. В исследуемых особенностях формообразования картины через призму вероятных аналогий с очертаниями со-

натной формы авторы видят отражение «процесса нерасторжимого единства стихий – северного моря, родного неба и земли» [7, 73].

В целом на многих картинах М. К. Чюрлёниса в изобилии представлены реальные объекты (города, люди, руки, пирамиды, башни, море, корабли, деревья, пещеры, птицы, рыбы, лучи, звёзды, волны, брызги и т.д.), как правило, наделяемые символистскими качествами. Ф. Розинер насчитывает около 110 символов такого рода [8]. Но в общей композиции картин они расставлены так, что для раскрытия их содержания нужно проявить фантазию, распознать их скрытый смысл, подключить ассоциативное мышление, одним словом высказать своё видение, обнаружить своё индивидуальное прочтение. Может быть, поэтому диапазон существующих трактовок картин М. К. Чюрлёниса весьма широк – в этом плане они и в какой-то мере уподобляемы музыкальным произведениям, образно-содержательная природа которых отличается качеством обобщённости. Вероятно, по этой же причине существующие характеристики его полотен обычно напоминают характеристики музыки, даже когда в эти характеристики не включаются музыкальные термины. Все частично перечисленные выше объекты в картинах художника представляется возможным трактовать как своего рода интонации и мотивы, складывающиеся в темы, что может служить ещё одним и, быть может, решающим основанием для аналогий между музыкальными и живописными работами.

Аналогии «Сонаты моря» с музыкой фортепианного цикла «Море» (как, впрочем, и симфонической картины с аналогичным названием) кажутся естественными. Они исходят из соответствия многообразных как музыкальных, так и живописно-графических линий, передающих движение морских волн. На картинах они воплощены в многомерности полифонических наслоений пластов, а в музыке переданы выразительными пассажами и декоративными сочетаниями тематически броских элементов.

Подытоживая содержание данной статьи, подчеркнём, что особенности воплощения М. К. Чюрлёнисом морской темы в музыкальных и живописных сочинениях («Море: цикл пейзажей» ор. 28, поэма «Море», «Соната моря»), основываются на концепции сочетания категорий пространства и времени, оригинально претворившейся в феноменах зримости музыкальных сочинений и процессуальности живописных сюжетов.

Литература

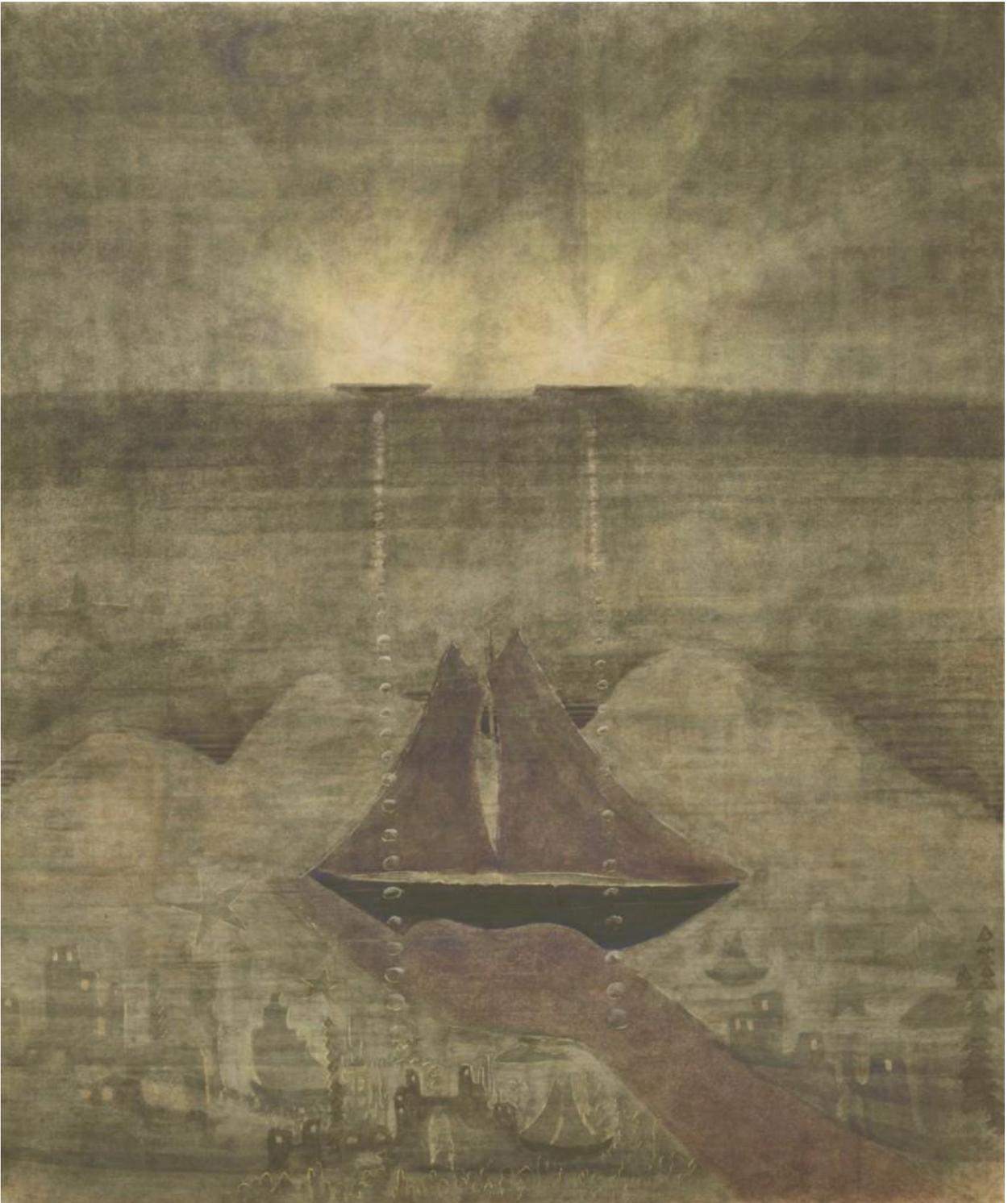
1. *Альтшуллер Г. С.* О Чюрлёнисе (системное мышление в живописи) // Сайт Официального Фонда Г. С. Альтшуллера [Электронный ресурс] – <https://www.altshuller.ru/rtv/rtv8.asp> (дата обращения: 19. 11. 2018).
2. *Асафьев Б. В.* О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
3. *Бальчюнене Г. И.* М. К. Чюрлёнис (К 100-летию со дня рождения). – М.: «Знание», 1975. – 32 с.
4. *Ландсбергис В. В.* Творчество Чюрлёниса. Соната весны. – Л.: «Музыка», 1975. – 279 с.
5. *Лунёва А. Н.* Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве М. К. Чюрлениса: Дис. ... канд. иск. – СПб., 1996. – 178 с.
6. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 611 с.
7. *Парфентьева Н. В., Андреева Е. А.* Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлёниса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи) // Вестник ЮурГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки», 2015. – №2. – С. 71–76.
8. *Розинер Ф.* Искусство Чюрлёниса. — М.: Терра, 1992. – 408 с.
9. *Сидимянцева Ю.* Музыка и ритм на картинах выдающихся художников // 2 queens: Информационно-развлекательный портал [Электронный ресурс]. – <http://2queens.ru/Articles/Dom-Hudozhnikov-Klassika/Muzyka-i-ritm-na-kartinah-vydayushhihsya-hudozhnikov.aspx?ID=3375> (дата обращения 18.10.2018).

ПРИЛОЖЕНИЕ

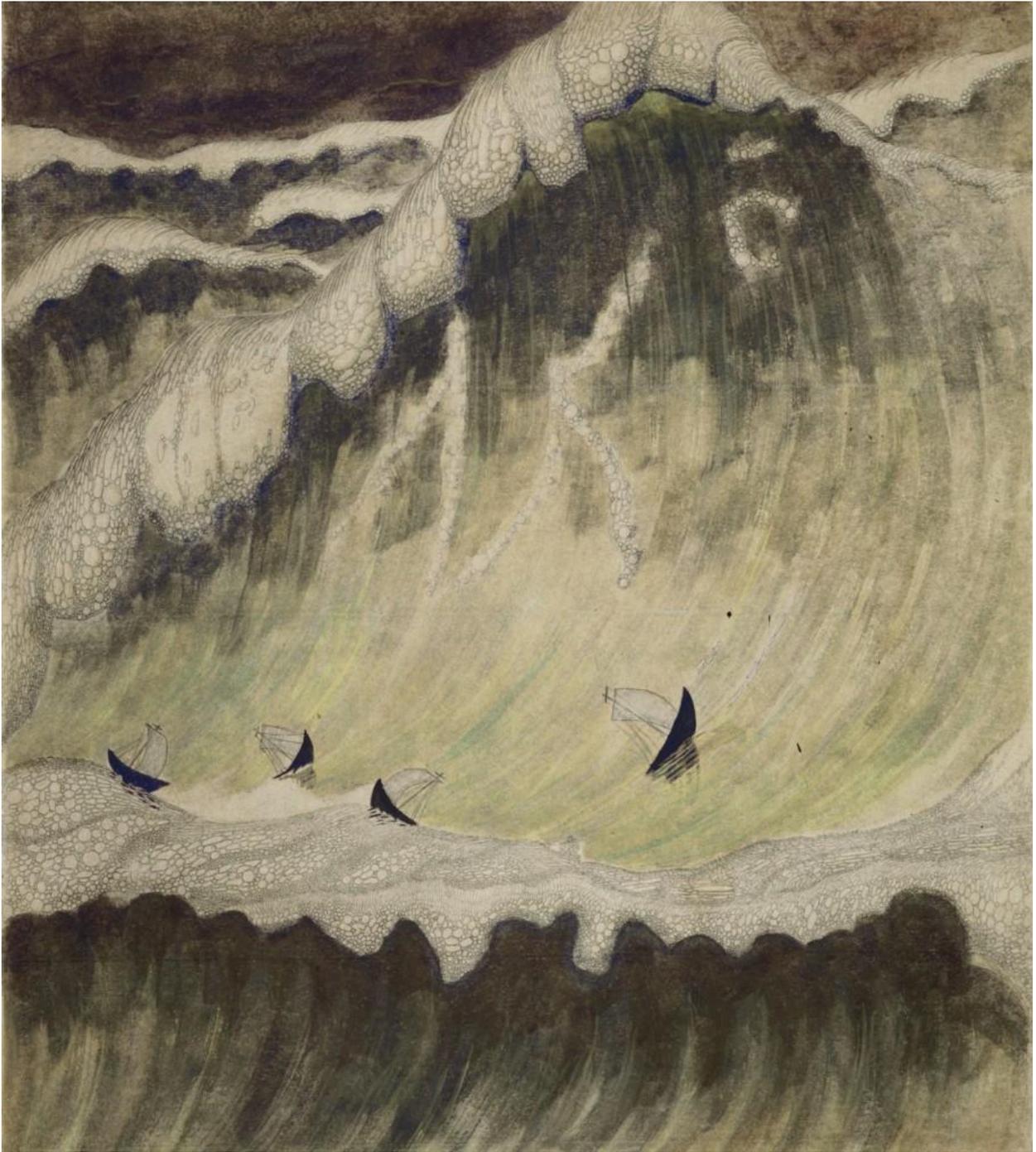
М. К. Чюрлёнис Соната моря
Allegro



Andante



Finale



Неоклассические тенденции в первом фортепианном квинтете Гражины Бацевич

Двадцатый век – время неожиданных перемен, давшее мощный толчок для развития академической музыки. В искусстве появляются и стремительно сменяют друг друга различные техники, стили, концепции. Переосмысляются и трансформируются устоявшиеся каноны. Расширяются стилистические и жанровые границы, а также горизонты «сотрудничества» различных сфер. Все больше приемов и техник проникает в искусство из других областей. Активно продолжающаяся эмансипация женщин приводит к заметному увеличению их роли в развитии буквально всех ветвей науки и искусства¹.

История знает примеры женщин-композиторов, которые смогли пробиться сквозь стену непонимания, неприятия, отрицания и быть равной мужчине. Их перу принадлежат не менее талантливые, утонченные, изумительные произведения, оставившие след в музыкальном наследии. Среди выдающихся женщин, связанных с музыкальным искусством отметим следующие имена: Мария Терезия фон Парадис (1759–1824), в семилетнем возрасте, будучи слепой, исполняла партию сопрано в «Stabat Mater» Перголези, при этом аккомпанируя себе на органе. Благодаря многочисленным концертам Марии, на которых она выступала с собственными сочинениями, ей удалось собрать деньги для создания специализированных институтов для незрячих людей. В свое время этой сильной женщине Моцарт посвятил концерт для фортепиано с оркестром № 18 си-бемоль мажор. Клара Шуман (1819–1896), больше известная как первая исполнительница фортепианных сочинений Роберта Шумана и Иоганнеса Брамса, в свободное время сочиняла виртуозные произведения для собственного исполнения на рояле или для голоса. Среди них есть как работы крупных жанров (концерты для фортепиано, фортепианное трио), а также и миниатюры: полонезы, этюды, скерцо, прелюдии, романсы. В XX веке ряд женщин-музыкантов пополняется такими личностями, как Альма Мария Малер-Верфель, Надя и Лили Буланже, Ребекка Кларк, София Губайдулина, Гражина Бацевич, Галина Уствольская, Кайя Саарияхо, Ольга Раева, Джулия Вольф.

В поле зрения данной статьи попадает творчество Гражины Бацевич – многогранной личности, классика польской музыки.

Гражина Бацевич известна не только как композитор, но и как исполнитель, писатель. Она автор нескольких рассказов, в основу которых были положены эпизоды собственного детства, юности, военных лет, гастрольных поездок, размышления о профессии композитора. Впоследствии некоторые из них были изданы в сборнике «Особая примета». Почти двадцать лет Бацевич была концертующей исполнительницей, виртуозно играла на двух инструментах – скрипке и фортепиано, в её репертуар наравне с сольными произведениями входили и камерные сочинения. Музыкальные критики многих стран высоко оценивали её творчество. Гражина Бацевич является обладательницей множества наград за участие в конкурсах композиторов как внутри страны, так и на международном уровне: Вторая и Первая премии на Композиторском конкурсе им. Фредерика Шопена, Третье место на Международной трибуне

¹Назовем лишь некоторые имена выдающихся женщин. Ада Лавлейс (1815–1852) – первый программист в мире. Софья Васильевна Ковалевская (1850–1892) – русский математик и механик, иностранный член-корреспондент Петербургской Академии наук. Юлия Всеволодовна Лермонтова (1847–1919) – первая женщина-химик, удостоенная степени доктора наук. Мария Склодовская-Кюри (1867–1934) – единственный ученый в мире, получивший Нобелевскую премию в двух разных областях: физика и химия. Барбара Мак-Клинтон (1902–1992) – первая открыла перемещение генов, за что позднее получила Нобелевскую премию. Анна Адамовна Краусская (1854–1941) – внесла большой вклад в развитие анатомии и первая женщина в России, получившая звание профессора без защиты диссертации. София Ионеску (1920–2008) – первая женщина нейрохирург в мире. Татьяна Николаевна Кладо (1889–1972) – первая в мире женщина-аэролог. Наталья Петровна Бехтерева (1924–2008) – советский и российский нейрофизиолог.

композиторов ЮНЕСКО в Париже, премия бельгийского правительства и золотая медаль на Международном композиторском конкурсе в Брюсселе.

Творчество Гражины Бацевич уважаемо и оценено её современниками. Она неоднократно входила в состав Международных конкурсов¹, ее приглашали в состав жюри 1-го и 2-го Международного конкурсов имени Чайковского в 1958/1962 года; 5-го конкурса им. Г. Венявского в Познани в 1967 году. По сей день произведения исполняются на различных конкурсах и завоевывают все большую популярность. В Лодзи, родине Бацевич, одном из крупнейших городов Польши, академия названа именем выдающейся землячки.

В 80-е годы прошлого века интерес к этой выдающейся женщине возрос не только в среде исполнителей, но и со стороны музыковедов. В первую очередь к изучению отдельных жанров её творческого наследия обращаются польские исследователи. Так, J. Kochlewska-Wozniak посвятила свою работу изучению струнных квартетов, Е. Konior – скрипичных концертов, Т. Shofner – фортепианных квинтетов, М. Piotrkowska в своей диссертации затрагивает более широкую проблематику – неоклассические тенденции в творчестве Гражины Бацевич. Отдельным фактам жизни и творчества Бацевич посвящены работы И. Никольской, Л. Энтелис.

Гражина Бацевич появилась на свет 5 февраля 1909 года (по некоторым сведениям 5 мая 1913). С детства она была погружена в музыкальную атмосферу. Первые уроки игры на скрипке и фортепиано она получила еще в раннем возрасте от сестры Ванды и отца – Винкаса Бацевичуса – известного литовского педагога, руководителя хора и композитора.

Первое профессиональное образование Гражина получила в варшавской музыкальной академии, где она обучалась по классу скрипки у Юзефа Яжембского. Композиторское мастерство ей преподавал Казимеж Сикорский, который в беседе с советским музыковедом Игорем Федоровичем Бэлзой отмечал творческую одержимость Гражины. В этот период появляются первые опусы, ими впервые дирижировал в Варшаве Гжегож Фительберг. В послевоенные годы к её сочинениям обращается другой великий дирижер – Валерьян Бердяев. По окончании академии Гражина совершенствовала профессиональное мастерство во Франции у выдающихся людей своего времени – Карла Флеша (по скрипке) и Нади Буланже (по композиции).

Гражина с юных лет отличалась настойчивостью, силой воли, «железным» характером. Возможно, именно эти качества позволили ей достойно перенести тяжелое время немецкого плена и бомбёжек. Во время Варшавского восстания у её семьи не было возможности покинуть город, они, находившись в эпицентре событий, были заключены в лагерь в Прушкове.

В послевоенные годы Гражина снова сталкивается с угрозой для жизни, она попадает в автокатастрофу, где ей чудом удается выжить. После этих напряжённых событий она оставляет концертную жизнь и ещё сильнее углубилась в своё творчество. Однако оно обрывается 17 января 1969 года внезапной смертью композитора. В память о женщине, представляющей польскую культуру, был организован скрипичный фестиваль в Ченстохове.

* * *

Творчество Гражины Бацевич пролегает между авангардом и академической традицией, в связи с чем, в нём находят отклик различные направления. Начиная от неоклассицизма и неоромантизма, в поздних опусах она приходит к додекафонии. Критики подчёркивали, что, несмотря на столь разнообразные веяния XX века, Бацевич сохранила свой индивидуальный стиль: «свежесть гармонического языка, прозрачность музыкальной ткани, естественность формы, отражающей динамичность образов, а главное – ясность развёртывания музыкальной мысли» [6, 50].

¹ 5 февраля 2009 года в Рахманиновском зале Московской консерватории прошел концерт «Гражина Бацевич – амазонка польского авангарда» (к 100-летию со дня рождения).

Её творчество обширно, оно охватывает музыку как крупных, так и камерных жанров. В наследии композитора много произведений для самых разнообразных составов инструментов. Внушительное место в этом ряду занимают солирующие произведения для фортепиано, скрипки, альты и виолончели. Также среди её опусов есть сочинения для больших составов – хора и оркестра (Увертюра (1943), 4 симфонии, партита, вариации для оркестра и др.). В наследии Бацевич находит место и сценическая музыка: три балета («Король-крестьянин» (1953), «Эсик в Остенде» (1964), «Страсть» (1969)) и комическая радио-опера «Приключения короля Артура» (1959). Композитор отдавала предпочтение камерной музыке, о чём свидетельствуют пять сонат для скрипки и фортепиано, трио для гобоя, скрипки и виолончели, трио для гобоя, кларнета и фагота, семь струнных квартетов, квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны и другие сочинения.

Среди камерных ансамблей Гражины Бацевич имеются два фортепианных квинтета. Они написаны в разные творческие десятилетия на довольно большой временной дистанции друг от друга, потому являются совершенно противоположными и полярными в стилистическом отношении, технике. Если в Первом квинтете (1952) четко прослеживаются черты неоклассицизма, то во Втором (1965) – обозначены тенденции письма композитора авангардиста, тяготеющего к новым инструментальным приемам, сонорным звучаниям, тембровой драматургии. Второй квинтет считается одним из важных этапов в творчестве Бацевич.

В качестве исторической справки напомним, что как жанр фортепианный квинтет сложился давно. Большое количество композиторов обращались к этому удивительному ансамблю, открывающему разнообразие тембральных красок и акустических возможностей. Авторов привлекала равнозначность и равноценность двух самостоятельных явлений (сольный инструмент фортепиано и камерный ансамбль), позволяющих выстраивать постоянное динамическое развитие за счет «диалогов» между исполнителями.

Популярность данный жанр получил в эпоху позднего романтизма во второй половине XIX века, в творчестве таких выдающихся композиторов как Франц Шуберт, Роберт Шуман, Антонин Дворжак, Сезар Франк, Иоганнес Брамс, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Сергей Иванович Танеев. Романтики свободно экспериментировали с фактурной плотностью, динамикой данного ансамбля и достигали невероятной гибкости и пластичности в сочетании звучания фортепиано, как оркестровой партии, с камерным ансамблем. Так, после романтического всплеска, к этому жанру стали обращаться и по-своему развивать композиторы новой эпохи. Здесь можно выделить такие имена как Витезслав Новак, Борис Лятошинский, Дмитрий Шостакович, Гражина Бацевич, Альфред Шнитке, Валентин Сильвестров, Зыгмунт Краузе, Алёна Томленова, Виктория Полевая, Юлия Гомельская и др.

Перед многими ансамблями у фортепианного квинтета имеются некоторые существенные преимущества. По балансу между инструменталистами он близок струнному квартету, однако звуковые возможности рояля в значительной степени обогащают камерный состав, симфонизируют его.

В данной статье мы уделим внимание первому Фортепианному квинтету (1952) Гражины Бацевич в аспекте его неоклассических тенденций. В творческом наследии ему предшествовал ряд камерных произведений: Струнные квартеты № 3 (1947) и № 4 (1951), Концерт для струнного оркестра (1948), Симфонии № 2 (1951) и № 3 (1952), Концерт № 3 для скрипки и оркестра (1948) и Концерт для фортепиано и оркестра (1949). К ним в стилистическом отношении примыкает первый Фортепианный квинтет. Это обращение к жанру не было первым. Ранее в 1932 году автором был написан квинтет для духового состава, включающего флейту, гобой, кларнет, фагот и трубу.

Композиция первого Фортепианного квинтета не отступает от общепринятых норм – в нем четыре части. На первый взгляд, и в темповом соотношении, Бацевич также не отклоняется от традиционных правил: для крайних использует умеренно быстрые темпы, для средних – предельно быстрый и медленный. Отсюда, самый яркий контраст сосредоточен в центре, где дается резкое противопоставление двух полярных движений *Presto* во Второй

части и *Grave* в Третьей. Сбалансированность и стабильность цикла обеспечивается Первой частью и Финалом.

Вместе с тем, очевидно, что композитор мыслит в направлении модернизации классических схем и содержания формы. Черты произведения XX века особенно проявляются в гармоническом пласте и музыкальном языке, насыщенном экспрессией. Гармонический план выдержан в атональной стилистике, централизация возникает редко, напоминая о связях с классико-романтической традицией. В основном автор избегает устоя за счёт полиаккордов, аккордов нетерцовой структуры и линейной фактуры. В частности, уже во вступлении композитор сразу включает все 12 тонов (т.т. 1–9).

Продолжительность звучания квинтета по масштабу соизмерима с симфоническим произведением – примерно двадцать пять минут. Перед нами предстаёт крупное насыщенное событиями музыкальное полотно, в котором находят своё воплощение противопоставления, трансформации, слияние нескольких тематических линий.

Первая часть (*Moderato molto espressivo*) написана в сонатной форме и обрамляется медленным вступлением и кодой. В её основе заложено противопоставление двух тем. Они словно взаимно обогащаются в отношении характера, типа движения, рельефа, фактуры. Композитор раскрывает два образа: один – в большей степени напористый, скерцозный, второй – взволнованный, романтический.

Форма данной части уравновешена и стройна. В центре расположена разработка, построенная исключительно на материале главной партии. К ней по обе стороны симметрично примыкают разделы экспозиции и репризы, вступления и коды. Устойчивости формы способствует и отсутствие тонального контраста между темами главной и побочной партий, что сказывается на построении репризы. В свою очередь вступление и кода строятся на одном материале. Тем самым показано отношение Г. Бацевич к структуре как к выверенной рациональной композиции, ориентированной в отношении общей схемы на классическую модель сонатной формы. Именно в этом, по-видимому, проявляются неоклассические черты первой части. Так выглядит ее схема.

Таблица №1:

Разделы	Вступление			Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода		
	a	b	a	гл.п. – св.п.	п.п. – закл.п.		гл. п	гл.п. – св.п.	п.п. – закл.п.	a	b
Кол-во тактов	17	9	7	64	30	64	45	33	10	9	7

Во вступлении в одновременности дается экспонирование важных тематических элементов, в чём отражается мышление композитора XX века. Данная контрапунктическая фактура отчасти обуславливается спецификой жанра фортепианного квинтета, в котором представлены два равноправных исполнителя: струнный квартет и фортепиано.

Отсюда – расслоение двух пластов. Фортепиано строится на индивидуализированной мелодии, в ней преобладают ходы на широкие интервалы – кварты и октавы. Она станет импульсом для возникновения побочной партии. В то время, как квартет проводит не менее значимую, интонационно выразительную, ломаную мелодическую линию, которая в дальнейшем превратится в скерцозную, энергичную главную партию. Она построена так, что постепенно пытается охватить всё больший диапазон, но из-за постоянных возвратов к исходной точке (тону *си*), подчеркнутой протяжёнными длительностями, концентрируется в объёме кварты.

Пример 1: вступление, т.т. 1–9.

Moderato molto espressivo

Violino 1 *pp*

Violino 2 *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Piano *pp*

aspr.

aspr.

aspr.

aspr.

aspr.

aspr.

poco rit.

a tempo

a tempo

Характерно, что уже на уровне вступления проявляется структурная выверенность и равновесие. Данный раздел имеет черты простой репризной формы с развивающей серединой. При этом каждый из её этапов так же четко структурирован. Первая фаза и середина написаны в форме периода, реприза содержит одно предложение.

После размеренного, сдержанного вступления вторгается импульсивная тема главной партии. В ней композитор подчёркивает основной тон «ля», и как во вступлении сохраняет тесситурную волну мелодической линии. Тема напоминает структуру ядро – развёртывание, где ядро – это первый сегмент с выдержанным основным тоном и поступенным интервальным ростом, достигающим объёма квинты. В свою очередь развёртывание происходит после скачка на выразительный интервал ундецимы. Здесь Бацевич сохраняет ломанное движение, но изменяет его интервальное наполнение. Интересно, что даже на уровне предложения автор придерживается идеи репризности – в нём после проведения развёртывания ещё раз повторяется видоизмененный фрагмент ядра.

Пример 2: главная партия, т.т. 34–42

Связующая партия построена на материале главной, тем самым образуя с ней единый интонационный комплекс. В связи с этим, можно выделить несколько этапов преобразования основной темы. Сначала происходит гармоническое усложнение и уплотнение фактуры, и после проведения темы в партии первой скрипки она дублируется альтом и виолончелью (т.т. 43–50). Затем к ним присоединяется последний участник камерного ансамбля – вторая скрипка (т.т. 51–58). Гармония становится напряжённой, в ней преобладают диссонирующие созвучия.

Во втором проведении основная тема впервые звучит в партии фортепиано. Здесь образуется своего рода диалог между роялем и квартетом. Первому из них поручается ядро темы, в то время как развёртывание договаривает «второй собеседник». При этом развёртывание предстаёт в нескольких вариантах: это либо движение по восходящим секундам, в квартовом сопряжении (Пример № 3а), либо, напротив, нисходящими квартами, в секундовом соотношении (Пример № 3б), либо поступенное нисходящее движение (Пример № 3в).

Пример 3:

а) в партии первой скрипки т.т. 66–69:

б) в партии первой скрипки т.т. 74–76:



в) в партии второй скрипки т.т. 74–76:



Благодаря интервальному варьированию и метрическому смещению интервалов относительно сильной доли, тема начинает играть новыми красками, в ней появляется игровой момент.

Совершенной новый, контрастный образ привносит тема побочной партии. Она звучит как некое лирическое трепетное отступление, словно погружая слушателя в интимные, личностные переживания. Происходит резкая смена динамики, фактуры, ритма. Маркированное звукоизвлечение в партии струнной группы, идущее от первой темы, сменяется кантиленным звучанием. Фортепиано вновь выполняет функцию аккомпанемента, создавая фон для утончённой, нежной мелодии альты. Сопровождение отсылает к классикоромантическим произведениям, с индивидуализированной мелодической линией, развивающейся на фоне гармонических фигураций. За счёт движения по звукам ундецимаккорда и удержанной малосекундовой интонации в партии виолончели (т.т. 99–113) в теме присутствует некая взволнованность и тревога. Важно отметить, что данная тема в отличие от первой не имеет тонального центра. Тем самым вместо традиционной тональной оппозиции Бачевич применяет иной способ для противопоставления главной и побочной партий – гармонический.

Пример 5: т.т. 107–113

111

Аналогично смыканию главной и связующей партий, заключительная также плавно вытекает из побочной и образует с ней один раздел. Он включает в себя три проведения темы: одно экспозиционное и два развивающих. Во втором и третьем вычлняются отдельные интонации и проводятся у различных инструментов. Так, например, от первоначального варианта темы остаются два первых элемента: первый – восходящее движение по квартам; второй – возвратный ход на терцию. Теперь композитор проводит их одновременно (т.т. 114–127) – на фоне обыгрывания большой терции в партии виолончели (*e-gis*) звучат выразительные квартовые интонации в начале у второй скрипки, а затем они имитируются первой скрипкой.

Таким образом, в экспозиции выделяются две области: главно-связующая и побочно-заключительная группы тем. При этом, как видно из Таблицы № 1, зона первой темы почти в два раза больше, чем объём второй. Перед нами предстают два различных образа – один скерцозный стремительный, охватывающий значительную часть экспозиции, второй – взволнованный, лирический, воспринимающийся как своего рода некое отступление.

Как было упомянуто ранее, разработка строится на материале главной партии. Тем не менее, вначале Бацевич всё же делает попытку сопоставить развёртывание первой темы с аккомпанементом второй, однако, быстро от этого отказывается. В разработке, как и в построении самой главной партии, выделяются несколько этапов. В них автор дробит тему и даёт различные её комбинации и варианты звучания в ансамбле, в результате чего она приобретает более напористый, назидательный характер и постепенно теряет свою индивидуальность. Это происходит за счёт тех приёмов, которые были только намечены в экспозиции – учащения ритмической пульсации, неожиданных динамических перепадов, подчёркивания слабых долей такта, опоры на терпкие, диссонирующие созвучия, движения по хроматической гамме.

Область главно-связующей группы в репризе значительно сокращена. Она поначалу сохраняет свою активность, но постепенно первая тема приближается в образном плане к побочной партии, в то время как вторая обогащается и становится более насыщенной. Интересной находкой предстает здесь решение её звуковысотного состава. Так как атональная стилистика подразумевает иные, нежели в классико-романтическом стиле средства высотного обновления побочной партии в репризе сонатной формы, Бацевич формально не транспонирует тему, а изменяет ее плотность. Побочная партия дублируется в ундециму, за счёт чего отчасти совершаются гармонические перемены.

Таким образом, первая часть предстает как чётко выверенная композиция. В ней зарождаются два образа и тематических материала, которые в дальнейшем сыграют важную роль.

Вторая часть – скерцо (Presto), представлено в типичной для центральных частей цикла сложной трёхчастной форме.

Таблица №2:

Разделы	вступление	1 часть сложной формы (простая 3-х частная)							связка	Эпизод	Реприза сложной формы							Кода
		a			середина	связка	a ₁				a			середина	предыкт	ложн. реп.	a ₂	
Форма каждой части		a	a ₁	b	c		a/b	a/b			a	a ₁	b	c		a ₂	a/b	
Кол-во тактов	9	1 2	1 2	1 4	2 4	1 3	13	11	2 3	2 6	1 2	1 2	1 4	15	16	6	7	32

Идея сопоставления двух различных образов продолжается и здесь. В крайних разделах представлены быстрые, скерцозные темы, в эпизоде, напротив, развивается лирическая сфера.

Основная, начальная тема имеет очертания, сходные с темой побочной партии из Первой части. При этом в неё все же привносятся новые черты, она обновляет интонационное наполнение, и квартовое сопряжение заменяется на терцовое. За счёт трехдольного размера, быстрого темпа, гомофонной фактуры она приобретает скерцозный, озорной характер. Экспозиционные проведения мелодической линии тонально устойчивы с преимущественной опорой на звуки си минорного трезвучия. К тому же в её основе преобладают многократное варьированное повторение первого двутактового мотива, благодаря чему тема становится легко узнаваемой. Сопровождение строится на ундецим- и нонаккордах. В отношении регистра она сконцентрирована в средней тесситуре и звучит в динамическом оттенке *mezzo piano*.

Пример 6: т.т. 10–21

Лишь в третьем предложении тема значительно расширяет свой диапазон. Сопровождение переходит в нижний регистр, в то время как мелодическая линия уплотняется за счёт дублирования в квинту. При этом она приобретает более обобщённый характер.

Пример 7: начало третьего предложения, т.т. 34–38:

Ей противопоставлена тема середины. Здесь происходят смены фактуры, динамики, интонационного рельефа мелодической линии, гармонического каркаса. Центральный раздел строится на своеобразном «диалоге» квартета и фортепиано, между которыми распределена тема. В ней выделяются два сегмента: один, как бы выполняющий функцию ядра, содержит выразительный тритоновый ход, другой, своего рода развёртывание, имеет различные варианты. Если в основной теме преобладает движение по терциям, то в середине начальные интонации содержат напряжённый тритоновый ход, и крайние звуки образуют интервал увеличенной квинты. С другой стороны, в данном разделе обновляется интервал дублировки: вместо квинтового удвоения темы, возникают проведения в октаву и терцию.

Пример 8: т.т. 48–50

Интересным предстаёт решение репризы простой формы. Автор не повторяет точно первый раздел, а оставляет начальные два предложения. При этом третье звучит в контрапунктическом соединении с предыдущими двумя. В то же время в партии первой скрипки появляется новый контрапункт.

Пример 9: фрагмент репризы простой формы, т.т. 85–88:

Не менее интересно выполнена и реприза сложной формы. Изменениям подвергаются два последних раздела. В них происходит уплотнение фактуры, за счёт чего усложняется гармония, приводится новый вариант комбинирования тематических элементов, регистровая и тембральная перекраска тем. В центральном разделе звучат имитации, причём они дублированы в терцию или сексту. На их фоне в партии фортепиано проводится тематический элемент, впервые возникший в репризе простой формы (т.т. 86–88).

Пример 10: т.т. 206–214

В репризе всей сложной формы, после проведения темы середины и связующего раздела используется излюбленный приём классиков – ложная реприза. Вначале тема возвращается в си-бемоль миноре и только спустя шесть тактов звучит реальная реприза в си миноре. Завершается вся часть кодой, в которой ещё раз возникают важные тематические интонации второй части цикла.

В быстрой, задорной второй части, написанной в темпе *Presto* появляются своего рода «зоны отдыха». Так, после скерцозных, танцевальных тем крайних разделов вступают более сдержанные темы середин. В них разрежается фактура, происходит своего рода «диалог» между исполнителями, что позволяет другим участникам немного «расслабиться». Наиболее значительное рассредоточение фактуры представлено в эпизоде сложной трёхчастной формы. В ней более сдержанный темп и отдельные интонации проводятся в партии альты и фортепиано. Появляются более протяжённые звучания, музыка успокаивается (т.т. 132–157).

Пример 11: фрагмент темы эпизода, т.т. 142–148:



Таким образом, можно сделать вывод, что, будучи концертирующим музыкантом, Г. Бацевич заботилась об исполнителях и давала возможность «отдохнуть», чередуя технически сложные места с менее виртуозными фрагментами или фрагментами «продлённых нот и тишины».

При внешне классических атрибутах формообразования, во второй части цикла присутствуют и обогащающие элементы. В частности, черты сонатности и фугированной формы можно проследить в развивающихся серединах, которые включают в себя различные способы разработки и развития темы – вычленения мотива (т.т. 48–53), дублировки (т.т. 64–71), имитации (т.т. 54–55). Стоит отметить, что в репризе сложной формы все эти приёмы совмещаются (пример т.т. 206–214), благодаря чему их концентрация на единицу времени возрастает, а форма в целом приобретает яркость. Кроме того, в данной части имеется своего рода микрорефрен. Им открывается *Presto* (т.т. 1–2). Затем он возвращается после проведения основной темы, выполняя функцию середины простой формы (т.т. 48–71). Этот же тематизм служит материалом для связующего раздела между первой частью сложной формы и эпизодом (т.т. 109–131). Вновь он вернется в репризе сложной формы и в коде. При каждом новом проведении он сохраняет свои основные черты – тема всегда узнаваема по выразительному тритоновому ходу, помещённому внутрь короткого восходящего мотива и яркой динамике.

Резкий контраст по отношению к предыдущим частям создает лирико-философский центр цикла – третья часть, *Grave*. Её форма довольно необычна. В крупном плане Бацевич придерживается схемы сложной трёхчастной формы, где крайние части образуют цикл расщеплённых вариаций, а центральный раздел написан в форме периода. По характеру музыкального языка, фактуре, наличию вариаций, данная часть напоминает жанр пассакалии.

В структурном отношении *Grave* сбалансировано. В ней первый и третий разделы содержат по три вариации, а между ними располагается новая тема, также включающая три проведения. Тем самым подчёркивается уравновешенность и выверенность всех этапов формы, что в очередной раз отсылает к неоклассическим тенденциям.

Таблица № 3:

Форма в целом	А				В				А		
	Тема	Вар I	Вар II	Вар III	связка	a	a ₁	a ₂	ВарIV	ВарV	ВарVI
Кол-во тактов	8	8	8	8	9	12	12	10	8	8	9

В ней, как и в предшествующих частях квинтета, продолжается идея противопоставления двух образов. Один – печальный, скорбный, со щемящими интонациями, второй – созерцательный, отстранённый. Сохраняется и идея заимствования тематического материала из первой части. Однако, если в *Presto* за интонационную основу был взят каркас лирико-романтической темы побочной партии, а её облик приобрёл весёлый скерцозный характер, то в третьей части разрабатывается интонационность энергичной главной партии, которая трансформируется в медленное шествие.

Остановимся чуть более подробно на каждом разделе. Основная тема *Grave* экспонируется в низком регистре в партии фортепиано. Она звучит в медленном темпе в размер 2/2, отражая тем самым тяжеловесную неспешную поступь. В её основе – принцип постепенного завоевания диапазона с постоянным возвратом к основному тону, заимствованный из главной партии Первой части.

Пример 12: т.т. 1–8

В первой вариации подключается квартет. На фоне основной темы в партии струнного ансамбля разворачивается индивидуальная мелодическая линия. Её интонационный набор и рисунок напоминают элементы главной темы из первой части цикла. Композитор сохраняет первоначальную последовательность этих элементов, но преобразует их, расширяя интервальную структуру. При этом уже со второй вариации, данная мелодическая линия постепенно начинает вытеснять тему фортепиано, занимая как бы главенствующую позицию, в то время как основная тема всего за три вариации словно нивелируется, сглаживается и постепенно истаивает. В результате, к концу первого раздела рояль замолкает.

Пример 13: третья вариация, т.т. 25–32:

Противоположный образ рисует трио. Центральный раздел предстаёт самостоятельным, независимым целым, со своим вступлением, которое для сложной формы выполняет роль связки. Тяжеловесный размер 2/2 сменяется на 4/4. Формально они равны, однако появление более мелких длительностей отражается на характере музыки. Равномерная поступь половинными исчезает и замещается звучанием восьмых длительностей. Одновременно происходит смена фактуры – аккордовый склад, замещается гомофонно-гармоническим изложением.

Данный раздел основан на двух тематических элементах. Бесконечная мелодическая линия, развёртывающаяся в партии первой скрипки, явно имеет главный характер. Второй элемент выполняет роль гармонического каркаса и проводится параллельными трезвучиями у оставшихся участников струнной группы (второй скрипки, альты и виолончели), а к третьему предложению полностью переходит в партию фортепиано. При этом оба материала комплементарно дополняют друг друга и представляют единое целое.

Пример 14: первое предложение трио, т.г. 42–53

The musical score for Example 14 is presented in two systems. The first system begins at measure 42. It consists of five staves. The top staff is for the first violin, showing a melodic line that starts with a whole note, followed by eighth notes, and includes a dynamic marking of *mp*. The second, third, and fourth staves represent the second violin, viola, and cello, respectively, providing a harmonic accompaniment of parallel triads, also marked *mp*. The fifth staff is for the grand piano, featuring a continuous eighth-note accompaniment in the right hand, marked *p*, while the left hand is mostly silent. The second system starts at measure 46 and continues the same musical texture.

Начинаясь как некое повествование, воспоминание, созерцание, словно обретая объём, изложение приходит к гротесковому преобразению, близкому по характеру теме вариаций. Восходящие полутоновые ходы, звучащие у рояля в среднем регистре на *piano*, создают «мерцающий, зыбкий фон». Постепенно они превращаются в ламентозные, щемящие интонации и проводятся в партии альты и виолончели в экспрессивном высоком регистре инструментов. Усложнению и укрупнению первоначального образа центрального раздела способствует гармоническое и фактурное решение. Начинаясь в средней тесситуре пятиголосно с опоры на трезвучие, за счёт внедрения дублировок и октавных удвоений тема приобретает более напряжённый характер и завоевывает всё больший диапазон. Третье предложение в большей степени опирается на септаккорды и охватывает диапазон от контроктавы до четвёртой октавы. Завершается центральный раздел утверждением ундецимаккорда. В то же время, за счёт преобладания в партии фортепиано мажорных трезвучий, тема приобретает оттенок величественного звучания и превращается своего рода в торжественное шествие.

После такой выразительной, экспрессивной кульминации, ещё драматичнее воспринимается возврат первой трагической темы, звучащей *fortissimo*. Трижды она проводится без изменений на фоне остигатного сопровождения. В аккомпанементе постепенно появляются продлённые звучания, и он словно истаивает, за счёт чего создается эффект удаления данного шествия.

Таким образом, перед слушателем разворачивается драматичное повествование. Начинаясь как сдержанное, скорбное шествие, с равномерной поступью половинными длительностями, оно словно рассеивается в трио и погружает слушателя в иной мир. Новый хрупкий созерцательный образ как бы напоминает о не столь далеких светлых днях. Кажется бы, автору удалось преодолеть трагедийность и центральный раздел *Grave* завершается в некотором смысле апофеозным звучанием второй темы. Однако возвращение первой темы «рассеивает воспоминания». Вновь перед слушателем предстает скорбная тема шествия, которая постепенно уходит, оставляя слушателя наедине с самим собой.

Завершается фортепианный квинтет энергичным Финалом. Здесь композитор последний раз противопоставляет два главных образа – скерцозный и лирический. Однако, после сильных и коренных трансформаций тематического материала, меняется характер и содержание данных тем, они словно взаимообогащаются. Если главная партия в первой части имела черты скерцо, то в финале она, сохраняя свою внутреннюю энергию и решительность, содержит и лирические нотки. В то время как в нежную, романтическую побочную проникает импульс движения.

При этом IV часть *Con passione* выступает как некий синтез композиторских приёмов, используемых в предшествующих трех частях. Так, например, в ней возвращается сонатная

форма, в которой, как и в первой части, разработка строится исключительно на материале главной партии, а побочная тема при возврате в репризе, вместо проведения в новой транспозиции переходит к другим исполнителям и дублируется в кварту. Из второй части в заключительную партию проникает полифонический приём имитации, а также, как своего рода «зоной отдыха» являлось трио, здесь разрежается фактура в главной партии.

Так выглядит схема финала:

Разделы	Экспозиция				Разработка	Реприза			Кода
	вст.	гл.п.	св.п.	п.п. – закл.п.		гл.п.	гл.п.	св.п.	
Кол-во тактов	10 т.	12 т.	18 т.	34 т.	32 т.	10 т.	12 т.	10 т.	24 т.

Уже во вступлении Бачевич выстраивает диалог между камерным ансамблем и фортепиано. Поочередно они проводят короткие реплики. В этом плане данная часть наиболее насыщена распределением тематического материала между исполнителями, в отличие от предыдущих частей квинтета.

Энергичная, задорная главная тема написана по принципу ядро – развёртывание. Ядро представляет короткий восходящий терцовый импульс, а развёртывание, подхватывая его, продлевает восходящее движение далее.

Пример 15: т.т. 11–13

Главная партия представляет своеобразное фугато, включающее четыре проведения темы всеми участниками ансамбля. Роль конструктивного интервалом берёт на себя терция (второе и третье проведения проводятся в транспозиции от фа-диеза и ля-диеза). Причём, после ответа тема дублируется в терцию, а завершает фугато первоначальная транспозиция с октавным утроением темы.

Связующая партия по типу изложения напоминает тему середины из *Presto*. Аналогично главной, она имеет структуру ядро-развёртывание, где ядро предстает в виде имитаций. Для сравнения представим фрагмент темы середины из второй части цикла (пример № 16 а) и элемент связующей темы из финала (пример № 16 б).

Пример № 16:

а)

б)

Побочная и заключительная партии построены на одном материале, тем самым образуют один раздел. Он написан в форме периода из трёх предложений. Слушателям представлен совершенной иной образ. Тема начинается романтической отстранённой мелодией, звучащей одногласно у фортепиано на фоне продлённых октав. В её широкой мелодической линии преобладают ходы на интервалы кварты, квинты, а поступенное движение почти отсутствует. Здесь происходит разрежение фактуры и гармонии, что позволяет расценивать данные партии, как своего рода момент умиротворения и успокоения. Также, как и в Первой части, вторая тема воспринимается как своего рода лирическое интермеццо после энергичной, напористой первой темы.

Пример 17: т.т. 41–48

Разработка вновь возвращает первоначальный характер. В ней на фоне моторного движения шестнадцатыми различным трансформациям подвергается ядро главной партии. В него внедряются репетиции, и восходящий терцовый ход преобразуется то в нисходящее, то в восходящее секундовое движение. Происходит постепенное уплотнение фактуры и усложнение гармонии. От мажорных трезвучий (т.т. 75–78), тема приходит к параллельному движению диссонирующими ундецимааккордами (т.т. 89), но в момент наивысшего напряжения неожиданно звучит в октавном удвоении (т.т. 91–102). Несмотря на сочные фактурные наложения, ядро темы всегда хорошо слышно. Возможно, автору в момент кульминации важным было подчеркнуть значимость самой темы, а не показать её преобразования. Завершается разработка спадом напряжения, плавно перетекающим в репризный раздел.

В репризе главная партия проводится почти без изменений. Варьированию подвергается связующая, в которой её тематизм совмещается с темой главной партии. Аналогично первой части квинтета, побочная партия в репризе дублируется в кварту. Однако, если в

Moderato тема вначале поручалась струнной группе, а затем переходила к фортепиано, то в финале обмен происходит противоположным образом.

Завершается финал величественной кодой, в которой утверждаются энергичный и динамичный образ и ещё раз проходят обе темы. Причём побочная партия обретает характер близкий первой теме и излагается октавами на *forte* в партии фортепиано.

Пример 18: т.т. 166–168

The musical score for Example 18, measures 156-168, is presented in five staves. The top four staves represent the string quintet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the bottom staff represents the piano. The tempo is marked 'Grandioso' and the dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'piu f' (pianissimo fortissimo). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The piano part is marked '8va' (8va) in the final measure.

Таким образом, финал служит своего рода итогом всех музыкальных событий данного квинтета. Вбирая яркие тематические приёмы и способы работы с тематизмом, *Con passione* по-новому раскрывает две первоначальные образные сферы и, приводя к взаимообогащению, закрепляет их.

Подведем итоги. В Первом фортепианном квинтете ярко прослеживаются неоклассические черты творчества Г. Бацевич. В структурном отношении композитор тяготеет к арочным, замкнутым формам. Это отражается как на строении цикла в целом, так и на устройстве отдельных тем.

Сплочённости и единству квинтета способствуют комплементарно дополняющие друг друга два образа. Они представлены на протяжении всего цикла и раскрываются каждый раз в новом воплощении. Впервые их тематический каркас экспонируется во вступлении первой части, затем они становятся основой главной и побочной партий. В *Presto* лирико-романтическая вторая тема трансформируется в энергичное скерцо. Вместе с тем, интонационный каркас главной партии мигрирует в *Grave* и неожиданно предстаёт как тема пассакалии. В финале вновь возвращаются обе образные сферы. При этом в их интонационности, структуре находят своё отражение предыдущие преобразования и модификации. В первую задорную тему проникают лирические интонации, в свою очередь вторая становится более определённой.

Именно сопоставление, а не конфликт двух образов отражается и на особенностях строения формы каждой части. Так, например, в крайних разделах квинтета, написанных в сонатной форме, разработка строится только на материале главной партии. В то же время и в тональном отношении отсутствует противопоставление. Центральные части, написанные в сложной трёхчастной форме, также не дают яркого тематического контраста между разделами. В них на первый план выходит фактурное решение и трактовка ансамбля. Вместе с тем, сильный контраст возникает в противопоставлении средних частей цикла – *Presto* и *Grave*. В них для раскрытия идеи диаметрально различных образов Г. Бацевич как бы комбинирует части классического и романтического типа квинтетов.

Так для первого (классического) обычно характерными центральными разделами являются *Minuet* и *Largo*, для второго (романтического) – *Adagio* и *Scherzo*. Вместо медленной второй части классического квинтета в данном цикле появляется быстрая часть *Presto* по характеру напоминающая скерцо. В то время как неспешному *Largo* сообщается более тяжеловесный образ, тем самым трансформируя его в *Grave*. Обращение Бацевич к старинной форме пассакалии в третьей части и использование рассредоточенных вариаций на выдержанную гармонию вновь отсылает нас к неоклассическим тенденциям.

Как и для композиторов-классиков, актуальной для автора остаётся сонатная форма, что подчёркивается её использованием, как в первой части, так и в финале. Несомненно, это говорит о значимости, важности этой структуры для автора. Стоит отметить, что крайние части не только написаны в одной форме, но и выполнены по одному алгоритму. Так, в частности, в обеих сонатных формах тематически объединяются зоны главной/связующей и побочной/заключительной партий, а разработки развивают исключительно материал главной партии. В такой ясности и структурной простоте можно усмотреть черты трактовки сонатной формы венскими классиками. Форма крайних частей не перегружена ни конфликтом, ни структурными деформациями образов. В некотором смысле данные факты свидетельствуют о том, что Г. Бацевич словно идеализирует сонатную форму и представляет её как своего рода «эталон» с уравновешенными дополняющими друг друга разделами. Именно сбалансированная, выверенная трёхчастная структурная база, ставшая каркасом для всех частей квинтета, является главным средоточием черт неоклассицизма в этом произведении.

Таким образом, с одной стороны, композитор даёт ясные и чёткие классические, уравновешенные структуры, которые проникают буквально на все уровни формы, с другой – уже в пределах проведения одной темы гармоническое наполнение меняется и приобретает диссонирующее звучание. Во многом терпкость созвучий повышается вследствие внедрения дублировок, что в свою очередь создаёт эффект политональности.

Первый фортепианный квинтет Г. Бацевич пользуется заслуженной популярностью среди инструменталистов и тем самым востребован в исполнительской среде. Что касается Второго фортепианного квинтета, написанного в 1965 г. спустя тринадцать лет после Первого цикла, то это сочинение стилистически и композиционно являет полную противоположность предшествующему. Он ознаменовал следующий период в творчестве композитора с новыми интересами в области языка, технологии, формы. В нём явно превалирует письмо композитора XX столетия с радикальными инструментальными приёмами, специфической тембровой драматургией и сонорными звучаниями. В поле зрения Гражины Бацевич попадает додекафония, алеаторика, сонористика, а её стиль приближается к авангарду.

Литература

1. *Грушина Е. Е.* Новая музыка XX века: эпоха плюрализма стилей // Новый взгляд: Международный научный вестник. – 2014. – № 4. – С. 32–42.
2. Международный конкурс имени Чайковского [Электронный ресурс]. – Из истории Конкурса имени Чайковского. – Жюри Международного конкурса им. Чайковского. – М.: [б. и.], – 2015. – Режим доступа: <http://tchaikovskyscompetition.moscow/history/253>.
3. *Зима Л. В.* Фортепианный квинтет. Феномен жанра сквозь призму числа [Электронный ресурс] // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXI междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: Сиб. Ак, 2013. – Режим доступа: <https://sibac.info/conf/philolog/xxi/32023>.
4. *Никольская И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого – М.: Советский композитор. – 1990. – С. 332.
5. Современная польская музыка. К сезону польской культуры в России (2008–2009) [Электронный ресурс]. Студия новой музыки. – 2009. – Режим доступа: http://www.cmm.ru/index.php?page=projects&id=polish_music&part=program.
6. *Энтелис Л.* Встречи с современной польской музыкой. – Л.: Музыка, 1978. – С. 49–55.

«Fratres» Арво Пярта — статическое и динамическое

Музыкальный минимализм, как одно из проявлений общехудожественной концепции (*minimalart*), возникает в американской культуре на рубеже 50-х – 60-х годов XX века. Классиками американского музыкального минимализма считаются Ла Монте Янг, Стив Райх, Терри Райли, Филипп Гласс, Джон Адамс.

Структурной усложнённости минимализм противопоставляет ясность структурных процессов. Характерными чертами данного направления являются наделение формообразующим значением первичных элементов (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний) и отрицание функциональных связей в организации музыкального целого. Как отмечает Петр Поспелов: «Отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, американский минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления, к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков» [6, 26].

Концепция минималистского искусства исходит из минимальной трансформации используемых в процессе творчества средств, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника. Выражение минимализма в музыке реализуется благодаря статическому принципу, повторению блоков, функциональному равенству сегментов. В этом смысле репетитивная техника становится ведущим методом организации музыкального материала. У каждого композитора репетитивность может проявлять себя по-разному, но общий принцип остаётся единым для всех.

В Европе, как минимализм (на уровне концепции), так и репетитивность (в области музыкальных открытий) возникли в период расцвета второй волны авангарда. Между тем именно этот синтез стал первым проявлением в музыке движения «новой простоты», которое обычно связывают с поставангардным периодом. Само выражение «новая простота» фигурировало ещё в 20–30-е годы XX века, оно было продиктовано эстетическими критериями, актуальными для того времени. Но более широкое применение оно имело с середины 70-х годов в связи с музыкой нового этапа, после второго авангарда, не получившей ещё названия. «„Новая простота“ возникла внутри авангарда, не оказавшись в противоречии с непреложными особенностями авангардного мышления – стилистической чистотой, радикализмом в методе, отвержением пройденных путей и смешанно-компромиссных вариантов» [6, 28].

«Новая простота» была принята как альтернатива авангарду, интерпретируемое как искусство усложнённых конструкций. Предметом исследования данной статьи является произведение «Fratres» эстонского композитора Арво Пярта, который в середине 70-х годов XX века выступает приверженцем «новой простоты». Пярт один из наиболее религиозных композиторов, чьё творчество глубоко пронизано христианским мировоззрением. По словам композитора: «Форма должна создавать ощущение бесконечности. Каждое звено должно обладать своим собственным дыханием. Качество зависит от искренности и смирения. Ни о чём другом не надо заботиться. Это и есть настоящая смелость» [11, 485]. В конце 1970-х годов у Пярта происходит кардинальный стилистический перелом. До этого композитор отдал дань различным авангардным техникам – свободной додекафонии, сериализму, алеаторике – и, пройдя через период коллажной полистилистики, создал под сильным воздействием старинной музыки и контакта с ансамблем «*Hortus musicus*» свой новый стиль, который назвал «*Tintinnabuli*» («Колокольчики», по заглавию одного из сочинений). *Tintinnabulation* – протяжный звук звонящего колокола, который возникает после удара. Впервые это слово использовал Эдгаром Алланом По в своём стихотворении «Колокола»:

Hear the sledges with the bells –

Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells –
From the jingling and the tinkling of the bells.

В основе техники *tintinnabuli* лежит контрапунктическое соединение по особым правилам двух линий: одного или нескольких мелодических голосов, движущихся чаще всего гаммообразно, и фигурационного *tintinnabuli*-голоса, построенного на тонах центрального трезвучия, чаще всего минорного. Пол Хиллер считает, что *tintinnabuli*-голос олицетворяет всепрощение, а мелодический голос – индивидуальную людскую жизнь [14, 96]. Роль *tintinnabuli*-голоса в фактуре неоднозначна: на первый взгляд, может создаться впечатление, что этот голос «сопутствующий», подчинённый, так как последовательность его тонов неразрывно связана с конструкцией мелодического голоса. В то же время это определяющий голос фактуры. Он усиливает наиболее ярко слышимые гармоники, входящие в спектр центрального тона произведения, создавая неповторимый колорит звучания. Мелодия редко пишется Пяртом свободно. Обычно он упорядочивает её вокруг одного центрального звука и удаляется от него в основном поступенным движением, опирающимся на чёткий математический порядок и симметрию.

Новая техника *tintinnabuli*, понимание и наполнение своим смыслом термина «новая простота» – всё перечисленное индивидуализирует стиль Пярта, но не взаимоисключает связь с американским минимализмом (хотя сам композитор никогда минималистом себя не называл). Если «американский минимализм стремился превратить звуковое Нечто в Ничто» [6, 21], то в музыке Пярта сами первоэлементы имеют культурную глубину; он находит самодостаточным звучание старинных инструментов, изготовленных мастерами вручную. Отношение к первоосновам музыки – звуку и тишине, статичность формы, тоже объединяет композитора с американским минимализмом.

Пярт разработал свой вариант систематического репетитивного метода, идеально соответствующий именно его стилю *tintinnabuli*. Идею репетитивности он находит в доклассическом мышлении, полагавшем универсальное значение чисел и циклов. Но в технике Пярта, как замечает Светлана Савенко «строгая рациональность вариантных преобразований серийной дисциплине обязана не меньше, чем старинной монодии и полифонии» [8, 32]. Поэтому можно сказать, что рациональную последовательность, используемую при организации структуры музыкальной композиции у Пярта, можно сравнить с самым крайним проявлением сериализма. Основным его приёмом является прогрессивное расширение, как бы «раздвигание» паттерна изнутри, с помощью прибавления по одному звуку в сам центр паттерна, либо постепенная и очередная транспозиция паттерна с его ладовой трансформацией. При этом вводить новые паттерны Пярт не любит, в этом смысле он превосходит в самоограничении даже Райха.

Рациональность пяртовского мышления проявляется, в первую очередь, в стройности и пропорциональности создаваемых им форм. Все его сочинения отличаются монолитностью, целостностью, завершённостью. «Fratres» не исключение.

«Fratres» является своего рода рекордсменом по количеству имеющихся аранжировок. Произведение можно услышать в исполнении:

- камерного ансамбля старинных или современных инструментов (1977);
- скрипки и фортепиано (переложение Арво Пярта, 1980);
- четырёх, восьми, двенадцати и более виолончелей (переложение Арво Пярта, 1983);
- струнного квартета и ударных инструментов (переложение Арво Пярта, 1983);
- струнного квартета (переложение Арво Пярта, 1985);
- струнного квартета (переложение Томаса Хофера, 1985);
- виолончели и фортепиано (переложение Дитмара Швальке, 1989);
- октета деревянных духовых с ударными (переложение Бита Бринера, 1990);
- скрипки, струнного оркестра и ударных (1992);
- виолончели, струнного оркестра и ударных (1994);
- тромбона, струнного оркестра и ударных (переложение Кристиана Линберга, 1994);
- гитары, струнного оркестра и ударных (переложение Мануэля Барруэко, 2002);
- оркестра медных духовых (переложение Йоханнеса Стерта, 2003);
- альты и фортепиано (переложение Ларса Андерса Томтера, 2003);
- трех блокфлейт, ударных и виолончели (или виолы да гамба) 2005;
- квартета саксофонов (2008).

Такое обилие версий одного произведения отвечает требованию времени и свидетельствует о его высокой популярности и востребованности, как среди исполнителей, так и среди слушателей. Музыканты-приверженцы разных стилистических направлений, играя пьесу на многообразных, порой даже экзотических инструментах, вдохновляют к созданию всё новых и новых аранжировок. Действительно, партитура «Fratres» на вид очень проста: прозрачная фактура, всего четыре голоса, «нота против ноты», нет столь частых в партитурах современных композиторов замысловатых ритмических рисунков. Главная сложность в интерпретации музыки Пярта – это сыграть от начала до конца всё так, как есть, ничего не добавляя от себя.

Сведения об истории создания «Fratres» даны в книге Пола Хиллиера «Арво Пярт» [14]:

В 1978 году состоялся Таллиннский Фестиваль старинной и современной музыки, организованный Андресом Мустоненом. Фестиваль Мустонена открыл слушателям мир старинной музыки. В рамках Фестиваля прозвучали мотеты, песни и танцы XII–XIII веков, хоровые произведения мастеров Венецианской школы (Дж. Габриели, А. Габриели, Ч. де Роре, И. Аркадельт, Дж. Кроче, Л. Виадана – концерты, канцоны, мадригалы, мотеты), а также музыка эпохи Барокко. Были исполнены композиции запрещённых в СССР композиторов-авангардистов: Владимира Мартынова, Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, Эдуарда Артемьева, Бориса Парсаданяна, Арво Пярта и их зарубежных коллег: Кейджа, Штокхаузена, Пендерецкого, Кутавичюса, Хенце. Тогда же и состоялось первое исполнение «Fratres», написанных в 1977 году специально для ансамбля «Hortus Musicus» и посвящённых создателю ансамбля Андресу Мустонену и скрипачу Гидону Кремеру. Мустонен и его коллектив с

самого начала своего существования активно сотрудничали с Пяртом. Многие ранние *tintinnabuli*-композиции исполнялись импровизированным коллективом, как правило, на старинных инструментах, исходя из возможностей, которыми располагал «Hortus Musicus». Впоследствии композитор закрепил в партитурах определённые тембровые версии этих произведений, но некоторая импровизационность составов осталась. Это выражается прежде всего в наличии новых аранжировок его творений. Изначально «Fratres» были написаны для камерного ансамбля и первый раз исполнялись на старинных инструментах.

Характерная черта стиля Пярта – приверженность к стройным, пропорционально выверенным формам, где взвешен каждый такт и вычислена каждая нота. В основе произведения «Fratres» лежит вариационно-строфическая репетитивная форма с ритурнелем. С одной стороны строфичность и репетитивность делают форму линейной, а ритурнель своей сутью наделяет её замкнутостью.

Существуют разные типы минималистских композиций. Ярко выраженный вектор изменений паттернов обуславливает действие линейного принципа процессуальности. Ярким примером такого типа процессуальности является пьеса Терри Райли «In C», в которой нотный текст представляет собой последовательность из пятидесяти трёх паттернов. Исполняемые одна за другой, 53 фразы накладываются, сливаются и перекликаются по ходу исполнения произведения. В «In C» слушатель вовлекается в постепенно развёртывающийся процесс, который протекает в границах статической формы.

Такой постепенный процесс – одно из основных достижений репетитивного метода. Если характер европейской процессуальности, основанной на развитии, был сродни движению человеческой эмоции, этапам внутренней жизни, то в американском минимализме он соответствует постоянным и постепенным процессам, протекающим в природе, космосе. «Минималистическая процессуальность не имеет ничего общего с европейским „развитием“ и его „финальной“ логикой. Она отторгает формулу „от – через к“, ей более свойственно „всегда в“» [6, 30]. В «Фортепианной фазе» Стива Райха главенствует процессуальность замкнутого типа. Таким произведениям близка идея круговращения. В пьесе происходит бесконечное вращение по кругу – от изначального унисона, через ряд жестко фиксированных подвижек, вновь к унисону, что символизирует открытость процесса и обостряет заложенный в нем дуализм статики и динамики.

Заострённый принцип репетитивности в контексте линейной композиции и замкнутости имеет большое значение в эстетике Пярта. Движение по кругу, циклическая повторность, рефренность – метафоры вечности. Круг для Пярта есть олицетворение единицы, как и Бог суть Единое. Если обратиться к архаичному понятию круга, то это древнейший символ, применявшийся ещё в первобытных обрядах. Круг является метафорой полноты и выстроенности Космоса, символизирует объединение, единство множества.

Уже в самом названии «Fratres», что означает «Братство», заложена идея единства, объединения, поэтому идея круга как символа единства замечательно вписывается в концепцию произведения. Круг – это своего рода программа произведения.

Из всех существующих аранжировок «Fratres» за основу настоящей статьи была взята версия для скрипки и фортепиано в авторском переложении.

Пьесу открывает экспозиционный *паттерн* у солирующей скрипки. Протяжённость паттерна занимает шесть тактов и состоит из двух секций с размерами 7/4, 9/4, 11/4. В преамбульной каденционной части, в потоке гармонии, звучащей 64-ми длительностями, данная

метрическая сетка имеет формальное значение и производит впечатление непрерывной импровизации.

Пример 1. Начало шеститактового паттерна

legato
Viol.
ppp poco a poco crescendo sino al fff

При тщательном рассмотрении паттерна обнаруживается повторность аккордов, которая указывает на репетитивность. Две секции не являются тождественными друг другу и находятся в перекрёстной зависимости. Единственное, что совпадает – обрамляющий аккорд (ля-мажорный секстаккорд, являющейся по функции D к основной тональности d-moll, почти осязаемой в этом произведении). В каждом такте двух секций происходит смена размера: с 7/4 на 9/4, с 9/4 на 11/4. Такое изменение продиктовано приёмом аддиции. В «Теории современной композиции» авторы дают следующее определение этого явления: «Аддиция – это системное прибавление рядов. Она представляет собой разновидность ряда, особенность которого состоит в повторении с последовательным ростом паттерна в каком-либо параметре» [11, 478]. Во вторых тактах обеих секций, написанных в размере 9/4 (т.т. 2 и 4), добавляются две доли между вторыми и третьими аккордами первых тактов (т.т. 1 и 3), имеющих размер 7/4. Механизм добавления аккордов следующий: берутся первые такты каждой секции, в них мысленно проводится вертикальная ось симметрии между вторыми и третьими аккордами и к каждой половине такта добавляется по одному аккорду изнутри. Таким образом, во втором и четвертом тактах паттерна аккордов становится на два больше и размер увеличивается с 7/4 до 9/4. А в третьем и шестом тактах наращивание происходит до восьми аккордов таким же способом и количество долей в тактах возрастает до 11.

Для иллюстрации описанного механизма приведём редуцированный вариант паттерна (фигурации, свёрнутые в аккорды).

Пример 2. Первый шеститактовый паттерн (редукция)

Очевидно, что композитор имел в виду наличие тонального центра d-moll (на это указывает знак при ключе), но главенствующим аккордом становится доминанта. Укажем ещё раз на важность доминантовой функции. Её звучание создаёт ощущение недостижимости, невозвратности, утраченности. Дезальтерация седьмой ступени даёт тонус и спад, ожидание,

а затем чувство потери. Внутри первого паттерна композитор использует следующие структуры: трезвучия, сектаккорды, малые мажорные, малые уменьшённые, большие мажорные, малые мажорные терцквартаккорды, которые образуют диссонирующее атмосферное звучание, но в целом мягкую ауру, пульсацию от консонансов к диссонансам.

После экспонирования паттерна появляется константная часть – ритурнель. Если паттерн на протяжении пьесы будет изменяться, то все девять проведений ритурнеля звучат неизменно. Таким стабильным разделом формы заканчивается всё произведение: музыка исчезает в приглушённой динамике, обозначенной как *ppp* в фортепианной части и как *pp* в части скрипки.

Ритурнель в разы меньше паттерна: занимает ровно два такта. Его афористичность оправдана формой целого, главное в которой – непрерывное медленное обновление, разворачивающееся на длительном временном отрезке. В данном разделе использованы фактурные и гармонические средства, которые ещё не встречались ранее. Это и новый прием исполнения (пиццикато на открытых струнах), и введения тембра рояля, и новый регистр, совершенно иная фактура – прозрачная, без использования септаккордов. В ритурнеле нет мелодии как таковой, поскольку в оригинале он исполняется шумовыми ударными инструментами. Метрическая организация ритурнеля также отлична от паттерна. Пярт сохраняет одинаковую метрику на протяжении двух тактов. Если мыслить 6/4 как 3/4+3/4, то обнаруживается символическое число 3, олицетворяющее божественное начало.

Пример 3. Двухтактный ритурнель

Избранные Пяртом метрические структуры для паттерна и ритурнеля на всем протяжении формы являются неизменными. Это фактор единства и стабильности композиции. Сущность же каждого рассмотренного компонента своя. Ритурнель – фиксированная повторность, некая константа, а паттерн аккумулирует динамичность и изменчивость.

Таким образом, соотношение между ритурнелем и паттерном олицетворяет два противоположных начала – статики и динамики.

Всё развитие пьесы происходит внутри паттернов. В этом проявляется типичное для музыкального минимализма соединение репетитивности и вариационности. Все строфы-паттерны произведения, а таких восемь, являются по сути вариантами первой строфы. Тематический материал первого паттерна служит в таком случае основой для «вариаций» в последующих строфах.

Пярт сохраняет фактурный рисунок и ритмический каркас в каждой строфе. Фактура партии рояля представляет собой четырёхголосие с чётко распределёнными функциями голосов: нижним, непрерывно тянущим бурдонную квинту; средним и верхним, движущимися параллельными терциями; средним – *tinnabuli*-голос, перемещающимся только по звукам *A-dur*'ного и *a-moll*'ного трезвучий.

Композитор последовательно и рационально обновляет только высотную сторону паттерна. Мелодическая линия транспонируется в условиях той же гармонии и тональности. На протяжении всего произведения сохраняется единый гармонический устой – *a* благодаря бурдонной квинте *a-e* в нижнем голосе и непрерывному звучанию *A-dur*'ного и *a-moll*'ного трезвучия в *tinnabuli*-голосе. Таким образом, выдержанная доминанта в течение всего про-

изведения – это одновременно и опора всей конструкции, и парящий верхний пласт. Для Пярта бурдонная квинта глубоко значима, она имеет значение нерушимой основы, на которой держится всё сочинение. В то время как средний голос живёт по своим законам. Даже когда тенор переходит к иному ладовому устою, *tintinnabuli* остаётся верен себе и первоначальному устою пьесы. Он не смещается с основного устоя так же, как не смещается со своей квинты бурдон.

Избранный композитором интервал дублировки среднего и верхнего голоса – децима – особенный консонанс с большой акустической спецификой. Отказ от разнообразия даже в голосоведении является одним из проявлений пяртовского минимализма. Композитор не нуждается в иных формах многоголосия: он любит новые краски, возникающими при переносе темы на иную высоту, и хочет научить нас вслушиваться в эти интонационные переливы в звучании, созданные, на первый взгляд, простым параллельным движением.

Остановимся на рассмотрении первой вариации. Её звучание создает атмосферу спокойствия и гармоничной целостности. Паттерн исполняется в предельно тихом динамическом оттенке – *ppp*. При тщательном анализе паттерна выделяются закономерности в построении мелодического и ритмического рисунков: сначала в первом такте паттерна даётся тема, и затем Пярт избирает два принципа для её развития: аддиция и ракоход. Эти два приема свойственны только тенору. *Tintinnabuli*-голос движется по своим правилам и совпадает с остальными голосами лишь в ритмическом аспекте.

Ритмическая аддиция, которая была рассмотрена ранее, ведёт за собой смену размера и добавление мелодической линии. В каждом такте теноровый голос разрастается на два новых звука, сохраняя при этом принцип опеvania и возвращения к исходному тону. Если провести ось симметрии в середине каждого такта, то мы заметим такую особенность: ритмический рисунок обеих половинок каждого такта зеркально отражается (с незначительным отличием: начало всегда с половинной доли, а конечный тон – половинная с точкой или половинная с паузой). В мелодической линии симметрия выражается в следующей закономерности: на сколько ступеней удаляется от ладового устоя первая половина такта, на столько же ступеней приближается к устою вторая его половина. Разница между ними в том, что уход совершается вниз от устоя, а возвращение – сверху от него.

Что касается звуковысотного параметра паттерна, то никаких новых звуков в последующих строфах Пярт не прибавляет. Композитор использует материал предыдущих трёх тактов, выстраивая мелодический рисунок в ракоходе, но не в его традиционном варианте, когда тема звучит от конца к началу целиком, а сегментированно, по тактам. То есть, такт 6 – это ракоход такта 3, такт 7 – такта 4, а такт 8 – такта 5. Таким образом, внутри шеститактного паттерна прослеживается сочетание двух принципов – ритмической аддиции и мелодического ракохода.

Круг во «*Fratres*», как было сказано ранее, является символом единства в многообразии. На уровне всей формы прослеживается постепенное расхождение двух основных пластов произведения: бурдонной квинты, *tintinnabuli*-голоса с одной стороны и тенора, мелодического голоса с другой. В первой вариации основные тоны бурдонной квинты и тенора совпадают (в обоих пластах – тон *a*). Далее, верхний пласт – тенор и мелодический голос – постепенно удаляются от центрального устоя сочинения, а в последней, восьмой вариации круг замыкается, голоса вновь обретают единство (последовательность тонов тенора – *a, f, d, b, g, e, cis, a*; последовательность тонов мелодического голоса – *cis, a, f, d, b, g, e, cis*).

На протяжении каждой строфы мерцает идея объединения статики и динамики. Внутри замкнутого универсума, который олицетворяет паттерн, происходит движение и обновление. Дополнительным фактором развития служит партия скрипки. Остановимся на самых ярких примерах преобразования скрипичной партии в строфах.

В первых трех тактах первой вариации в партии скрипки звучит удержанная бурдонная квинта *a-e* (как и в нижнем голосе). Во второй же секции паттерна Пярт удваивает *tintinnabuli*-голос в скрипичной партии.

Пример 4: Tintinnabuli-голос, звучащий в партии скрипки



Если обратиться ко второй вариации (третьему паттерну), то здесь партия скрипки содержит как tintinnabuli-голос, так и новые мелодические образования. Первые и третьи ноты в четырехзвучной группировке шестнадцатых всегда повторяются и дублируют tintinnabuli-голос, который по-прежнему проводится в партии рояля. В этом паттерне композитор впервые в скрипичной партии использует звучание шестнадцатых нот.

Пример 5: Партия скрипки во второй вариации



Третья вариация (четвертый паттерн) в партии скрипки фактурно выглядит довольно просто, но она очень виртуозна с точки зрения исполнения. Этот паттерн звучит возбужденно в отличие от двух предыдущих спокойных строф.

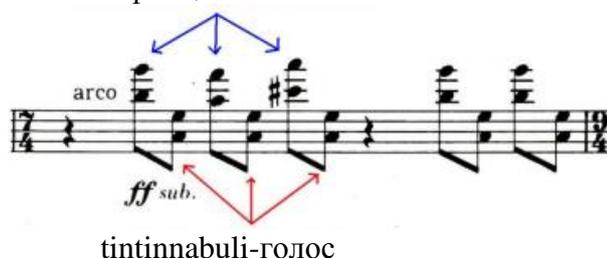
Пример 6: Третья вариация



Впервые в четвертой вариации (пятый паттерн) Пярт использует триоль. Tintinnabuli-голос (a), который был единственный из tintinnabuli-голосов в партии скрипки предыдущей вариации, сохраняется.

В пятой вариации (шестой паттерн) две мелодические линии четко отделены от tintinnabuli-голоса – бурдонной квинты a-e.

Пример 7: Мелодия в пятой вариации



Шестая вариация (седьмой паттерн) интересна с точки зрения структурных изменений, происходящих в партии скрипки. В первом такте звучит только один tintinnabuli-голос. Во втором такте к уже имеющемуся tintinnabuli-голосу добавляется мелодическая линия – e, d, cis, g, f, e, e. А в третьем такте путем добавления ещё одного голоса образуется трехголосие.

В последующих трех мелодия вновь возвращается к одному голосу.

Пример 8: Шестая вариация

The image shows a musical score for the sixth variation. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a violin staff (top) marked 'arco' and 'mf', a piano staff (middle) marked 'mf', and a bass staff (bottom). The second system also has three staves: a violin staff (top), a piano staff (middle), and a bass staff (bottom). The music is in a key with one flat and a 7/4 time signature, with various time signature changes throughout.

В седьмой вариации (восьмой паттерн) партия скрипки играет только звуки А-диж'ного трезвучия – шесть проведений от *e, cis, a, a, cis, e*. Каждый такт первого паттерна начинался и заканчивался такой же доминантовой функцией. Следовательно, идея круга проявляется уже в предпоследней вариации.

Пример 9: Партия скрипки в седьмой вариации

The image shows a musical score for the violin part of the seventh variation. It consists of six staves of music. The first staff is marked 'arco' and 'p'. The music features a series of triplets and slurs, with various time signature changes. The key signature has one flat.

Последняя вариация (девятый паттерн) исполняется особым способом – флажолетами. В прошлых эпохах флажолеты использовали в своих виртуозных композициях Сарасате и Паганини. Такой прием встречается и у импрессионистов для придания атмосферы таинственности и фантастичности.

В «Fratres» флажолеты способствуют мягкой и божественной ауре финальной вариации.

Пример 10: Восьмая вариация

В настоящее время Арво Пярт остается одним из самых влиятельных и наиболее часто исполняемых современных композиторов. Его музыкальному стилю свойственны минимализм, концентрация на существенном, аскетизм и выразительность. Он создал уникальный композиционный стиль – технику *tintinnabuli*, но прежде чем Арво Пярт пришёл к этому стилю он экспериментировал в различных техниках музыкальной композиции и стилевых моделях, в частности, с серийностью, полистилистикой, сонорикой и техникой коллажа. Данные техники не оказались близки духовному миру композитора.

Tintinnabuli Пярт воспринимает как нечто большее, чем техническое изобретение, – для него это некая объективная реальность, музыкальное бытие. В *tintinnabuli* стиле сочетаются аскетическая простота и глубина, одухотворённость звучания.

На примере «*Fratres*» можно проследить не только как Пярт работает в *tintinnabuli* стиле, но и каким образом ему удаётся органично совмещать статическую и динамическую линии. Удивительным образом композитор достигает эффекта простоты, свободно льющейся музыки при такой строгости композиторского мышления и при заданности каждого параметра. Интересен индивидуальный подход Пярта к техникам прошлых эпох. Используя идею палиндрома, он избирает особый, индивидуальный способ «переворачивания» темы. Сама идея возврата от конца к началу созвучна пяртовскому мировоззрению, его концепции единства. Идея круга как символа единства, заложенная во «*Fratres*» на разных уровнях композиции, отражается в том числе и в применении техники ракохода. Но Пярт использует эту технику не в её классическом варианте, а изобретает свою, индивидуализированную форму. Композитор не забыл ранее им накопленный опыт серийной техники.

Он не отрицает абсолютно все завоевания XX века, касающиеся гармонии и композиции. Он берёт от каждой эпохи то, что созвучно его мироощущению, его музыкальному языку. Серийность импонирует ему своей строгостью, рационализмом, архитектурной стройностью. Для композитора важны мельчайшие детали: порядок звуков в микромотиве, количество голосов, способ их сочетания, способы развития материала. Подчинение пропорциям, порядку, числу прослеживаются на уровне ритма, мелодики, фактуры и формы.

Форма «*Fratres*» интересна прежде всего тем, что главной движущей силой развития музыкального материала являются не гармония и не мелодика, а немусикальные параметры. В данном случае главными факторами формообразования становятся идея круга, заложенная в ригурнеле (нерушимая опора к которой постоянно возвращается композитор) и

развитие внутри каждого паттерна. Несмотря на статичное композиционное решение пьесы, на слух она воспринимается весьма динамично, благодаря развитой партии скрипки.

«Fratres», переводимое с латыни как «братия», – это на самом деле глубоко духовная музыка. Только эта музыка не предназначена для исполнения на службе. «Fratres» является своего рода проповедью, обращённой ко всем – как к слушателям, так и к исполнителям.

Литература

1. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника // Теория современной композиции: учеб. пособ. / [Редколл.: А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.)]. – М.: Музыка, 2007. – Гл. 15. – С. 479–486.
2. Мелешин Р. В. Христианская символика в творчестве Арво Пярта // Русская культура и мир: тез. докл. участников межд. науч. конф. / отв. ред. К. Э. Акоюн; Нижегород. пед. ин-т иностран. яз. – Нижний Новгород: 1993. – С. 267–269.
3. Осецкая О. В. О роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта // Музыкаведение, 2009, №1. – С. 40–46.
4. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис. канд. искусствоведения. – Нижний Новгород: НК., 2008. – С. 28.
5. Пелецис Г. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта / Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. – М., 2004. – С. 143.
6. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. – 1992. – № 4.
7. Пярт А. Правда Истина. очень проста: [беседа с Арвом Пяртом] / вел Дж. Маккарти; пер. Е. Михалченковой // Советская музыка. – 1990. – № 1. – С. 130–132. – Перевод изд.: The Musical Times. 1989. – № 3.
8. Савенко С. И. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР, вып. 2. – М., 1996. – С. 17.
9. Савенко С. И. Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка. – 1991. – № 10.
10. Ситан Т. Арво Пярт – песни изгнанника // Музыкальная академия. – 1999. – № 10.
11. Теория современной композиции: учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – С. 624.
12. Токун Е. А. Tintinnabuli – техника Арво Пярта. Числовая структура tintinnabuli // Музыкаведение. – 2008. – № 5. – С. 2–9.
13. Токун Е. А. Tintinnabuli: стиль и техника // Музыкальная академия. – 2007. – № 1.
14. Hiller P. Arvo Pärt. N.Y.: Oxford Univ. Press Inc., 2002.
15. Kautny O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.