

Воронежский государственный институт искусств

Студенческий научный вестник

ВГИИ–2021



Воронеж

2021

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, истории музыки, а также в специальном классе. Тематика статей разнообразна и обращена к проблемам и произведениям, относящимся, главным образом, к отечественной и западноевропейской музыке XX века, охватывая его начало (К. Дебюсси), середину (Б. Барток, Ф. Пуленк) и завершающее десятилетие (Б. Чайковский). Две работы (М. Мальцева, М. Миловкина) рассматривают вопросы музыкальной формы композиторов XIX века, связанные с особыми (неклассическими) жанрами (Листок из альбома, Полонез-фантазия, Соната-фантазия). Научными руководителями этих статей стали преподаватели кафедры теории музыки: доктор искусствоведения Е. Б. Трёмбовельский (Ю. Михайлова, Н. Чемоданова), доктор искусствоведения В. Э. Девуцкий (К. Офицерова), кандидат искусствоведения Н. В. Девуцкая (М. Миловкина, К. Перевозчикова), старший преподаватель кафедры истории музыки Е. П. Прокопьева (Ю. Михайлова, Е. Рак).

Ответственный редактор сборника – кандидат искусствоведения Л. Л. Крупина.

Электронная верстка – ст. преподаватель кафедры истории музыки Бычкова А.В.

Электронное издание.

Содержание

<i>Мальцева М.В.</i> Жанр «Листок из альбома» в контексте романтической миниатюры XIX в.....	4
<i>Миловкина М.В.</i> Композиционные особенности Полонеза-фантазии ор. 61 Ф. Шопена и Сонаты-фантазии ор. 19 А. Скрябина: К проблеме индивидуализации формы в условиях смешанного жанра.....	22
<i>Михайлова Ю.А.</i> Стилиевые основы гармонии Бориса Чайковского в его первых вокальных циклах на стихи М. Лермонтова и И. Бродского.....	34
<i>Михайлова Ю.А.</i> Синтез художественных стилей в вокальном цикле Франсиса Пуленка «Лед и пламень».....	70
<i>Перевозчикова К.В.</i> Континуально-динамический принцип формы в Adagio для струнных С. Барбера.....	100
<i>Рак Е.С.</i> Декоративность в опере Мориса Равеля «Дитя и волшебство».....	110
<i>Чемоданова Н.В.</i> Бела Барток. Фортепианный цикл «10 лёгких пьес»: гармония в ее связях с народной музыкой.....	119
<i>Офицерова К.И.</i> Особенности формообразовательного процесса в ранних романсах К. Дебюсси (на примере избранных романсов на стихи французских поэтов-символистов).....	137

Жанр «Листок из альбома» в контексте романтической миниатюры XIX в.

Данная статья посвящена весьма актуальному для современного фортепианного исполнительства жанру – жанру «Листок из альбома». Среди огромного количества миниатюр с подобным названием был выбран определенный срез этого жанра, представленный композиторами разных национальных школ, творивших в XIX в. – это произведения Ф. Листа, Ф. Шопена, Б. Сметаны, Р. Вагнера, П. И. Чайковского, А. Дворжака, Ф. Мендельсона, М. П. Мусоргского, большинство из которых являются неотъемлемой частью как концертной, так учебной практики.

Фортепианным миниатюрам посвящен довольно обширный круг музыковедческой литературы [5, 9, 10], однако «Листок из альбома» до сих пор не становился самостоятельным объектом научного исследования и пока еще недостаточно изучен. А между тем, большая востребованность его среди композиторов XIX в. получает подтверждение в многочисленности подобных опусов и в их художественном многообразии. Сравнительный анализ «Листков из альбома» может быть полезен и концертирующим пианистам, и любителям музыки, работающим над изучением фортепианной миниатюры.

Жанр «Листок из альбома» представляет сформировавшуюся в XIX веке разновидность легкой, изящной миниатюры, демонстрирующей особую степень мастерства ее автора. Простые на первый взгляд пьесы при детальном рассмотрении обнаруживают себя как подлинные шедевры, созданные рукой мастера. «Благодаря законченности и отточенности, а также малой протяженности форма выходит на первый план и сразу схватывается. В восприятии – эмоции восхищения мастерством и остроумием создателя» – отмечает по этому поводу Е. Назайкинский [9, 5].

На фоне прочих миниатюр этот жанр выделяется особыми специфическими чертами. В отличие от крупных произведений здесь не ставятся глобальные задачи – драматического содержания, серьезной идеи. Чаще всего миниатюры строятся в простых формах, имеют несложный музыкальный язык.

Миниатюра – это, прежде всего, жанр сокровенных чувств и сентиментальных откровений, который стремится передать тонкие нюансы эмоционального состояния, фиксируя сиюминутные настроения и, выступая, таким образом, в роли своеобразного поэтического дневника, каждая из записей которого запечатлевает взволновавшее композитора мгновение бытия.

«Листок из альбома» – жанр импровизационный по своей природе, изначально подразумевавший пьесы, которые записывались (как это было принято в XIX веке) в альбом¹ даме. Своеобразным аналогом здесь могут служить лирическое стихотворение или этюд в живописи.

«Листок из альбома» – свободная миниатюра. Но у каждого композитора свобода проявляется по-разному. Здесь нет программных обязательств, пьесы могут быть наполнены любой семантикой, любыми эмоциями и образами. «Специфика миниатюры в том, – пишет К. В. Зенкин, – что ощущение пребывания в моменте настоящего времени в ней максимально заострено. Именно “сиюминутность” образа – сущность и основа миниатюры» [5, 9], словно демонстрирующая чудо «остановившегося мгновения», продления краткого состояния.

¹ Традиция рукописных альбомов возникла в Европе, а само название «альбом» восходит к латинскому *album*, то, есть белой записной дощечке – от *albus* – белый. В русском языке это обозначение встречается с начала XIX века, когда оно проникло из Франции, где альбом назывался – «Памятная книга» [19].

Характерные признаки миниатюры, как отмечает исследователь, включают романтический порыв и эмоциональную гибкость, смысловую напряженность интонирования и рожденную ею «скрытую программность». В жанре обязательно присутствует утонченность, изящество, внимание к деталям, отдельным приемам, элементам, краскам, разнообразие динамической и агогической нюансировки. Лишь перешагнув рубеж XIX-XX веков, жанр претерпевает значительные изменения, когда в его арсенал войдет гораздо более широкий спектр образно-смысловых и темброво-динамических средств художественной выразительности.

Задача данной статьи – выявление структурных и жанрово-стилевых особенностей «Листков из альбома», изучение их структурных и жанрово-стилевых признаков, рассмотрение таких важных компонентов, как мелодическая основа, гармоническое решение, метр, специфика фактуры, фразировки, приоритеты в области содержания и средств художественной выразительности.

В пьесах XIX века, как правило, ясно отражается индивидуальный стиль каждого композитора, в то же время, хорошо ощущается и жанровый компонент – изысканная «простота» и естественность, легкое, созерцательное, романтическое состояние и настроение, позволяющие говорить о том, что автор неслучайно назвал свою пьесу «Листком из альбома».

Что же касается формообразования, то во многих миниатюрах композиторы, как правило, придерживаются классических форм, преимущественно простых. Однако импровизационная природа жанра «Листок из альбома» предрасполагает и к необычным структурным решениям, индивидуальным чертам, которые по-разному проявляются в мелодике, фактуре, гармонических средствах и форме. При этом каждый автор стремится к особой гибкости формы, наиболее полно соответствующей индивидуальному содержанию пьесы. В этом отразились самые существенные черты романтического мироощущения, связанные с лирическим типом мировосприятия. Большое внимание уделяется мельчайшим движениям души автора. Обилие красочных деталей направлено на раскрытие чувств и переживаний романтической личности, отраженных здесь особенно тонко и чутко.

Так, «Листок из альбома» Ф. Мендельсона (1837, e-moll) поражает необычайной пластикой и лиричностью. Еще при жизни композитора слушателей покоряли его пленительный мелодический дар и ясное музыкальное мышление. Ф. Мендельсон умел «вокализировать» инструментальную музыку, придавая ей особую мелодичность и рельефность. В данной же фортепианной миниатюре претворились черты песни, к которой композитор тяготел всю свою жизнь, способность непосредственного отклика на любое, самое кратковременное движение жизни [7].

Произведение написано в сложной трехчастной форме с трио и точной репризой, которую можно выразить в виде следующей схемы.

Схема 1:

Разделы формы	Вст.	А			В (трио)			А		
		a	b →	a ₁	c	d	c ₁ →	a	b →	a ₁
Такты	1-2	3-25	25-44	44-60	61-73	73-81	81-97	98-120	120-139	139-155
Тональности	e	e			E			e		

Особую выразительность и тонкость пьесе придает мелодия с ее волнистым, мягко изгибающимся рисунком, в котором кристаллизуется музыкальный образ. Проникая в художественный мир пьесы, можно предположить, что автор мысленно пребывает в воспоминаниях, обращаясь к минувшему в поисках опоры и идеала.

В качестве выразительных средств композитор свободно использует плавную ритмику мелодии и триольные пульсации сопровождения, сочетание которых создает ощущение импровизационности.

Пример 1: Ф. Мендельсон. Листок из альбома (3-6 тт.)



Ведущее значение имеет первая, *ми-минорная* тема. Основу ее мелодического рельефа составляют устойчивые ступени тонического трезвучия (V – I – III – V), смягченные проходящим движением и неприготовленными задержаниями. Большую роль играет скрытое голосоведение, образующее плавную нисходящую линию. Окружающие ее тоны и скачки украшают тему, вуалируют незамысловатый мелодический остов, обогащают его. Представленная в примере кружащаяся фигура опекает основные тоны, привнося невероятную мягкость, элегантность и тонкость в музыкальную ткань произведения.

Особого внимания заслуживает строение первой части сложной трехчастной формы.

Схема 2:

Разделы	Вст.	a	b	a ₁
Такты	1-2	4+4+15	→ 12 + 7	доп. 8+ (4+2+1+3)
Тональность	e	e, G	h	e

у

же на стадии экспонирования начальной темы композитор использует необычный прием. После модулирующего в G-dur второго четырехтактового предложения появляется раздел, который берет на себя функцию длительного развития или расширения. Иначе говоря, Ф. Мендельсон плавно переводит тему в третье предложение (10 т.), которое гармонически выполняет функцию большого развернутого каданса в доминантовой тональности.

Пример 3: Ф. Мендельсон. «Листок из альбома» (10-25 тт.)

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with a treble and bass clef, featuring a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte). The second system continues the piece, with a *dim.* (diminuendo) marking. The third system shows the piece concluding with a *p* (piano) marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Довольно долго находясь в состоянии неразрешенности, композитор создает ощущение внутреннего напряжения, порыва, беспокойства. В результате период выходит за рамки экспонирования и обнаруживает функциональное наклонение к простой двухчастной безрепризной форме.

Поскольку в начальном разделе простой формы функция развития оказалась уже намеченной, в середине Мендельсон выводит ее на новый уровень. Мелодический контур темы сохраняется (25 т.), однако изменяется интонационность, которая становится более экспрессивной.

Тема в этом разделе показана фрагментарно и подвергается трансформации, сопровождаемой с дроблением отдельным фраз, мотивов и их секвенцированием [7]. Одновременно тема тонально обогащается. Начинаясь в h-moll, она модулирует сначала в a-moll, затем в G-dur.

Пример 4: 27 т.

A short musical excerpt consisting of two staves. The right hand has a melodic line with a slur over it, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The label "УМ. 5" is written above the first staff.

Пример 5: 29 т.

A short musical excerpt consisting of two staves. The right hand has a melodic line with a slur over it, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The label "УМ. 5" is written above the first staff.

Завершается середина предыктом, в котором используются неустойчивые, колоритные гармонии уменьшенного и увеличенного трезвучий).

Пример 6 (38-39 тт.):

УМ. 35

УВ. 35



Реприза простой формы строится иначе, нежели ее первый раздел. Композитор оставляет одно предложение, которое расширяет до масштабов восьмитактового периода. Повторение начальной фразы после полной совершенной каденции на основе автентического оборота позволяет говорить о функции дополнения. В этом разделе Ф. Мендельсон использует приемы дробления, с помощью которых образует более краткие мотивы (4+2+1), и последующего суммирования (3 такта). Таким образом, нарушение квадратности способствует большей мелодической и фактурной пластике.

В более спокойном и умиротворенном трио преобладает светлый колорит одноименного мажорного лада. Статическая созерцательная лирика рисует образ мечты и надежды о чем-то светлом и радостном. Данный раздел смягчает напряжение основной темы и вносит в музыкальную драматургию ощущение смирения и покоя.

Пример 7: 63-66 тт.



Как видно, внутренняя линия развития всей пьесы определяется сменами и переходами настроений: от откровенных сентиментальных высказываний обрамляющих разделов к светлым воспоминаниям в трио. Красочные приемы фортепиано, триольная ритмическая формула – все это создает живой образ душевного порыва в крайних частях. Вместе с тем, пьесе присуща естественность письма, выражающаяся в ясности гармонического языка, основу которого составляют классическая формула $t - s - D - t$, использовании родственных и одноименной тональностей (f , E , G), спокойной ровной ритмической пульсации на всем протяжении формы, прозрачности фактуры, напоминающей гитарные переборы. Весь строй чувств, его насыщенная экспрессивность, открытость лирического высказывания характеризуют душевный склад художника XIX века.

Подобно многим композиторам-романтикам, Ф. Лист сполна отдал дань фортепианной миниатюре. Композитором написано огромное количество программных «Листков из альбома», среди которых «*Berlin preludio*» (1842); «*Braunschweigpreludio*» (1844); «*Prelude omnitonique*» (1844); «*Preludio*» (1842); «Андантино» (1840); «Листок из альбома» из симфонической поэмы «Орфей» (1860); «Листок из альбома» из симфонической поэмы «Идеалы» (1860); «Листок из альбома или Утешение № 1 (1870-79)» и другие.

В «Листке из альбома» Ф. Листа (1841, As-dur) наблюдаются жанровые признаки блестящего вальса – трехдольность, гомофонно-гармонический склад с типично танцевальным фактурным рисунком сопровождения, «вращательный», «кружащийся» тип движения мелодии.

Пример 8. Ф. Лист Листок из альбома (35-42 тт.)



Выбор жанра вальса – одного из самых романтизированных танцев – для пьесы под названием «Листок из альбома» кажется неслучайным. В данном случае его можно рассматривать как своеобразный «лирический дневник».

Пьеса изложена в типичной для блестящего вальса сложной трехчастной форме с трио и повторением частей.

Схема 3:

Разделы	А		В	А1		С (coda)
	а	: В :		а	: В :	
Такты	1-34	35-50	51-82	83-104	105-120	122-127
Тональности	As → C		As			

При этом Лист трактует форму не вполне традиционно. Напомним, что характерным признаком сложной трехчастной формы является ярко выраженный контраст средней и крайних частей. У Ф. Листа тематические контрасты отсутствуют, части объединены значительной интонационной общностью, каждая из тем дополняет центральный образ, подробно раскрывая его.

В пьесе достаточно широко проявились основные черты стиля композитора, о чем свидетельствует преобладание «крупного штриха», виртуозность, квазимпровизационная подача материала. Блестящая техника выражена в объемном диапазоне и бравурности, в праздничном, концертном характере материала, в разнообразии, красочности и эффектности фортепианного изложения. Миниатюра отличается яркостью и блеском, порывистой свежестью, сквозь которую мы слышим прорывающуюся эмоциональность. Чрезвычайно экспрессивны и, вместе с тем, весьма сложны в техническом плане эпизоды с насыщенной фактурой. Арпеджио, скачки, двойные ноты художественно оправданы у Листа и служат проводником чувств [2]. Виртуозные пассажи являются необходимым художественно-выразительным элементом композиции и «передают произведение во всем блеске своей красоты, свежести и вдохновенности» [8].

Пример 9. Ф. Лист Листок из альбома (1-7 тт.)



Несмотря на внешние эффекты, устройство пьесы сообразно избранному композитором жанру миниатюры, присутствуют черты, не типичные для манеры Ф. Листа – структурная отчетливость, квадратность (основу составляют квадратные 16-титактовые построения), многократные повторы, простота гармонического каркаса.

В «Листке из альбома»² Ф. Шопен (1843, E-dur) показал безукоризненное композиторское чувство вкуса и умение сочетать утонченность и концентрированность в выражении богатой гаммы чувств.

Форма этой миниатюры – простая трехчастная с квадратностью каждого раздела:
Схема 4:

Разделы	a	b	a1
Такты	1-8	9-12	13-20
Тональность	<i>E</i>	<i>gis</i>	<i>E</i>

Однако внешняя простота в искусстве нередко оказывается мнимой. Невероятная изысканность, тонкость, очарование музыки убеждает нас в художественном совершенстве поистине гениальной простоты. Мелодия, отличающаяся томной медлительностью, певучестью, широким дыханием, напоминает о жанровых признаках ноктурна, характерные черты которого добавляют ей неповторимую пленительность и обаяние.

Пример 10. Ф. Шопен Листок из альбома (1-4 тт.)



Аккордовый склад, опирающийся на ясную функциональную гармонию, придают музыке характер благородного спокойствия. На фоне размеренного сопровождения звучит безмятежная, интонационно выразительная, обогащенная деталями орнаментики мелодия. Волнообразный мелодический рельеф, содержащий плавный спуск и порывистые взлеты, охватывает V, II, VI, III, I ступени мелодии, и передает эмоциональный тон мечтательной лирики.

В ритмическом узоре мелодии изощренно сплетаются разные средства музыкальной выразительности: призывно-пунктирные интонации, хроматизация, обостряющая ее интонационный строй.

Средний раздел, непосредственно вытекающий из первого, привносит незначительный контраст. Пунктирная ритмическая фигура с особенностями ее мелодического движения проникает и в средний раздел, в котором пьеса насыщается иными настроениями, освещая в новом свете музыкальный образ. Минорная окраска тональности третьей ступени в сочетании с мелодической повторностью создают атмосферу лирического томления:

²Композиция посвящена А. С. Шереметьевой, большой поклоннице Ф. Шопена, которая во время путешествия по Европе брала у него несколько уроков музыки [8].

Пример 11: 9-12 тт.



Изысканный силуэт мелодии передает хрупкий, поэтический музыкальный образ, таинственно ускользающий, как сновидение или мечта. «Подлинный музыкальный шедевр, сочетающий краткость изложения с несколькими выразительными приемами, словно приоткрывает нам завесу в тот неведомый мир, откуда приходят все образы и мечты» – так характеризует эту пьесу Е. Хамуева [11].

Довольно широко представлен жанр «Листок из альбома» в творчестве Б. Сметаны. Среди его миниатюр-посвящений: «Листок из альбома» для Катержины Коларжовой» (1844), «Листок из альбома» для Джозефины Финкеовой (1845), «Листок из альбома» для Марии Прокшовой (1862).

«Листок из альбома» Б. Сметаны (1848/49, h-moll) построен весьма необычно для данного жанра, поскольку основан на полифоническом принципе бесконечного канона.

Пример 12: Б. Сметана Листок из альбома: тт.1-5.



Приемы имитационности в данном случае способствуют большой степени слитности, однородности и непрерывности развертывания темы. Музыкальная ткань представляет собой чередование кратких, разомкнутых построений, плавно «перетекающих» друг в друга и образующих внешние признаки рондальности.

Схема 5:

Разделы	:A:		B				
	a	b	a ₁	c	a ₂ (coda)		
Такты	1-7	7-12	13-16; 17-20; 21-24; 25-34	35-38; 38-46	47-51		
Тональности	h		h; fis; gis	H	C	G	h

Развитие одного образа раскрывается благодаря разным тональным краскам с преобладанием ладового устоя *h*. Композитор словно любит естественностью и певучестью сочиненной мелодии: он повторяет её несколько раз на протяжении всей пьесы, внося множество индивидуальных оттенков, умело используя прием колористического сопоставления тональностей (*h, D, fis, gis, H, C, G, h*).

Уже с первых тактов, как бы незаметно «выплывающая» простая, песенная мелодия, сразу покоряет поэтичностью и свежестью. Она разливается широким мелодическим потоком. Удивительная простота и лирическая непосредственность, широта мелодического дыхания сближают её с лучшими образцами чешских народных песен (см. пример 12).

Мелодия первого раздела, переходя по кругу от окончания фразы к ее началу, выступает в качестве концентрированного показа темы-образа. Этот прием полифонического письма, применяемый композитором, позволяет ему сконцентрироваться на одном состоянии.

Во втором разделе Б. Сметана использует тематическое переосмысление. Перед завершающим проведением начальной фразы появляется новый тематический элемент, облеченный в фактуру гармонической фигурации. Такой прием дает композитору возможность оживить изложение, быть может, привнести в него элементы наигрыша, выдержав при этом принцип тематического единства. Б. Сметана поэтически претворяет танцевальный образ, напоминающий интонации народной музыки, неразрывно связанной с национальными истоками его творчества.

Пример 13. Б. Сметана. Листок из альбома (34-40 тт.)



«Листок из альбома» Р. Вагнера представляет безусловный исследовательский интерес как жемчужина камерно-инструментальной лирики. И в этом «маленьком» шедевре проявились стилевые черты композитора – автора многочасовых опер, чьей основной сферой деятельности была музыкальная драма. «Его ценители, в числе которых ассистент великого фортепианного профессора Гольденвейзера, считали, что его «Листок из альбома» (1861 года, A-dur), на самом деле – лучшее, что Р. Вагнер сочинил, при этом не сравнивая его с огромными, всеми признанными операми» – пишет исследователь об этом произведении [3].

«Листок из альбома» Р. Вагнера A-dur известен благодаря немецкому скрипачу Августу Вильгельми, который сделал скрипичную обработку этой миниатюры. На нее мы и будем ориентироваться в дальнейшем анализе.

Верхний голос ведет необычайно лиричную и проникновенную песенную мелодию. Вероятно, именно она подсказала А. Вильгельми, что произведение хорошо прозвучит на скрипке. Индивидуализированная мелодическая линия дает возможность показать неповторимые черты стиля композитора. Протяженные мелодические фразы, нисходящие интонации, витиеватость мелодии, включающая скачки на квинты и сексты, свобода развертывания тематизма раскрывают инструментальную природу мелодики Р. Вагнера.

Пример 14: Р. Вагнер Листок из альбома (9-27 тт.)



За основу взят вариационный способ развития темы. «Бесконечно-любящая» мелодия обуславливает развернутость каждого раздела. Благодаря взволнованному характеру, значительным масштабам и сквозному развитию, произведение приобретает черты ариозности, что позволяет говорить о тематическом единстве формы. Мы слышим типичное для лирической кантилены углубленное пропевание секунд при плавности «вливания», впеваания тона в тон.

Важным фактором музыкальной композиции является регистровое и фактурное разнообразие. Различные тембровые сочетания в изложении мелодического материала вносят новые краски, расширяя тембровый диапазон.

Начинаясь в партии скрипки, мелодия постепенно перемещается в партию сопровождения, где излагается в аккордовой фактуре. Перейдя в нижний регистр, тема подвергается тональному развитию, переливаясь оттенками тональных красок в сопоставлении мажорных тональностей: E-dur и Cis-dur, Cis-dur и Gis-dur, Gis-dur и E-dur. В варьированной репризе тема вновь возвращается в партию скрипки, в которой мелодия уходит все в более высокие регистры и завершается истаиванием на динамике *pianissimo*.

В результате образуется простая трехчастная форма.

Схема 6:

Разделы	Вст.	А		В		A ₁	C (coda)
		a1	a2	a3	→		
Тональности	1-8	9-24	25-35	36-43	44- 50	51-74	75-93
Такты	A			E, Cis, Gis		A	

Основой драматургии здесь становится раскрытие «внутреннего мира», на который направлены все выразительные средства. Музыка выполняет функцию своеобразного психологического индикатора, отражающего душевные состояния и воплощающего идеально-возвышенный образ.

«Листок из альбома» П. И. Чайковского (1873, D-dur) op. 19 № 3 представляет собой тонкую психологическую зарисовку, в которой оттенки интонаций многообразны и гибки. Музыка передает сиюминутность происходящих в ней преобразований, оттенков эмоциональных состояний – от мечтательных, восторженных до настороженных, порывистых. На это направлена и система авторских исполнительских указаний – многочисленные штрихи, акценты, указания *ped.*, *riten.*, *a tempo* и др.

Характерное для русской фортепианной миниатюры влияние танцевальных жанров нашло в музыке большое разнообразие жанровых и психологических преломлений. Двухдольный размер, «реверансы» в мелодии напоминают о признаках гавота [10].

Жанровый генезис пьесы предопределяет и ее форму – сложную трехчастную.

Схема 7:

Разделы	А			В			A ₁		
	a	b	a ₁	c	d	→	a ₁	b	c (coda)
Такты	1-8	8-16	17-24	25-31	32-43	44-46	47-53	54-62	62-66
Тональности	D	G, Fis, E, D fis	D	h	E, D, e, A, E, D, e, A	A	D		

Большое внимание уделено тщательной «отделке» мельчайших деталей. Одним из приёмов композитора является чередование штрихов – *legato* и *staccato*, которые дополняют друг друга. Мелодический голос и ткань сопровождения изобилуют субмотивами и выразительными интонациями. Фактуру отличает утрированная изысканность ритма, требующего особой тонкости исполнения; ей свойственно сочетание выразительной кантилены с многозвучной аккордикой. Музыкальная ткань в целом основана на звуковых контрастах, дополнительных темах-контрапунктах в средних голосах, а также имитациях, усиливающих эмоциональную выразительность, обогащая новыми красками фортепианное звучание.

В мелодии значительна роль широких нисходящих интервалов, в особенности квинтовых ходов, которые насыщают ее дыханием и распевом.

Пример 15: П. Чайковский Листок из альбома (10-11 тт.)



Крайние части рисуют образ спокойной и светлой лирики. Именно такое художественное воображение может перенести исполнителя в мир чувств и переживаний. Нежный утонченный образ, который композитор так искренне отразил в музыкальном сочинении, лежит в основе пьесы. Музыка стала своего рода «спасением» от избытка переполняющих чувств. Легкое, парящее, радостное настроение сменяют задумчивые и печальные фразы, звучащие как воспоминание.

Чайковский применяет «диалогическую фактуру», подчиненную в первую очередь задачам лирической выразительности», благодаря которой мелодия, подхватываясь в нижнем голосе, приобретает в новом регистре иную окраску.

Пример 16. П. Чайковский Листок из альбома (12-13 тт.)



Особо выделим средний раздел, в который словно вкрадываются интонации сомнения. Музыка становится проводником напряженной эмоции.

Немаловажную здесь роль играют секвенции, способствующие интенсивному развитию эмоций, воплощению их наибольшего раскрытия. Нагнетающее свойство секвенции, настойчивость, постоянное функциональное обновление, которое всякий раз по-новому гармонически освещает мелодический мотив, способствуют напряжению лирики. Особый эффект насыщенности создает диссонантное звучание, которые производит впечатление напряженного разворачивания чувства. Выразительность секвенций обеспечена яркостью ее тематических зерен, нисходящим прямолинейным мотивом.

Пример 17. П. Чайковский Листок из альбома (32-33 тт.)



Отметим полифоническую насыщенность среднего раздела пьесы, который обрамляется гомофонно-гармонической фактурой крайних частей. Сложная полифоническая ткань заставляет чутко прислушиваться к изгибам каждого голоса. Чувство формы, все элементы музыкального языка органично сливаются в целостный комплекс художественных средств, соответствующих глубоко оригинальному стилю миниатюры.

Пьесе П. Чайковского отличает непринужденность высказывания, выражающаяся в выборе мелодических и гармонических средств, простоте соотношений гармонических функций (T – D – T), при высоком художественном мастерстве.

«Листок из альбома» М. П. Мусоргского (1880, D-dur) имеет программное название «Раздумье». Пьеса входит в собрание миниатюр композитора «Акварели».

В «Листке из альбома» Мусоргский опирается на принцип строфичности, обогащая его взаимодействием линейности и рондальности. В целом форма развивается свободно, в импровизационном ключе. Ее части четко отделены друг от друга (каденции, паузы, медленный темп (*rit.*), динамика, знаки повтора, цезуры).

Схема 8:

Разделы	Вст.	:a:	:b:	:a:	:c:	:d:
Такты	1-4	5-12	13-19	20-27	28-33	34-42
Тональности	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>A</i>	<i>d</i>	<i>D</i>	

Пьеса представляет своеобразный эмоциональный монолог лирического героя. Ее тематизм отличает простое мелодическое строение, позволяющее наиболее рельефно преподнести основную смысловую нагрузку. Мелодия строится в виде коротких мотивов, в которых преобладают песенные черты со стилизацией элементов народных интонаций.

Музыка первого эпизода представляет сосредоточенный внутренний монолог, отражающий глубокие размышления главного героя, связанные с горькими думами, тягостными воспоминаниями. В качестве средств музыкального языка композитором используется неспешный темп (*Cantabile. Lecanto ben marcato; madelicatissimo*), нисходящая минорная терция в мелодии, гармоническая устойчивость минорной тоники (*d – moll*).

Неторопливое размышление сменяют полутоновые интонации вздохов второго эпизода, который вносит в повествование внутренние трепет. Доминантовый органый пункт добавляет некоторую взволнованность. Музыка полна волнения и надежды, напоминает живую человеческую речь, прерываемую паузами. Но в итоге все возвращается и исходному размышлению.

Пример 18: М. Мусоргский Листок из альбома (13-19 тт.)



Новый, Ре-мажорный эпизод, в котором используются льющиеся широкие интонации протяжных песен, отражает внутренние волнения и даже душевное смятение. Пульсирующий ритм сопровождения вносит гармоническое напряжение и придает музыке характер томительного ожидания. И лишь в завершающем разделе музыка звучит в возвышенно-спокойном, мечтательном характере.

Пример 19. М. Мусоргский Листок из альбома (28-33 тт.)



Заключительный раздел пьесы вносит просветление и надежду на нечто прекрасное. Эфемерность кратких мотивов привносит оттенок одухотворенности задумчивости и умиротворения. Мажорный аккорд, которым заканчивается произведение, осветляет музыку яркими тонами.

Говоря о последнем разделе, хочется обратить внимание, что именно он нарушает рондальность и придает форме линейность, выводит из состояния тягостных мыслей, навязчивых идей и настраивая на созерцание.

Смысловое наполнение этого музыкального произведения неизмеримо шире его названия. Интонации различного эмоционально-смыслового содержания, их яркость и связь с речевыми оборотами раскрывают драматургический смысл едва уловимых изменений психологического состояния, отражают разные оттенки эмоциональной жизни героя.

В цикле А. Дворжака «Листики из альбома» (1880) жанр выступает в новом качестве. Музыкальный образ здесь связан не столько с воплощением тонких лирических чувств, сколько с претворением жанрово-танцевального начала, в котором на первый план выходит четкость танцевального ритмического рисунка, преобладает виртуозность и ритмическая организованность тематизма. Основой цикла из четырех миниатюр является шкала контрастных настроений. Жанровая природа пьес очень выразительна и многогранна.

Цикл А. Дворжака создан в наиболее плодотворный период жизни композитора, когда в его музыке буквально расцветает славянская тематика. Претворяя народный жанр, композитор вводит в партитуру характерные обороты, фольклорные элементы. Пьесы построены на интонациях и синкопированных ритмах, характерных для народных танцев. Миниатюры уникальны своим образным и жанровым наполнением, обладают ярко выраженным национальным колоритом.

При всей оригинальности и фольклорных истоках музыки, цикл написан в русле романтической традиции, изложение пьес отличает тонкость камерного высказывания, рельефность тематизма.

«Листок из альбома» № 1 решен в духе народных песенно-танцевальных мелодий, музыка которых довольно эксцентрична и активна. Начальная тема, поданная в фигурационной фактуре и опирающаяся на ритмы задорного танца, имеет существенное значение, во многом определяя облик всего цикла.

Пример 20. А. Дворжак «Листок из альбома № 1 (1-2 тт.)

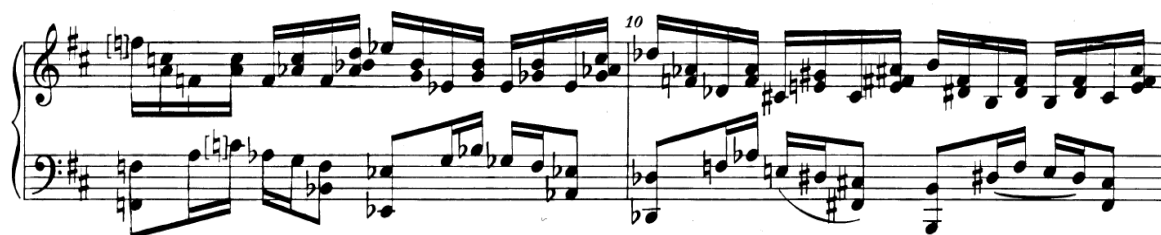
(B 109/1)



Многочисленные проведения этой темы обогащены красочными тональными соотношениями: (тт. 1-3) – D-dur, G-dur, одноименный g-moll, (тт. 4-8), смягчающий секвенционный сдвиг в F-dur.

В небольшой, но очень красочной и насыщенной середине смена тональностей учащается: F-dur–Es-dur–Des-dur, сохраняя при этом намеченный первым разделом большесекундовый тональный шаг.

Пример 21. А. Дворжак Листок из альбома № 1 (9-10 тт.)



Реприза простой трехчастной формы гармонически варьирована. Начиная ее в тональности G-dur, (т. 13), А. Дворжак «оминоривает» тонику, превращая ее в гармоническую субдоминанту для D-dur, которым и завершает произведение.

Схема 9:

Структура	A	B	A ₁	Coda
Такты	1-8	9-12	13-18	19-22
Тональности	D, F	F-Es-Des-H	D	

В «Листке из альбома» № 2 (fis-moll), прежде всего, обращает на себя внимание изысканность, мягкость и зыбкость колорита. Музыка проникнута мягкой грустью, но также и скрытым волнением. Взволнованная «патетика» слышится в начальных интонациях, а всю пьесу пронизывает порывистое движение, звучащее как мятежный призыв.

Пример № 22: А. Дворжак. Листок из альбома № 2 (1-7 тт.)



Миниатюра отличается ясностью, простотой строения и естественностью музыкальных тем, в которых слышны интонации славянского фольклора. Ее пропорции подчеркнута соразмерны и уравновешенны.

Схема 10:

Разделы	A	B	A1	Coda
Такты	1-12	13-25	26-37	38-44
Тональности	<i>fis</i>		<i>Fis</i>	

Стремительная, лирически взволнованная мелодия приводит к вихревой пляске в «Листке из альбома» № 3 (F-dur). Эту яркую и колоритную пьесу отличает порывистый характер и полетность движения. Музыка отображает безудержное народное веселье. Перед нами миниатюра уже не для дамского альбома, а самостоятельная пьеса или прелюдия для концертной эстрады. В основе пьесы – принцип динамического контраста, что не является типичным для жанра «Листок из альбома», который обычно выдержан в одном настроении и представляет собой небольшую легкую зарисовку.

Одним из главных носителей содержания является быстрый темп. Мелодия как бы растворяется в танцевальном ритме и уходит на второй план, выдвигая на первое место экстравагантные ритмы.

Музыка первого раздела предельно проста и прозрачна. Но эта простота кажущаяся. Уже в начальном восьмитактовом периоде содержится потенциал виртуозности, который в полной силе проявится в трио. Сквозь триольные фигурации на «*p*» «прорываются» внезапные аккордовые вкрапления «*f*» (тт. 2,4,6), частота которых постепенно возрастает.

Пример 23. А. Дворжак. Листок из альбома № 3 (1-4 тт.)



Трио «Листка из альбома» № 3 в значительной степени выделяется на фоне крайних частей. Это самый насыщенный эпизод сложной трехчастной формы. Здесь проявляются черты, не типичные для жанра, заключающиеся в мощной, мелодически «распетой» плотной фактуре, «расцветивающей» гармонию в ярких динамических сменах и смелом регистровом «разбросе», что позволяет говорить о выходе за рамки жанра.

Пример 2. А. Дворжак. Листок из альбома № 3 (47-51 тт.)



Мелодию и фактуру окрашивают струящиеся арпеджио, благодаря которым пьеса воспринимается как красочная картина. Безупречный пианизм, многокрасочная фортепианная палитра, череда пианистических картин образуют гармоничную, замкнутую форму.

Схема 11:

Разделы	А			В (трио)			А ₁		Coda
	:a:	b	a ₁	c	d	c ₁	a ₁	a ₂	
Такты	1-8	9-35	36-48	47-54	55-73	75-94	95-117	118-146	147-153
Тональности	F	Ges	F	Des			F		

Богатая звуковая колористика отражается в ярких модуляционных оборотах, неожиданных отклонениях и сопоставлениях диэзных и бемольных тональностей и обилии хроматизмов.

Пример 25. А. Дворжак. Листок из альбома № 3 (13-17 тт.)



Сияющая всеми красками радости жизни, музыка уводит слушателя в веселый хоровод песни и танца.

«Листок из альбома» № 4 (G-dur) не уступает в яркости тематизма и представляет проникновенное и глубокое воплощение народного жанра. Это небольшое произведение, написанное в простой трехчастной форме с элементами концентричности, поражает слушателей легкостью и изяществом.

Схема 12:

Разделы	А	В	А ₁
Такты	1-10	11-18; 19-27; 28-36	37-46
Тональности	G-E	e	G,g,Es, es,E

Нежная мелодия, словно пришедшая откуда-то издалека, передает светлое воспоминание о былом. На фоне неторопливой поступи басов мягко звучит мелодический оборот, напоминающий отдаленный печальный зов.

Пример 26: А. Дворжак. Листок из альбома № 4 (1-4 тт.)

Allegretto

(В 109/4)



Пьесу характеризует гармоническая красочность, использование одноименных тональностей мажоро-минорной системы. В первой части дается красочное сопоставление G-dur и E-dur. Середина, начинающаяся в одноименном e-moll, состоит из трех тематически однородных предложений. Среднее предложение композитор выделяет ритмической пульсацией: дуольными фигурациями шестнадцатых. Поскольку первое и третье предложения практически идентичны по музыкальному материалу, среднее предложение становится центром симметрии. Ощущению концентрической симметрии формы также способствуют обрамляющие части, построенные на одном материале. Таким образом, пьеса приобретает черты структурной концентричности.

Реприза гармонически варьируется и тонально оживляется, насыщаясь «игровыми» приемами: после сопоставления одноименных тональностей G-dur – g-moll, намечается Es-dur, однако появляется его оминоренный вариант, es-moll'ное трезвучие. Энгармоническая замена смещает устой на E-dur, которым А. Дворжак и завершает композицию, подчеркивая ее тональную разомкнутость.

Суммируя сказанное, следует отметить, что развитие цикла строится на контрасте, который есть как внутри частей, так и между пьесами цикла. Рельефность тематизма, глубина и яркость контрастов – характерные черты этого сочинения. Фактура отличается особой плотностью и насыщенностью. Сочетание распевности и танцевальности пронизывает все пьесы.

Особое внимание А. Дворжак уделяет цельности цикла: помимо следования пьес без перерыва, цикл построен на родственном тематическом материале. Движения и лирические эпизоды обладают внутренней взаимосвязанностью. Единство и многообразие одновременно действует в этом цикле, где одна пьеса переходит в другую. Связь пьес укрепляется и тональными, и тематическими переключками. Тональный план цикла основывается на терцовых и секундовых соотношениях между пьесами: D-dur «Листка из альбома» № 1, fis-moll – «Листок из альбома» № 2, F-dur «Листка из альбома» № 3, G-dur «Листка из альбома» № 4.

Самобытное содержание, совершенство выражения музыки А. Дворжака нашли в данном цикле замечательное воплощение. Здесь отразилась богатая гамма музыкальных настроений и чувств, непринужденно сменяющих друг друга: светлая пасторальность, идилличность, игривая танцевальность, изредка оттененная моментами неспешного раздумья или внезапного воодушевления. Внутри «спрятано» светлое, мечтательное и изящное, постоянно сменяемое радостными и задорными танцевальными ритмами. В цикле проявилась одна из замечательных черт стиля композитора – классическая стройность, ясность и логика развития в сочетании с романтической красочностью и яркостью. Обогащение рассматриваемых миниатюр элементами народного музыкального жанра, привело к некоторому расширению жанровых границ.

* * *

Подведем итоги. Анализ «Листков из альбома» разных композиторов XIX века показал, что композиционные решения пьес разнятся. Одни миниатюры написаны по стандартным лекалам, они трехчастны, т.е. имеют типовую структуру, а другие – индивидуализированы. Однако есть в них и общие черты:

- Выдержанность одного настроения;
- Преобладание светлых чувств, отсутствие драматического содержания, серьезного замысла в мелодическом материале;
- Преобладание простых форм (компактность и лаконизм);
- Влияние жанров (песенности и танцевальности);
- Фигурационный тип фактуры (прозрачность);
- Импровизационный характер.

Вместе с тем, романтическому жанру «Листок из альбома» свойственна и тенденция к индивидуализации формы, для которой характерна гибкость, «текучесть», сквозное развитие за счет взаимодействия с другими формами (рондо, куплетно-вариационной), а также полифонизации фактуры.

Литература

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – М.: Книга по требованию, 2012. – 376 с.
2. *Бажанов Н.* Virtuозность в музыкальном искусстве: очерки контекста // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 28. – С. 83-97.
3. *Благая А.* Стенограммы концертов скрипки и журналистки. – М.: Центр им. Рерихов, 2010. – 12 с.
4. *Гончаренко С.* Интегрирующие процессы в музыкальной форме // Вестник Томского государственного университета. – 2012. № 360. – С. 60-64.
5. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дисс. ... докт. иск. – М.: МГК им. Чайковского, 1996. – 48 с.
6. *Мильштейн Я. Ф.* Лист. 2-е изд. – Т. 2. – М.: Музыка, 1970. – 600 с.
7. *Ким Е.* Фортепианное творчество Феликса Мендельсона-Бартольди: [Электронный ресурс]. – URL: https://revolution.allbest.ru/music/00390078_0.html
8. *Kolybanov* История Любви. Дмитрий Николаевич Шереметьев – сын графа Н. Шереметьева и Прасковьи Жемчуговой: [Электронный ресурс]. – URL: <https://kolybanov.livejournal.com/1595113.html>
9. *Назайкинский Е.* Поэтика музыкальной миниатюры // MUSIQİ DÜNYASI. – № 3(68). С. 7649-7671. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/68/1.pdf>
10. *Пак Ги Хван П. И.* Чайковский как мастер фортепианной миниатюры: автореф. дисс. ... канд. иск. – СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – 20 с.
11. *Хамуева Е.* Музыкальный шедевр (16 тактов): [Электронный ресурс]. – URL: https://znanio.ru/media/muzykalnyj_shedevr_16_taktov-278853
12. *Чеканова А.* Рукописный девичий альбом: Традиция, стилистика, жанровый состав: дисс. ... канд. филолог. наук. – М., 2006. – 192 с.

Композиционные особенности Полонеза-фантазии
ор. 61 Ф. Шопена и Сонаты-фантазии ор. 19 А. Скрябина.

К проблеме индивидуализации формы в условиях смешанного жанра

Фантазия – один из самых старинных жанров инструментальной музыки, встречающийся в творчестве композиторов разных эпох и стилей. Несмотря на произошедшие со временем различные изменения, в нём, как правило, сохраняются сущностные черты: импровизационность, виртуозность, а также определённая степень свободы в формообразовании. Как отмечает В. Цуккерман, суть фантазии состоит в демонстрации богатства творческого воображения композитора [15, 16].

В последнее время история развития данного жанра привлекает всё большее внимание учёных [3, 8, 16, 17]. Из относительно недавних крупных исследований назовём работу Ю. Чернявской [15]. В ней фантазия рассматривается не только как жанр, но и как принцип или ещё более широко – как идея³.

Автор диссертации выделяет две исторические эпохи, в которые актуализировался принцип фантазийности – барокко и романтизм, и связывает это с общей для этих двух эпох ориентацией на нарушение канона. Сошлёмся также на М. Лобанову, которая проводит параллель между барокко, романтизмом и современностью. Называя эти эпохи «переломными», она пишет, что сходство их «проявляется также в специфическом осмыслении художественного канона. В самом общем плане выделяется преимущественная ориентация на ... экспериментирование» [5, 20]. Отмеченные исследователями свойства во многом определяют сущность жанра фантазии.

Разнообразно представлена фантазия как самостоятельное произведение в творчестве И. С. Баха, Г. Телемана, Яна Свелинка. Уже в эпоху барокко она обнаруживает родство со многими другими жанрами. Так, виртуозность была свойственна жанру токкаты, а принцип контрастных образных чередований сближает фантазию с барочным каприччо.

Новым витком в развитии жанра фантазии стала эпоха романтизма. В творчестве композиторов-романтиков усилилось взаимовлияние фантазии с другими жанрами, большое распространение получили различные жанровые миксты⁴, что отразилось в обилии двойных названий произведений. Например, Вальс-фантазия М. Глинки, Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, Скерцо-каприччио Ф. Мендельсона, Вальс-каприс К. Сен-Санса.

Одной из главных тенденций жанровых синтезов в романтическую эпоху стало сочетание двух противоположных жанров: с одной стороны, сонаты с её строгими правилами формообразования и гармонических отношений, с другой – фантазии. Знаковым в этом отношении стал двадцать седьмой опус Л. Бетховена, включающий тринадцатую и четырнадцатую сонаты с подзаголовком «*quasi una Fantasia*». В фантазии-сонате «По прочтении Данте» Ф. Листа жанровое обозначение уже вынесено в название. Тенденция данного жанрового синтеза продолжилась и в творчестве А. Скрябина, который, как известно, многое воспринял от западноевропейских романтиков.

Большую часть наследия композитора составляют фортепианные сочинения –

³ В главе «Фантазия как идея в искусстве эпохи романтизма в Германии первой половины XIX века» Ю. Чернявская суммирует: «Черты, характерные для жанра фантазии – свобода формы, отклонение от традиционных канонов, индивидуальность и уникальность, субъективность, иррациональность, спонтанность, контрастность образов – присущи произведениям искусства романтической эпохи, все они характерны для ее художественного сознания и являются ее основными «идеями»». [15, 50].

⁴ Избранные работы, в которых освещается проблема жанровых сочетаний: «Музыкальный стиль и жанр» М. Н. Лобановой, «Морфологическая система музыки и ее художественные жанры» О. Соколова, «Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена» Т. Э. Самвелян [5, 11, 13].

сонаты, прелюдии, поэмы, этюды, мазурки. В литературе эти жанры получили широкое освещение. Так, среди исследований сонат А. Скрябина выделим труды С. Павчинского и Э. Месхишвили [7, 9]. В них подчёркивается огромное значение этого жанра как для эволюции скрябинского стиля, так и для развития русского музыкального искусства. «Соната в полной мере расцвела впервые только у Скрябина»⁵, отмечает Э. Месхишвили [7, 9].

Всего композитором создано десять сонат. Первые три принято относить к раннему этапу творчества, четвёртую и пятую к среднему, а последние пять сонат – к позднему⁶. Помимо основных пронумерованных автором десяти сонат, есть и юношеские опусы: *Allegro appassionato es-moll* (задуманное как первая часть сонаты) и соната-фантазия *gis-moll*.

Тесная связь музыки А. Скрябина с творчеством Ф. Шопена, отмечаемая всеми исследователями, особенно ясно прослеживается на раннем этапе творчества. Это заметно уже в самом круге жанров, общих для обоих композиторов. От Шопена Скрябин унаследовал и особый лиризм, и изящную орнаментику, легкость изложения.

К жанровым микстам обращались оба композитора: Ф. Шопен в Полонезе-фантазии, ор. 61 и в Фантазии-Экспромте, ор. 66; А. Скрябин – в ранней пронумерованной Сонате-фантазии *gis-moll* и во второй Сонате-фантазии, ор. 19, написанной, что примечательно, в той же тональности.

Синтетичность жанра повлияла, в частности, и на форму Полонеза Ф. Шопена и второй сонаты А. Скрябина. Вследствие действия принципа фантазийности композиция индивидуализируется, обретает некую свободу в развитии музыкальной мысли. Так, Полонез-фантазия *As-dur* отличается большой пестротой тем, множеством контрастных сопоставлений и очень сжатой репризой. При основной мажорной тональности лирическим центром становится одноименный минор, нотированный как *gis-moll*. В нем звучит едва ли не самая выразительная и проникновенная тема, которая претендует на главенствующее положение в форме. Поэтому неслучайно произведение начинается в миноре.

Фантазийность в Сонате А. Скрябина проявляется по-своему: в двухчастности цикла, в тональной разомкнутости первой части, в «договаривании» формы во второй части. Этот опус тонально пересекается с шопеновским, но А. Скрябин вводит свою тональную антитезу: *gis-moll – E-dur*. Важным фактором общности произведений является интонационное родство первых тем. Вступительная тема Полонеза и главная партия Сонаты начинаются в *gis-moll* с пунктирного ритма и содержат нисходящий ход на чистый интервал (кварту или квинту).

В данной статье Полонез-фантазия Ф. Шопена и Вторая соната А. Скрябина будут рассмотрены в аспекте индивидуализации формы, вызванной влиянием жанра фантазии.

Полонез-фантазия, ор. 61 – позднее сочинение Ф. Шопена. Уже при жизни композитора оно получило неоднозначную оценку современников. Н. Христианович, например, отмечал в нем несовершенство строения, «мелькание кончиков и хвостиков мыслей». К. Сен-Санс напротив, находил форму «красноречивой и увлекательной» [4, 512].

Такие разные мнения весьма показательны. Это сочинение, действительно, самобытное, а в плане формообразования – оригинальное и смелое. Будучи одночастным, оно насыщено множеством контрастных тем. Балладные, повествовательные образы сменяются танцевальными, напевными, хоральными, глубоко лирическими. Завершается

⁵ Имеется в виду значение сонат Скрябина для развития русской композиторской школы.

⁶ Вопрос периодизации творчества Скрябина вызывает разночтения у исследователей, что, в частности, отражено в статье В. Рубцовой [10].

весь этот причудливый калейдоскоп триумфальным финалом. Именно в частых контрастных сопоставлениях проявляется высокая степень фантазийности.

При более внимательном взгляде на конструкцию Полонеза-фантазии в нём обнаруживаются крепкие внутренние связи. Костяк образует типичная для полонеза, как и ряда других бальных танцев (вальса, мазурки), сложная трёхчастная форма. Первая тема – жанровая, приподнятая – сопоставляется с созерцательным и умиротворённым трио.

Пример 1. Шопен. Полонез-фантазия. Начало первой темы : Пример 2 Начало темы трио:



Каждый этап трёхчастной формы своеобразен, нетипичен и имеет черты фантазийности. Это связано с жанровыми особенностями произведения. В нём синтезируются два жанра – танец, имеющий традиционно чёткую структуру, и фантазия, в которой доминирует творческая свобода. Через их смешение отчетливо проявляется сплетение двух полярных принципов формообразования: «форма как данность» и «форма как принцип» (термины В. Бобровского⁷).

Переходя к более подробному рассмотрению композиции, представим её в виде схемы:

Таблица 1

Разделы	Вст.	I ч. (ГП) простая 3-хч. форма			Св	Трио (ПП) простая 2-хч.		Разработка			Реприза
		a	b	a ₁		c	d	c ₁	Вст	c ₂	
Структура	Вст	21+22	28	14+8	c	16+12	18+15	Вст	c ₂	Предыкт	a ₂ + d ₁
Тональности	as-Dis	As – as			B-H	H	gis-H	H-C	f	→	As
Такты	1-21	22-115			116-152	153-213		214-241			242-288

Следствием синтеза двух формообразующих принципов становится неравное масштабное соотношение разделов в сложной трёхчастной форме. Большую часть произведения составляет этап экспонирования – 213 тактов из общих 288. Особенно показателен с этой точки зрения масштаб первой полонезной темы, которая занимает 94 такта, то есть 1/3 всей формы.

Драматургия Полонеза-фантазия основа на противопоставление тем с последующим их сведением к единству в репризе. Это привносит в произведение черты сонатности, где первая тема выполняет функцию главной партии, а тема трио – побочной.

Индивидуализация сложной трёхчастной формы находится в тесной зависимости от тематических процессов. Все темы в образном плане контрастны друг другу. Повествовательный тематизм выполняет функцию вступления, полонезный экспонируется в первой части. Ещё две темы – созерцательная и лирическая – образуют трио.

⁷ Данные термины введены В. Бобровским в научной работе «Функциональные основы музыкальной формы» [1].

Основная тема отличается крупным, обстоятельным экспонированием. Именно в ней воплощено танцевальное начало, связанное с характерным полонезным метром и ритмом.

Важное значение в композиции имеет довольно развёрнутое вступление, которое напоминает неспешные балладные зачины. Можно отметить элемент звукоизобразительности: свободные широкие арпеджио напоминают переборы на струнах лютни, которыми сопровождает свой рассказ сказитель.

Пример 3 Шопен. Полонез-фантазия. Начало вступительной темы:

The image shows a musical score for the beginning of the introductory theme of Chopin's Polonaise-Fantasia. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro maestoso'. It features a piano introduction with a wide arpeggiated bass line and a melodic line in the right hand. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes dynamic markings 'f' and 'p', and a fermata over the final note of the first phrase. A small asterisk is at the bottom right of the staff.

Разрастание экспозиционного этапа обусловлено свойствами обеих тем – развивающим началом. Ген процессуальности заложен уже во вступлении, гармонический план которого предвещает будущие события. В особенности подчеркнем значение *gis-moll* (нотированной как *as-moll*) – тональности лирической сферы, которая впервые появляется именно в начале вступительной темы. Терцовый тональный план, по которому она строится, будет характерен и для следующих разделов, например, для середины первой темы (*As-C-E-gis*), связки (*B-g-h*), второй темы (*H-gis-H*). Таким образом, во вступлении заложено своего рода зерно для последующего тонально-гармонического развития. Развивающий характер изложения наблюдается и в полонезной теме, открывающейся неустойчивой доминантовой гармонией. Если первая фраза даётся в основной тональности, то уже вторая – в *b-moll*, который относится к субдоминантовой сфере.

Отличительной чертой полонезной темы является её структурная гипертрофированность. Первый период простой трёхчастной формы очень крупный, он занимает 43 такта и состоит из двух предложений (21-22 тт.). Уже в нем достигается своя кульминация за счет широкого регистрового охвата и проведения темы октавами. После достижения в первой части довольно высокого динамического уровня наступает момент относительного покоя в середине. В ней секвенцированно развивается один мотив, основанный на характерном полонезном ритме. Ложная реприза в тональности *B-dur* оттеняет настоящую, чем вносит в форму дополнительный контраст. В истинной же репризе тема приобретает беспокойный характер. Меняется фактура: мелодия разворачивается на фоне бурлящих триольных фигураций. Так, уже в экспозиции балльный танец претерпевает образное развитие, направленное в лирико-драматическую сторону.

Нетипично для сложной трехчастной формы двусоставное трио полонеза. Средняя часть, включающая в себя несколько тематических образований, встречается и во втором скерцо Ф. Шопена, причем, с подобным же образным сопоставлением спокойной и лирической тем. Свойственная Полонезу-фантазии многотемность присуща многим произведениям композитора. С ней связаны особенности строения второго скерцо и первой баллады, вызвавшие среди учёных разные трактовки. Заметим, что Ю. Холопов считал многотемность признаком сюитности [2].

Первая тема трио – *H-dur*, спокойная, созерцательная, с волнообразным басом и поступенной мелодией, лишена напряжения. Она напоминает своего рода оазис, располагающий к отдохновению. Но и в нем заметны следы развития, в частности, в довольно активном гармоническом движении. И в первом, и во втором предложениях происходят отклонения в минорные тональности (*dis-moll*, *e-moll*). Интересна форма

темы. Период как будто обрывается на полуслове, на самой неустойчивой гармонии: минорной субдоминанте (e-moll), за которой следует ее субдоминантовый септаккорд. Обрываясь, первая тема трио сменяется новой.

Соль-диез минорная, вторая тема контрастно дополняет первую, созерцательную. Мягкая, проникновенная, полная невыразимой грусти, она становится лирическим центром всей композиции. Одноголосное начало с квартовым восходящим затактовым ходом, восходящая секстовая интонация в конце первой фразы придают ей элегическое звучание. Тональность этой темы – gis-moll. Именно он (нотированный как as-moll) звучит в первом такте вступления и в конце полонезной темы. Это, с одной стороны, как бы предвещает появление лирической темы, а с другой – свидетельствует о связях между этими тематическими образованиями.

Связь между *соль-диез минорной* и другими темами не только тональная, но и, что очень важно, интонационная. В этой крупной композиции взаимосвязь элементов является тем важным скрепляющим фактором, который не позволяет ей распасться.

Весомое значение для композиции имеют и связки между частями. Как правило, в классической сложной трёхчастной форме первая тема и трио контрастно сопоставляются без переходов. В данном произведении связующие участки располагаются между первой и второй частями, а также второй частью и репризой. Их наличие вызвано влиянием жанра фантазии. В полонезную тему «вторгается» новый тематический элемент, который оказывается связкой к трио. А в переходе от трио к репризе напоминаются звучащие ранее темы: вступительная балладная и лирическая gis-moll из трио.

Отметим родство лирической темы со связкой между первой и второй частью. Оно проявляется в одинаковом ритмическом рисунке:

Пример 4 Шопен. Начало темы-связки:

Пример 5 Начало лирической темы gis-moll:

В свою очередь, эта тема-связка интонационно как бы произрастает из полонезной: общее у них – начальная интонация восходящей секунды и доминантовый тон в басу.

Как следует из описания тем, все они самостоятельные, яркие и обладают высокой степенью контраста по отношению друг к другу. Им свойственна структурная завершенность: например, первая часть изложена в простой трёхчастной форме, вторая – в простой двухчастной. Если учесть еще и крупный масштаб всей композиции, то в Полонезе-фантазии можно отметить черты контрастно-составной формы. Вместе с тем, благодаря внутренним связям, она обладает высокой степенью слитности.

Развитость тем, по-видимому, обуславливает небольшой объем разработки, большую часть которой занимает предыкт. Собственно разработка длится лишь 12 тактов, в которых возвращается вступительный балладный тематизм и важная для всей формы лирическая тема в новой тональности. Теперь они вступают в конфликт, борясь за главенство в форме. Их противостояние, не разрешаясь, переходит в предыкт к репризе.

Две зоны – разработочная и репризная – соотносятся с общими принципами двух жанров, которые синтезирует Ф. Шопен. Разработочность, развитие являются неотъемлемым свойством фантазии, а стабилизирующее форму возвращение первой темы – полонеза. Возможно, короткая разработка, быстро переходящая в репризу – своего рода компромисс между этими двумя жанрами.

Вся форма постепенно динамизируется к концу, в результате чего реприза занимает всего 47 тактов и звучит «на одном дыхании». Как отмечает В. Цуккерман, динамически

сжатые репризы перестают восприниматься по-репризному. В них «функция возврата уступает место функции вершины» [14, 75]. Реприза такого типа продолжает развитие темы, начатое еще в экспозиции, выводя его на новый этап. В заключительном разделе Полонеза-фантазии этот новый этап развития полонезной темы – синтетический и основан на сращивании ее с первой темой трио. Результатом стало и их образное сближение.

Один из главных объединяющих параметров – фактура – насыщенная, густая, способствующая созданию триумфального образа. Заметим, что, хотя в репризе звучит первая тема трио, на роль побочной партии претендует и еще одна тема – лирическая *соль-диез минорная*. Именно она вносит самый сильный контраст по отношению к полонезной теме.

Итак, в основе драматургии пьесы лежит принцип сопоставления двух контрастных сфер. Первой полонезной теме (*As-dur*) противостоят темы второй части (*H-dur, gis-moll*). Их сведение к единству в репризе через объединение полонезной и темы трио свидетельствует о претворении сонатности.

Такие особенности композиции, как очень крупная экспозиция, стремительная реприза, обогащенные сонатной драматургией, позволяют трактовать произведение Ф. Шопена как поэмно-балладную форму (термин Л. А. Мазеля⁸), что подтверждается еще и повествовательным, балладным характером вступления.

Сочетание нескольких формообразующих принципов – сложной трёхчастной и сонатной – на определенных этапах приводит к совмещению композиционных функций. Так вторая часть одновременно выполняет две функции – трио и побочной партии. Полифункциональностью отличается и связка ко второй части, которая начинается как экспонирование новой темы в *B-dur*. В ней совершается отклонение в *g-moll*, далёкую тональность для будущего *H-dur*. Лишь постепенно новая тема приобретает связующую функцию, о чём свидетельствуют распад мелодии, превращение ее в общие фигурации и направленность гармонического движения к *h-moll*.

Полонезная тема выполняет важнейшую архитектурную функцию. Она, возвращаясь в репризе, создаёт прочный каркас сложной трёхчастной формы. Роль *соль-диез минорной* темы противоположна. Будучи в композиции сквозной, она придаёт ей текучесть, живость, постоянное обновление. Эти две темы взаимозависимы: одна словно является оборотной стороной другой. Вероятно, именно такое необычное функциональное распределение и вызвало споры современников композитора. Н. Ф. Христиановичу, например, форма казалась разрозненной, несовершенной, а других, таких как К. Сен-Санс, наоборот, увлекали её динамизм и тематическая пестрота.

Вторая соната **А. Н. Скрябина (Соната-фантазия op. 19)** – одно из ярких сочинений композитора раннего периода. На создание этого небольшого по объёму, камерного произведения автору понадобилось целых пять лет (1892-1897). Об одной из трудностей работы над ним композитор пишет в письме к А. К. Лядову: «... у меня два плана, один в логическом отношении лучше, а другой красивее; напиши мне — логике или красоте отдавать предпочтение?» [12, 122].

Импульсом к написанию этого сочинения послужили впечатления от моря, полученные А. Н. Скрябиным во время путешествия 1892 года. Действительно, первую часть сонаты – поэтичное *Andante* – можно сравнить с картиной спокойного моря, а вторую – стремительное *Presto* – с бушующей стихией. Здесь уже предвосхищается образный мир зрелого А. Н. Скрябина, свойственная ему экстатичность и полетность.

Несмотря на минорную тональность музыка Сонаты-фантазии очень светлая, проникновенная. В ее первой части преобладает лирическая сфера, которая, как правило,

⁸ Поэмно-балладная композиция описана Л. А. Мазелем в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» [6].

связана у композитора с областью идеального, миром мечты. В письме А. Н. Скрябина к Н. В. Секериной 1892-го года находим поэтичное описание морских впечатлений композитора: «Зеркальная поверхность воды отражала в себе небесный свод ... Долго не встречал ... взгляд ничего на своем пути, и только облако, появившееся на горизонте, нарушило прелестное однообразие. Оно плыло, и розовый луч восходящего солнца ласкал его. Но, гонимое поднявшимся ветром, оно рассеялось в необъятном небе. Так иногда зарождается мечта, и розовый луч надежды ласкает ее; но восстает зло и рассеивает ее в необъятном море жизни» [12, 48].

В Сонате-фантазии двухчастная структура цикла и необычное функциональное соотношение частей. Первая часть, самая протяжённая, написанная в форме сонатного аллегро, является лирическим центром. Она тонально разомкнута, завершается в *Mi мажоре*. Поэтому одной из важных функций финала становится возвращение первоначальной тональности и замыкание цикла. Значение финала для целостности формы этим не исчерпывается. Именно в нём находит своё завершение линия постепенного динамического нарастания.

В образном плане финал противостоит первой части и раскрывает другой круг настроений, связанный с порывистостью, драматичностью. По времени звучания⁹ он вдвое короче *Andante*. Такое стремительное окончание напоминает многие произведения Ф. Шопена. Один из самых ярких примеров – соната *b-moll*, где последняя часть длится около одной минуты.

Первая часть раскрывает преимущественно лирический круг образов. Быть может это связано с двухчастностью цикла, и *Andante* совмещает в себе функции первой и медленной части, как правило, лирической, созерцательной. Такая особенность повлияла и на сонатную композицию первой части. Бóльшую часть в ней занимают светлые выразительные темы, представленные в связующей, побочной и заключительной партиях.

Характер главной партии иной: напористый, волевой, взволнованный, скорее напоминающий о драматической сфере. Вероятно, лирическая направленность формы сказалась на значительном сокращении главной партии в репризе. Из двенадцати тактов, которые она занимала в экспозиции, в репризе остаются всего два. Они примыкают к репризе тонально, но фактически являются кульминацией разработки. Именно к ним ведёт линия динамического нарастания.

Если попытаться разграничить две сферы – драматическую и лирическую, то к первой относятся главная партия в экспозиции и разработка, а ко второй – связующая, побочная и заключительная. Даже в количественном отношении доминируют лирические темы (величина ГП и разработки в общем составляет 43 такта, а СП, ПП, ЗП – 93 такта). Для наглядности представим форму первой части в виде схемы:

Таблица 2

Экспозиция				Разработка	Реприза			
ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	СП	ПП	ЗП
gis-moll	→	H-dur	H-dur	→	gis-moll	→	E-dur	E-dur
12	10	23 (8+15)	12	29	2	10	23 (8+15)	15

При всей краткости звучания главной партии (в экспозиции она вдвое короче побочной), её роль в развитии первой части исключительна. Начинаясь из-за такта, с восходящего октавного скачка в мелодии, главная партия напоминает волевой возглас, порыв, импульс:

⁹ В исполнении В. Ашкенази общее время звучания сонаты 12'15", вторая часть начинается с 8'20".

Пример 6. Скрябин Соната-фантазия. Начало главной партии:

О спонтанности и порывистости главной партии свидетельствует и дробность её структуры: 1+1+2+6+1+1. В этом состоит одно из коренных её отличий от других тем Сонаты.

Важная функция главной партии заключается в предвосхищении гармонического развития всей первой части. Уже в начальном аккорде темы заложен импульс для дальнейшего движения. Неустойчивое созвучие *gis-h-dis-eis*, с одной стороны, можно рассматривать как тонику с побочным альтерированным тоном, с другой – как двойную доминанту H-dur – тональности побочной партии. В первой теме намечается и другая важная сфера – E-dur. Он появляется в местной кульминации (9-10 тт.) и звучит в условиях общей гармонической подвижности целых четыре доли.

Начальный мотив темы, краткий, яркий, является в сонате сквозным. Ему присущи мобильность и постоянное обновление. В общем плане вектор преобразования мотива направлен от патетики к лирике, от изначальной напряжённости звучания к постепенному снятию этого напряжения. Его развитие начинается уже в связующей партии, где он даётся в новом гармоническом облике и арпеджированной фактуре. Как и в начале сонаты, мотив гармонируется аккордом *gis-h-dis-eis*, но на этот раз с его последующим разрешением в *dis-moll* (в главной партии разрешение отсутствовало). А в следующих тактах связующей партии он гармонируется трезвучиями (H-dur, E-dur, e-moll).

Новый этап в эволюции сквозного элемента – разработка. Она состоит из двух фаз, в которых мотив развивается в разных направлениях. Лирический вектор обозначен на первом этапе разработки (59-62 тт.), основанном на синтезе сквозного мотива с интонациями из других тем. Он звучит в светлом H-dur, D-dur с колоритом пентатоники (элемент из заключительной партии). На следующей стадии начинается драматизация мотива: помещённый в бас, он соединяется по вертикали с интонациями из побочной партии. Это приводит к постепенному динамическому нарастанию с кульминацией на *ff*. Таким образом, в разработке исчерпывается драматическая сфера первой части, благодаря чему в репризе расцветают лирические темы.

Сквозной мотив завершает всю первую часть, замыкая её и привнося в форму черты арочности. Если сравнить его облик, представленный в первых и последних тактах, то станет ясен путь преображения. В конце он звучит в идиллически чистом E-dur. Форшлаг *cis* добавляет к трезвучию секстовый тон, и образуется тоника с секстой, как в начальном аккорде. За счёт такого аккуратного маленького штриха, как мелизм, обеспечивается стилистическое единство.

Главная партия в первой части является интонационно объединяющим фактором. Один из её элементов лёг в основу связующей партии первой части, а затем послужил интонационным источником для побочной партии второй части.

Связующая партия отличается певучестью. Свойственная ей арпеджированная текучая фактура противостоит аккордовому складу первой темы. Мелодический оборот, взятый из басовой линии главной партии, проводится в её начале в совершенно новом преображённом виде (см. примеры 8, 9): если в первой теме он звучит в басу параллельными октавами настойчиво и решительно, то уже в связующей, помещённый в верхний регистр в сопровождении арпеджированных аккордов, этот мотив становится просветлённым.

Лирическая линия, начавшись в связующей партии, находит своё продолжение в побочной и заключительной. Постепенный расцвет этих тем связан с мажорными тональностями Н-dur (в экспозиции) и Е-dur (в репризе) и намечен уже в главной партии (9-10 тт. – Е-dur).

Центром же лирической образности можно считать побочную партию. Она, в противовес структурной дискретности главной партии, текучая, певучая, имеет форму периода из двух предложений повторно-варьированного строения. Широкая кантилена, колорит натурального минора придают ей характер «светлой грусти». Это связано с преобладанием в гармонии малого минорного септаккорда второй ступени, из-за чего тональность побочной партии – Н-dur – не сразу проясняется, а сначала создаётся впечатление натурального cis-moll:

Пример 7. Скрябин. Соната-фантазия. Начало побочной партии:



Линия звучания натуральных ладов продлевается в заключительной партии. Мелодия в ней окутана пентатонными бесполутоновыми фигурациями.

Все лирические темы связаны единой линией тонально-гармонического развития. Они постепенно динамизируются, что проявляется в ритмическом измельчении. В связующей партии почти преобладали триольные восьмые, в побочной появляются шестнадцатые длительности, а в заключительной движение шестнадцатыми происходит уже почти непрерывно. Особенно наглядно проявляется этот процесс в репризе в заключительной партии, где длительности укорачиваются ещё вдвое. Стремительность финала оказывается подготовлена уже в первой части и является завершением общей линии динамизации лирических тем.

Итак, в *Andante* противопоставляются две образные сферы: лирическая и драматическая. К первой наиболее обширной относятся связующая, побочная и заключительная партии. Для многих из них характерен натурально-ладовый колорит. Драматический образ передан в главной партии, довольно небольшой по масштабу. Он исчерпывается уже в разработке. Поэтому реприза становится своего рода сгустком лирических тем, а всю первую часть можно считать концентрированным выражением лирики. Драматическая сфера, намеченная в ней, во всей полноте раскрывается в финале Сонаты.

Вторая часть – обобщённое выражение движения. Это сказывается и на характере основного тематизма – активного, строящегося на басовых повторяющихся ходах на фоне активных фигураций. Весь финал пронизан током единого развития. С этим связаны и особенности формы – сонатной без разработки. В ней выделяются три примерно равных по масштабу раздела: экспозиция главной партии, экспозиция побочной партии, перерастающая в её разработку, и синтетическая реприза:

Таблица 3

Экспозиция	Экспозиция → разработка	Синтетическая реприза
ГП	ПП	ГП + ПП
gis-moll	es-moll...	gis-moll
40	38	32

Форма финала к концу как бы постепенно сжимается. Происходит совмещение функций экспозиции и разработки в побочной партии, динамизация репризы с синтезом двух тем. Некоторые исследователи, в частности С. Э. Павчинский, рассматривают финал как сложную трёхчастную форму с элементами сонатности [9, 23]. Однако в побочной партии явно доминирует разработочность с мотивным вычленением, тональной неустойчивостью, что подталкивает к размышлениям о композиционном модулировании из сложной трёхчастной формы в сонатную.

Самый устойчивый раздел – главная партия. Она имеет структуру простой трёхчастной формы с мажорной серединой, уравновешенной крайними периодами в основной тональности. Очень важно здесь с точки зрения целого возвращение *соль-диез минора* после *Ми мажорного* окончания первой части.

Побочная партия наоборот является самым неустойчивым этапом в форме. Ей свойственны структурное дробление, тонально-гармоническая подвижность. Постепенно из *es-moll* и *b-moll* в ней происходит уход сначала в диезную сферу (*G-dur*), затем, через *b-moll* (VI^b ступень по *D-dur*), возвращение в бемольную (*Des-dur*).

Финал, какой бы сильный контраст он ни вносил в форму, тесно связан с первой частью. Это обнаруживается в интонационных связях между частями. Побочная партия – одно из таких связующих звеньев. Её взволнованная, певучая тема напоминает лирические образы первой части с арпеджированной триольной фактурой. Начальный мелодический оборот взят из тем главной и связующей партий первой части. Он по-новому ритмизуется, но, несмотря на это, остаётся узнаваемым:

Пример 8. Скрябин. Гл. п. первой части:

. Пример 9. Окончание главной и начало связующей партии:

Пример 10. Скрябин. Начало побочной партии:

Подобные скрепляющие интонационные нити между частями свойственны контрастно-составной форме. В Сонате сопряженность частей усиливается, благодаря тональной разомкнутости *Andante*.

Две важные для Скрябина образные сферы – драматическая и лирическая – концентрированно представлены в каждой части. В первой преобладает лирика, связанная с певучими красивыми темами, во второй – драматизм, выраженный в движении, моторике, стремительном развитии. Важно отметить, что эти две области переплетаются друг с другом. Так в первой части драматический характер имеет главная партия, а в финале лиризмом отмечена побочная.

Полонез-фантазия *As-dur* Ф. Шопена и Соната-фантазия *gis-moll* А. Н. Скрябина являются одними из самых ярких произведений в творческом наследии композиторов. В обоих сочинениях отразилось стремление авторов к синтезу разных жанров и, соответственно, разных типов форм. Это обусловило своеобразие композиций, их индивидуализированность. В одном случае речь идёт о синтезе фантазии и сложной трёхчастной формы, в другом – фантазии и сонатного цикла.

Напомним, что между этими произведениями есть и более конкретная, непосредственная связь. Она обеспечивается схожестью начальных тем – вступительной балладной Полонеза и темой главной партии Сонаты. Большое значение в произведениях имеет тональность *gis-moll*. У А. Н. Скрябина она основная. У Ф. Шопена появление *gis-moll* знаковое, так как именно с него форма начинает отклоняться от типовой. Соль-диез минор в Полонезе-фантазии семантически связан с лирической сферой: звучащая в этой тональности тема является второй, лирической в трио. За счёт неё средняя часть индивидуализируется и обретает сильный внутренний контраст, основанный на сопоставлении двух тем: первой безмятежной Си-мажорной и второй лирической соль-диез минорной. Последняя, вступая в разработку в конфликт с темой вступления, претендует на главенство в форме.

Не менее важна лирическая сфера и для Сонаты Скрябина. В её первой части все темы за исключением главной партии относятся к лирической области. Приняв во внимание интонационную близость начальных тем сочинений, можно предположить, что выбор А. Н. Скрябиным тональности *gis-moll* обусловлен влиянием Ф. Шопена.

Рассмотрев данные сочинения с позиций формообразования, отметим их общие и отличительные черты. Особенности композиций А. Н. Скрябина и Ф. Шопена определил принцип динамизации. К его воплощению композиторы подходят по-разному. Ф. Шопен закладывает активное развитие уже в экспозицию, что приводит к разрастанию этого этапа. Показательно, что уже в рамках экспонирования первая тема образно преобразуется и лиризуется. В целом экспозиционный этап, включающий показ первой темы и двух тем трио, несоизмеримо больше, чем сжатая, можно сказать, молниеносная реприза. Так, действие динамического принципа приводит к особой расстановке разделов в сложной трёхчастной форме, их неуравновешенности. Заметим, что сжатая реприза характерна для многих сочинений композитора. Например, в его Баркароле, третьем скерцо, второй балладе репризная часть невелика относительно экспозиции. Однако в данных произведениях форму уравнивает наличие коды, довольно развитой и масштабной. В отличие от них Полонез-фантазия не имеет кодового завершения.

Реприза включена в общий вектор развития и выполняет функцию не столько возврата темы, сколько новой фазы в её становлении. Из этого следует, что для Ф. Шопена оказалась важна линейность формы. Найденный им принцип линейности позволяет сбалансировать два жанровых начала – полонез и фантазию. С одной стороны, композитор сохраняет трёхчастность структуры, с другой – пронизывает все разделы непрерывным развитием. И именно реприза является его высшей кульминационной точкой.

Позволим себе выдвинуть гипотезу о Сонате-фантазии А. Н. Скрябина как опыте художественной рецепции Полонеза-фантазии Ф. Шопена¹⁰. Чувствуя процессуальность формы, А. Н. Скрябин решает проблему динамизации по-своему. Он неспешно разворачивает первую часть цикла, давая возможность во всей полноте раскрыться лирическим темам. Уже в самом *Andante* начинается постепенное ускорение, активизация ритмики. Эта линия найдёт своё продолжение и завершение в моторике финала. А. Н. Скрябин в отличие от Ф. Шопена разграничивает два этапа развития, вынося итог в отдельный относительно самостоятельный раздел.

В Сонате заложен потенциал одночастности. Разделы её двухчастного цикла связаны между собой сквозным развитием, интонационным родством тем, а также тонально. Разомкнутость первой части компенсируется финалом. Он очень стремительный, вдвое короче *Andante* и весь пронизан триольным движением. Возможно, это отсылка к финалу си-бемоль минорной сонаты Ф. Шопена.

Таким образом, Ф. Шопен стремится найти баланс между двумя жанровыми типами – полонезом и фантазией – и соответственно между разными принципами формообразования оставаясь в рамках сложной трёхчастной формы. Он насыщает её интенсивным внутренним развитием, яркими контрастами. Решение А. Н. Скрябина иное. Также следуя принципу линейности, композитор разделяет процесс на два этапа. В результате в цикле Сонаты-фантазии уравниваются два принципа формообразования: принцип сонатности с последовательным изложением тем, антитетичностью и принцип непрерывного развития, идущий от жанра фантазии.

Литература

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 330 с.
2. Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – № 3. – С. 71-83.
3. Игонина Ю. К проблеме изучения фортепианных фантазий в творчестве композиторов-романтиков Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта // Евразийское научное объединение. – 2017. – № 11. – С. 240-244.
4. Кремлёв Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971. – 605 с.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 221 с.
6. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Венок Шопену: сб. статей. – М.: Музыка, 1989. – С. 130-168.
7. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Советский композитор, 1981. – 270 с.
8. Нестеров С. Фантазии для скрипки соло 1980 – 1990-х годов в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4 (25). – С. 61-66.
9. Павчинский С. Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. – 234 с.
10. Рубцова В. К хронологии творчества А. Н. Скрябина. // Художественное образование и наука. – 2019. № 4 (21). – С. 139-144.

¹⁰ Обратим внимание на такую деталь: номер опуса А. Н. Скрябина – 19 – является точным зеркальным отражением цифры 61 – номера опуса Ф. Шопена. Это тем более примечательно, что А. Н. Скрябин, как известно, был мистиком.

11. Самвелян Т. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). – М., 2000. – 25 с.
12. Скрябин А. Письма: сост. и ред. Кашперова А. В. – М.: Музыка, 2003. – 719 с.
13. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. – Нижний Новгород, 1994. – 218 с.
14. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 19-121.
15. Чернявская Ю. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии: дис. ... канд. иск. (17.00.02). – М., 2017. – 206 с.
16. Элькан О. Фантазия как жанр инструментальной музыки // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. Сб. статей. – Новосибирск, 2018. – С. 17-23.
17. Mami Hayashida. From sonata and fantasy to sonata-fantasy: charting a musical evolution. – University of Kentucky, 2007. – 135 p.

Михайлова Юлия Алексеевна

Стилевые основы гармонии Бориса Чайковского в его первых вокальных циклах на стихи М. Лермонтова и И. Бродского

Творчество Бориса Александровича Чайковского (1925 – 1996) – выдающееся явление отечественной музыки второй половины XX столетия. Композитор вошел в число классиков музыкального искусства как крупнейший симфонист, автор великолепных камерно-инструментальных и вокальных сочинений. Жанровая, образная и композиционно-техническая многоликость его сочинений органично сочетается с необыкновенной целостностью авторского языка – стиль Б. Чайковского самобытен и всегда узнаваем.

Развитие творческой индивидуальности композитора проходило в 50-е – 90-е годы XX столетия – эпоху глубоких перемен в общественной, политической и культурной жизни государства. «В эти годы отечественная музыка, наверстывая упущенное за годы сталинской изоляции, активно расширяла свои горизонты, приобщаясь к мировому опыту; обретала зрелость и глубину мысли; восстанавливала свои забытые и подзапретные в прошлом пласты; приобщалась к новому религиозному движению; рассеивалась по миру новой волной эмиграции» – так характеризуют этот период авторы учебника «История отечественной музыки второй половины XX века» [15, 7]. Все эти процессы привели к колоссальному по своему значению итогу – формированию отечественной современной музыки, получившей мировое признание.

Борис Александрович Чайковский – яркий представитель своей эпохи, относящийся к плеяде «шестидесятников», среди которых такие имена, как Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Родион Щедрин, Юрий Буцко, Николай Сидельников, Борис Тищенко, Сергей Слонимский, Валерий Гаврилин, Андрей Петров, Геннадий Баншиков, Александр Кнайфель, Гия Канчели, Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров и многие другие. Именно это поколение композиторов осуществило революционные прорывы отечественной музыки середины XX века к новаторским композиционным техникам и современной музыкальной стилистике, определив тем самым пути эволюционного развития музыкального искусства страны в последующие пятьдесят лет.

В этом ряду Борис Чайковский занимает свое достойное место. Художественная ценность его индивидуального письма определяется уникальным сплавом, где сочетаются высокое идейное содержание и блестящее композиторское мастерство, масштаб

философского мышления и дар проникновенного лирика, смелое новаторство и прочная опора на традиции.

Творческое наследие композитора насчитывает более 120 сочинений в самых разных жанрах. Наиболее объемную часть представляют произведения для оркестра (4 симфонии, Поэмы для симфонического оркестра «Ветер Сибири» и «Подросток», и другие). Классикой XX века стали четыре концерта (для кларнета, виолончели, скрипки и фортепиано), шесть струнных квартетов, Фортепианный квинтет, Фортепианное трио, Соната для двух фортепиано, Партита для виолончели и камерного ансамбля. Вокальные циклы Бориса Чайковского принесли их автору заслуженную славу одного из выдающихся мастеров этого жанра. Большую популярность получила также музыка к кинофильмам (34), радиоспектаклям (24) и театральным постановкам (6).

Значимость творчества композитора для отечественной и мировой музыкальной культуры отмечали многие известные деятели искусства. «Считаю Бориса Чайковского выдающимся композитором нашего века. Если брать симфонический жанр, то после Шостаковича идет Б. Чайковский...» – говорит, например, дирижер Владимир Федосеев [34].

«К моему глубокому убеждению, Борис Чайковский – один из самых значительных (в мировом масштабе!) композиторов второй половины XX века. А это предусматривает абсолютную самостоятельность композиторского мышления. Особенно ценно, что глубокая преемственность с музыкой прошлого никоим образом не мешает ему быть новатором ... Сочинения его, безусловно, трудные, но они направлены не к элитарному, а простому слушателю, способному к живым чувствам» – вторит ему композитор Лев Солин [34].

Исключительно высокую оценку дает Мстислав Ростропович: «Считаю Бориса Чайковского гением, чей вклад в виолончельный репертуар еще только предстоит оценить по достоинству. Я вспоминаю, что после первого исполнения Виолончельного концерта Б. Чайковского Шостакович заявил, что ему хотелось бы открыть тайну “неземной красоты” этого сочинения. Скромный характер Бориса не позволял ему выставлять себя в выгодном свете или заниматься саморекламой, и не думаю, что ему как-то помогло то, что он является однофамильцем прославленного Петра. Тем не менее, наступит день, когда люди осознают, что есть два великих русских композитора с одной и той же фамилией» [там же].

Заслуженную славу одного из выдающихся мастеров вокального жанра принесли Б. Чайковскому вокальные произведения. Их яркая и необыкновенно одухотворенная музыка ошеломляет богатством эмоций и выразительностью красок. В немалой степени такому впечатлению способствует и блистательное мастерство выдающихся исполнителей – Галины Вишневской, Натальи Бурнашевой, Яны Иваниловой.

Композитор создал шесть вокальных циклов. Ранний из них – *«Два стихотворения М. Ю. Лермонтова»* для сопрано и фортепиано – был написан пятнадцатилетним композитором в 1940 году. Второй цикл – *«Четыре стихотворения И. Бродского»* для сопрано и фортепиано – появился спустя четверть века в зрелый период творчества (1965). К кульминации жанра относятся три последующих цикла – *«Лирика Пушкина»* для сопрано и фортепиано (1972), *«Знаки Зодиака»* – кантата для сопрано, клавесина и струнного оркестра на стихи А. Блока, Ф. Тютчева, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого (1974) и цикл *«Последняя весна»* для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано, написанный на стихи Н. Заболоцкого (1980). Последний вокальный цикл *«Из Киплинга»* для меццо-сопрано и альты (1994) остался незаконченным: в печати опубликованы только два романса – *«На далекой Амазонке»* и *«Гомер»*, в рукописях остались наброски еще одного номера под названием *«Война»*.

Материалом данной статьи служат два первых вокальных цикла композитора – *«Два стихотворения М. Ю. Лермонтова»* и *«Четыре стихотворения И. Бродского»*. Объектом анализа является гармония произведений – едва ли не самая проблемная

область исследований о творчестве Б. Чайковского. Цель изучения определяется стремлением выявить те черты, по которым можно судить об основных параметрах гармонического мышления автора, проявившихся уже в этом раннем опусе.

В музыковедческой литературе о творчестве Бориса Чайковского пока еще отсутствуют специальные исследования о гармонии в его вокальных циклах. Немногочисленны и публикации, посвященные гармоническому языку в других жанрах. Среди них – монография К. Корганова, в третьей главе которой приводятся обобщения о музыкально-языковых формулах, составляющих характерность стиля Бориса Чайковского [23, *третья глава*]. Отдельные наблюдения о гармоническом стиле композитора содержатся в диссертации Г. Серовой [32], статьях Т. Лейе [25, 27], Н. Савкиной [30], М. Якубова [35].

Вопросам образной сферы, формообразования и музыкальной драматургии в вокальных циклах Бориса Чайковского посвящены статьи А. Андреева [4], Н. Савкиной [30], Е. Дурандиной [12], Г. Серовой [31].

«**Два стихотворения М. Ю. Лермонтова**» для сопрано и фортепиано созданы пятнадцатилетним композитором, лишь год назад окончившим Гнесинскую музыкальную школу и ставшим студентом Гнесинского Музыкального училища (1940). Премьера цикла состоялась в концертном зале училища, исполнителями выступили студенты – Татьяна Попова (вокал) и сам автор (фортепиано).

Цикл на стихи М. Ю. Лермонтова – первое обращение Бориса Чайковского к вокальному жанру. Ранее его внимание было сосредоточено на фортепианной музыке – в 1935 году были сочинены *Четыре пьесы для фортепиано* и *Этюд №1 фа-диез минор*, в 1936 – *Четыре прелюдии для фортепиано*, в 1938 – *Пять пьес для фортепиано*.

Художественную ценность своего первого вокального произведения косвенно определил сам Борис Александрович – он «разрешил» его издание в сборнике «Чайковский Б. А. Вокальные произведения. Для голоса и фортепиано (и других инструментов)», напечатанном издательством «Советский композитор» в 1989 году. По свидетельству современников автора, такой счастливой участи удостаивались далеко не все его сочинения, многие из них остались не опубликованными¹¹.

К. Корганов в своей монографии дает следующую характеристику юному композитору и его творчеству: «Уже в ранней музыке явны черты индивидуального композиторского стиля, сохранившиеся и развившиеся затем в последующих сочинениях. Вероятно, ранние яркие проблески творческого Я обусловлены крайне быстрым созреванием Б. Чайковского в личностном смысле. Из воспоминаний о детстве композитора <...> очевидно, что годам к десяти он сложился уже во вполне взрослого, самостоятельно мыслящего, “нашедшего себя” человека» [23, 42].

Анализ цикла позволяет согласиться с мнением исследователя, ответив на вопросы о зрелости мышления начинающего композитора и о его стилистических предпочтениях в этот период творчества.

Цикл на стихи М. Ю. Лермонтова составляют два романса – «*Осень*» и «*Сосна*». Выбор именно этих стихотворений представляется по-своему оригинальным. Первое из них – «*Осень*» – было создано четырнадцатилетним Лермонтовым, почти ровесником Бориса Чайковского. Юный поэт нарисовал унылую картину увядающей природы, открывающуюся перед взором лирического героя. Второе стихотворение «*Сосна*» – позднее сочинение поэта, написанное Лермонтовым в последний год его жизни. Оно представляет собой свободный перевод стихотворения Генриха Гейне, отразившего в нем переживания о своей несчастной любви. В немецком оригинале мужское и женское представлены образами Ели (в немецком «ель» – мужского рода) и Пальмы, которые

¹¹ Подробнее об этом – в статье Г. Овсянкиной [29].

тянутся друг к другу, но не могут быть вместе. Лермонтов несколько изменил смысловой акцент, выдвинув на первый план тему одиночества и иллюзорных мечтаний. Главными персонажами в его переводе становятся Сосна и Пальма, затерянные на разных концах света.

Несомненно, внимание Бориса Чайковского привлекли именно романтические мотивы этих двух стихотворений. Образы природы, олицетворяющие чувства героев, стали объединяющим элементом цикла. Музыка сохраняет общее настроение литературных источников, но развивается по собственному плану, придавая поэтическим строкам новые эмоциональные и содержательные оттенки. Композитор явно не стремился ни подробно следовать за текстом, отражая выразительность каждого слова, ни вскрывать спрятанный в стихах потаенный смысл. В его музыке сглажены характерные для поэзии Лермонтова мотивы одиночества, разочарования и меланхолии. Оба романса решены в балладном эпически-повествовательном духе. Их эмоциональный тон, скорее, созвучен строке А. Пушкина: «Печаль моя светла»¹².

Было ли такое решение осознанным? Из биографических сведений о детстве Бориса Чайковского известно, что, благодаря родителям, мальчик рано приобщился к чтению серьезной литературы – его суждения о сочинениях Чехова, Толстого, Достоевского были глубокими и вполне зрелыми. Этот факт дает основание для вывода о достаточно обдуманном подходе пятнадцатилетнего музыканта к прочтению стихотворений Лермонтова. Ведущим импульсом для музыкального решения цикла стало стремление выразить романтическое мироощущение романсов в возвышенном ключе – как красоту и поэтичность образов природы и человеческих чувств.

Первый номер цикла – «Осень» – картина унылого осеннего пейзажа. Три музыкальных раздела романса соответствуют трем четверостишиям стихотворения и образуют сквозную строфическую форму. Фортепианные интермедии между ними служат средством разграничения разделов, и, одновременно, гармонически связывают их. Каждая строфа высвечивает новые оттенки романтических переживаний героя, что вносит в музыкальное повествование определенную степень контраста. При этом неизменность фактуры инструментального сопровождения и общие элементы в интонационном и гармоническом решении разделов создают ощущение целостности всего сочинения и текучести его развития.

Задавая эмоциональный тон романсу, композитор отталкивается от литературного источника. Трехтактовое фортепианное вступление вводит в состояние некой заторможенности и глубокой печали. Меланхоличности звучания способствуют минорная тональность (e-moll), неторопливость движения (*Andante, poco con moto*), «укачивающая» равномерность сопровождающих триолей.

¹² Строка из стихотворения А. С. Пушкина «На холмах Грузии».

Пример 1. «Осень». Вступление:

С появлением вокальной партии начинается основное построение первого раздела – квадратный экспозиционный период неповторного строения, завершающийся полной совершенной каденцией. Мелодические и гармонические элементы смягчают темный колорит фортепианного вступления, придавая образу характер светлой грусти и задушевности.

Вокальная линия (пример 2) изобилует элементами народно-песенного склада: ее мелодия распевна, насыщена характерными интонационными оборотами, основанными на трихордовых попевах, выразительные скачки на квинту словно иллюстрируют выражение Глинки «Квинта – душа русской музыки». О романсовых истоках мелодии напоминает ход на уменьшенную септиму в конце раздела.

Пример 2. «Осень». Вокальная партия:

Гармония периода опирается на средства классико-романтической музыки: t^5_3 (*e-moll*) – t_2 – дорийский $S_6 - s^6_5 - D_2^6 \rightarrow III_6 - s^6_5 - D_7$ (эллипсис) T_6 (*E-dur*) – $D_2 \rightarrow VII_6 - D_9 - T^5_3$ (*E-dur*). Композитор использует светлые краски одноименной миноро-мажорной системы – дорийскую субдоминанту и, в заключительной каденции, мажорную тонику *E-dur*. Мажорность общему звучанию придают и отклонения в *G-dur* и *D-dur* – тональности III и VII ступени натурального *e-moll*. При помощи всех этих средств мотив одиночества и утраты, пронизывающий стихотворение, в музыке романса теряет свой трагический смысл. Печальную картину угасания жизни лирический герой воспринимает просто и мудро, как в других строках А. С. Пушкина: «...Настоящее уныло: / Все мгновенно, все пройдет; / Что пройдет, то будет мило»¹³.

Второй раздел романса (вторая строфа) построен на относительно новом мелодическом и гармоническом материале, но его эмоциональная и стилевая общность с начальным периодом создает впечатление продолжающегося повествования.

Рисунок вокальной партии рождается из уже знакомых фольклорных оборотов, к которым добавляются новые элементы. Например, ярко, в духе ладовой переменности звучит смена мелодической опоры с тонической квинты *A-dur* на квинту параллельного *fis-moll* (пример 3).

¹³ Строки из стихотворения «Если жизнь тебя обманет...» (1825).

Пример 3. «Осень». Второй раздел (начало):

Эффект фригийского лада возникает в последнем такте раздела и двух последующих тактах фортепианной связки, где доминантовый органный бас тональности *a-moll* фигурируется звуками натуральной гаммы.

Пример 4. «Осень». Фортепианная связка:

Образующийся в результате фигурации аккорд необычен не только своими натурально-ладовыми проявлениями, он может быть рассмотрен и как многотерцовый доминантовый терцдецимаккорд, объединяющий все тоны лада, но также и как полифункциональное сочетание баса натуральной доминанты и нонаккорда II ступени. Появление в сочинении юного автора аккордов такой структуры может служить одним из свидетельств чуткости его гармонического слуха и стремления к новым выразительным средствам в многоголосной вертикали.

Основой тонально-функционального плана второго раздела вновь становится одноименная мажоро-минорная система:

$T_6 (A-dur) - s_7 \text{ рахм.} \rightarrow VI (fis-moll) - S - УмVII_7 - T^5_3 - VI \text{ н} - \text{гарм. II}^4_3 - K^6_4 \sim DDVII_7^{b3} - s_7 \text{ рахм.} \rightarrow (t \text{ одним } a-moll) \sim d_{13} \text{ (или II}_9 \text{ на доминантовом органном басы)}$.

Главной тональностью на этот раз выступает *A-dur*, аккорды которого соседствуют с гармониями параллельного *fis-moll* и одноименного *a-moll*. Для плагальных отклонений в эти тональности используется новая выразительная краска – «рахманиновская субдоминанта» (примеры 3, 5).

Пример 5. «Осень». Второй раздел:

Сравнивая тональные планы двух разделов-строф, можно заметить зеркальность в их строении. Устремленность первой части от минора к мажору служит выражению позитивных чувств, а движение от мажора к минору во второй части возвращает печальное настроение начала сочинения.

Третий раздел формы становится в этом контексте своего рода репризой фортепианного вступления. В отличие от инструментального зачина, где образы стихотворения получили очень краткое музыкальное воплощение, завершающая часть романса показывает их более объемно. Мелодический контур вокальной партии здесь уже не связан с народно-песенными оборотами, характерной интонацией становится «безжизненная» речитация на одном звуке (пример 6). Интересно, что появление такой фигуры в третьем разделе романса оказалось подготовленным – ведь аналогично повторяющимися звуками заканчивалась вокальная тема предыдущего раздела (см. пример 5).

Пример 6. «Осень». Третий раздел (вокальная партия):

Зверь от-важ - ный по-не - во - ле скрыть-ся где-ни-будь спе шит.

Начальная гармония новой части романса также рождается из последнего многотерцового (полифункционального) аккорда среднего раздела. На доминантовом органном басу к тональности d-moll звучит Π_7 , который образует подобное же созвучие. Далее – еще один полифункциональный (а, возможно, и политональный) аккорд – одновременное сочетание аккордов d-moll (доминантового тона в басу и звуков тоники в среднем пласте фортепианного сопровождения) с тоникой a-moll (в вокальной партии и верхнем голосе фортепиано) (второй такт примера 7).

Пример 7. «Осень»:

Зверь от-важ - ный по-не - во - ле

Так исподволь устанавливается ведущая тональность последнего раздела – a-moll. Она представлена гармониями: Π_7 к a-moll (он же является $DDVII_7$ к F-dur, куда и разрешается, как в VI ступень a-moll), затем $UmDDVII_7^{b3} - \Pi_5^6 - t_6 - \Pi_5^6 - \Pi_7$, подводящие к доминантовому органному пункту, на фоне которого звучат функции D, VI ступени, Π_7 , D.

Аккорд доминанты – это трезвучие E-dur, после которого возвращается первоначальная тональность романса – e-moll, представленная оборотом $t - III - N_6 - t$. Мажоро-минорное соседство E-dur и e-moll напоминает о тональных соотношениях первого раздела романса, что образует общую зеркальную репризность в гармонии сочинения.

Завершается романс плагальным оборотом несовершенного вида $N_6 - t$, где последний аккорд неполной тоники (без терции) дается в мелодическом положении квинты как концентрированное выражение душевной опустошенности и оцепенения.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые выводы о стилистических особенностях романса «Осень». Для воплощения художественной идеи сочинения композитор избирает средства, характерные для эпохи романтизма. Оправданность и органичность такого выбора определяется, в первую очередь, литературной основой романса – стихотворение М. Ю. Лермонтова представляет собой яркий образец русской романтической поэзии.

Соответствие стилевым параметрам искусства XIX столетия прослеживается на многих уровнях этой музыкальной композиции: образная сфера романса сфокусирована на внутренних чувствах лирического героя, форма свободно синтезирует сквозную строфическую с чертами трехчастной репризной, фактура фортепианного сопровождения сохраняет тип изложения, свойственный жанру романтической прелюдии.

Множественные параллели с музыкой композиторов-романтиков обнаруживаются и в гармонии романса: его многоголосная ткань насыщена красками мажоро-минорных и натурально-ладовых систем, эллиптическими оборотами, колоритными звучаниями «рахманиновской субдоминанты», нонаккордов, полифункциональных образований. Характерный для искусства XIX века национально окрашенный колорит отражает и мелодика сочинения – в ней органично совмещаются черты стилистики фольклорных образцов и русского романса.

Весь комплекс музыкально-выразительных средств «Осени» рождает ассоциации с произведениями русских композиторов XIX века – подобными средствами активно пользовались в своем творчестве Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов. Юный композитор предстает не только ценителем искусства своих великих соотечественников, но и мастером, свободно владеющим стилистическими приемами прошлого века.

Второй номер цикла – романс «Сосна». Стихотворение М. Ю. Лермонтова, послужившее литературной основой романса, в аллегорической форме раскрывает тему одиночества. Романтический мотив отчужденности личности от общества поэт запечатлел в образах сосны и пальмы, затерянных на разных концах земли. Главная героиня повествования – сосна, ее описанию посвящено первое четверостишие. Следующие четыре строки – грезы о прекрасной пальме, мечтам о которой не суждено сбыться.

Музыкальная структура складывается по аналогии с поэтической, составляя два раздела сквозной строфической формы. Подкрепляют такой вывод и гармонические характеристики разделов. Однако фортепианная интермедия внутри второго раздела делит его на две части, что позволяет воспринимать форму и как трехчастную. Такому впечатлению способствуют различные выразительные элементы в каждом из образовавшихся трех разделов. Тем самым смысловой акцент смещается – главной героиней романса становится не одинокая и тоскующая сосна, а прекрасная пальма, именно ее образ занимает большую часть произведения (два раздела из трех). Соответственно меняется и общая идея сочинения: в отличие от пронизанного безысходностью поэтического источника, музыка Бориса Чайковского ведет к оптимистическому итогу: мечта, символом которой выступает пальма, дает человеку надежду и радость жизни. Раскрытие этой идеи последовательно осуществляется в музыкальном развитии романса.

Эмоциональный строй музыки первого раздела определяют лермонтовские строки:

*На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.*

Повествование о тоске и одиночестве начинается фортепианное вступление. Оно устанавливает сдержанный и печальный характер звучания, темп *Andante sostenuto*,

тональность *fis-moll*. Фактура, свойственная жанрам элегии и ноктюрна, создает эффект покачивания и дремы (пример 8).

Пример 8. «Сосна» (вступление):

Изложение фортепианной партии в виде гармонических фигураций, как и их функциональное наполнение аккордами, уже встречавшимися в первом романсе, вновь роднят оба номера цикла (гармонию вступления составляет плагальный оборот: тоника – дорийский субдоминантовый нонаккорд с пониженной квинтой – натуральная субдоминанта – тоника).

Развитие образа, заданного вступлением, осуществляется в следующем построении – периоде неповторного строения. Интересно, что начало вокальной темы первого предложения основано на характерной интонации из третьего раздела предыдущего романса – речитативе на одном звуке. Многократно повторенный *fis* и здесь привносит в звучание скорбный оттенок. Далее декламация приобретает новые речевые краски: мелодия как будто «раскачивается», наполняясь интервалами терций и кварт. Однако строгость звучания квартовых ходов и общая нисходящая направленность вокальной линии к звуку *do* первой октавы сохраняют характер эмоциональной сдержанности.

Пример 9. «Сосна» (вокальная партия):

Тонально-функциональный план предложения можно разделить на два сегмента. Вначале это ряд аккордов на тоническом органном пункте *fis-moll*: DD – s – t (7) – DD. Органный бас здесь подавляет развитие гармонии, а дезальтерация аккордов – появление субдоминанты после активной и устремленной двойной доминанты – словно символизирует тщетность всех устремлений. Во втором сегменте осуществляется активизация процесса: бас движется по кварто-квинтовым звукам «золотой секвенции», экспонируя важный для романса элемент гармонии – через побочные Π_7 гарм и D_7^{b5} происходит модуляция в *Cis-dur* и образуется срединная автентическая каденция. Звук *ре-бекар* в составе альтерированного D_7 придает тональности *Cis-dur* оттенок фригийского лада (аналогичный эффект присутствовал и в романсе «Осень»).

Второе предложение периода сохраняет родство к первому – сходными оказываются фактура сопровождения, ритмические и интонационные характеристики вокальной темы, использование аккордов альтерированной доминанты. Однако есть и принципиальные отличия. Главное из них – постепенное оживление эмоциональной сферы. Оно проявляется в общей устремленности вокальной линии вверх (также к *do*, но теперь уже второй октавы), в постепенной потере мелодией декламационных черт и приобретении песенных интонаций (поступенное движение, выразительные ходы на малую секунду и квинту); в гармонии появляются красочные эллиптические обороты $D_3^{4, b5} \sim S_6, D_9 \rightarrow (s) \sim s_7$. Период заканчивается несовершенной каденцией – на тоническом

трезвучии в мелодическом положении квинты, словно открываясь для дальнейшего развития.

Таким образом, первый раздел романса одновременно выполняет две функции. Одна сосредоточена на воплощении образа сосны и связанных с ней состояний отрешенности и забвения. Другая направлена на постепенную подготовку эмоционального взрыва в следующей части формы.

Переход ко второму разделу осуществляется в фортепианной интермедии. Композитор совершает перестройку из *fis-moll* к одноименному *Fis-dur* через перегармонизацию одного и того же мелодического оборота.

Пример 10. «Сосна». Фортепианная интермедия:

В первом случае применена довольно необычная гармоническая краска – септаккорд V ступени с пониженной квинтой натурального *fis-moll*¹⁴. Второй вариант гармонизации – умDDVII₆^{□5}, который разрешается в тоническое трезвучие *Fis-dur*.

Истолкование образа пальмы как символа прекрасной мечты потребовало от автора кардинальной смены выразительного арсенала музыки. Появление мажорной тональности здесь – не единственный контрастирующий элемент. Изменился тактовый размер (4/4), ритм мелодии и фортепианного сопровождения теперь насыщен «восточными» синкопами, интонационный рисунок вокальной партии свободно развивается, сочетая поступенное движение с разнообразными скачками, прежде негромкая динамика теперь неуклонно развивается к кульминационному форте (пример 11).

¹⁴ Этот аккорд появится в романсе еще несколько раз.

Пример 11. «Сосна». Второй раздел:

В гармонии появляются экзотические краски полифункциональных сочетаний. Большая часть из них образуется благодаря редкой разновидности органного пункта – на II ступени тональности (басовом тоне *DD*). Включение органного пункта происходит на многотерцовом аккорде, который можно рассматривать и как ундецимаккорд двойной доминанты, и как наложение субдоминанты на бас двойной доминанты (подобные сочетания наблюдались и в первом романсе). Далее следуют полифункциональные «миксты» из органного баса и аккордов минорной доминанты, VI низкой ступени, VII₇. Завершается раздел неустойчиво – на вводном квинтсектаккорде.

Важнейшим этапом развития становится фортепианная связка – кульминация романса, образ восторга и упоения от ослепительного солнца (пример 12). Насыщенная фактура, широкий регистровый диапазон, арпеджированное сопровождение, изложенное триольными фигурами, способствуют общей гимничности звучания. Его подкрепляет и гармонический эллипсис – совершается резкий сдвиг в тональность неаполитанской ступени (*G-dur*). Мажорная краска неаполитанского сектаккорда воспринимается особенно ярко после доминанты с пониженной квинтой к тональности *fis-moll* (этот аккорд в виде септаккорда уже встречался в фортепианном переходе ко второму разделу романса). В кульминации он приравнивается к *DDVII₉*, *Соль мажора*. После неаполитанской гармонии звучит кадансовый квартсектаккорд *Fis-dur*, но ожидаемого каденционного завершения не происходит. На фоне K^6_4 вновь вступает голос, начинается третий (условный) раздел романса.

Пример 12. «Сосна» (третий раздел):

На завершающей фазе развития пафосность кульминации уступает место трепетной лирике. Вокальная тема вначале робко движется по хроматическим полутонам, а с появлением интонационных ходов на терцию и сексту, обретает мягкое напевное звучание. Гармоническая основа высветляется: альтерированный D_7 (с пониженной квинтой) сменяется натуральным D_7^6 , после чего следует диатоническая «золотая секвенция» из септаккордов III, VI и ундецимаккорда II степени (гармонический оборот из первого раздела романса). Казалось бы, эмоциональное успокоение достигнуто, и можно было бы завершить секвенционный ряд заключительным кадансом $D_7 - T$. Но задача композитора в другом – образ пальмы-мечты должен остаться поэтически возвышенным, а тривиальное гармоническое решение могло бы его упростить. Поэтому окончание романса неожиданно и очень эффектно: на последних аккордах совершается модуляция в *Cis-dur*, воспринимаемая как еще одна (на этот раз «тихая») кульминация сочинения.

Как показывает анализ, романс «Сосна» обнаруживает множественные связи с первым номером цикла. Оба романса обращены к миру лирических образов, имеют общие интонационные и гармонические элементы, сходную фактуру фортепианного сопровождения, идентичные структурные характеристики – сквозную строфическую форму, разделенную на части посредством инструментальных интермедий. Родственность многих элементов обеспечивает не только композиционную целостность цикла, но и его стилистическое единство.

Важным средством стилевой однородности романсов выступает гармония. Она опирается на приемы, выработанные композиторами эпохи романтизма. Юный автор демонстрирует уверенное владение композиторской техникой XIX века¹⁵. Разнообразие тонально-функциональных отношений в цикле на стихи М. Ю. Лермонтова заставляет ощутить особую восприимчивость Бориса Чайковского к гармоническим краскам. Применение им этих средств отнюдь не спонтанно, а осознанно направлено на претворение художественного замысла. Так, например, традиционные для тональной музыки минор и мажор приобретают в романсах значимую драматургическую функцию, знаменуя переход от образов печали к чувствам радости и восторга. Эллиптические обороты способствуют пластичной смене эмоциональных оттенков музыки. Красочные многотерцовые (полифункциональные) созвучия используются как средство подготовки кульминационных разделов.

После цикла на стихи М. Ю. Лермонтова Борис Чайковский двадцать пять лет не обращался к вокальной музыке. Жанр песенного цикла, зародившийся в XIX веке и

¹⁵ В этой связи закономерно возникает вопрос об учителях Бориса Чайковского. В годы учебы в Гнесинской музыкальной школе и Гнесинском музыкальном училище его наставниками были блестящие педагоги – Александра Никандровна Головина, Елена Фабиановна Гнесина, Евгений Осипович Месснер, Виссарион Яковлевич Шебалин, Игорь Владимирович Способин, Андрей Федорович Мутли. Именно они воспитали великолепный вкус юного композитора, блестящее знание мирового музыкального наследия и крепкую техническую выучку.

О своем учителе гармонии Борис Чайковский вспоминал: «Я часто вспоминаю Игоря Владимировича Способина, у которого в училище проходил гармонию. Сначала он задавал по две, три, четыре, восемь задач, моментально их просматривал, щелкая, как орешки. Потом стал задавать задач по шестнадцать, причём не каких-то восьмитактовых, а шестнадцатитактовых или побольше даже. Задаёт и задаёт. Я не могу сказать: “Игорь Владимирович, не задавайте”, а принести не всё задание было неудобно. Я уже ночами сижу, изнемогать стал в какой-то момент. Вдруг он на одном уроке говорит: “Ну, ладно, хватит, больше не знаю, что задавать”. Я сказал: “У Вас ведь ещё «Портреты» есть”, – у него был редкий неизданный учебник, кажется Соколова, он его называл «Портреты». “Нет, – говорит, – там тоже всё позадавал. Будешь сочинять мне задачи сам – хочешь в строгом, хочешь в свободном стиле”. И я стал приносить задачи в форме этюдов. Потом я понял, что это было нечто вроде испытания на прочность, на выдержку» [23, 17].

традиционно связанный с пейзажной и любовной лирикой¹⁶, не привлекал композитора. Главным направлением творчества становятся крупные симфонические и камерно-инструментальные сочинения, они отражают масштабность музыкального мышления Бориса Чайковского, его склонность к глобальным философским темам и широкому кругу проблем и явлений современности.

Написание в 1965 году цикла *«Четыре стихотворения И. Бродского»* для сопрано и фортепиано знаменовало новый взгляд композитора на вокальный цикл, как форму, способную выразить иные, не только романтические, идеи. Импульсом к работе над новым сочинением послужила судьба Иосифа Бродского – опального поэта, жизнь и творчество которого вызвало скандальный резонанс в общественной жизни страны шестидесятых годов XX века¹⁷. Композитор через трагическую историю Бродского пришел к размышлениям о миссии творческой личности и ее месте в обществе. Тема конфликта между Художником и обществом, зародившись в *«Четырех стихотворениях И. Бродского»*, позже будет развита в *«Лирике Пушкина»*(1972).

Восприятие цикла на стихи Бродского может быть разным, в зависимости от степени проникновения в сущностные слои содержания. Соответственно этому, замысел сочинения может быть понят как музыкальное воплощение образов литературного источника, но может быть воспринят и шире – как взгляд композитора на судьбу и творчество Бродского сквозь призму его стихов.

Претворение такого многоуровневого содержания – сложная задача, подвластная перу только большого мастера, каким и предстает Борис Чайковский в пору создания цикла: 1964 – 1974 годы – центральный период деятельности, в течение которого были созданы такие шедевры, как Виолончельный и Фортепианный концерты, *«Четыре стихотворения И. Бродского»*, *«Лирика Пушкина»*, Тема и восемь вариаций, квартет № 5, *«Знаки Зодиака»*. Центральный период – расцвет авторского стиля Б. Чайковского.

Литературной основой сочинения стали ранние стихотворения И. Бродского: *«Диалог»* (1962), *«Лирика»* (1959), *«Прощай, забудь и не обессудь»* (1957) и *«Стансы»* (1962). Каждое из них – выражение глубоких раздумий, сильных эмоций и философских обобщений. В беседе с Кареном Коргановым – автором книги о композиторе – Борис Чайковский так объяснил выбор стихотворений И. Бродского: «Стихи, которые он писал молодым человеком, мне кажутся гораздо более интересными, чем те, что стал писать потом, когда уехал. Меня тогда привлекло, что эти стихи немножко напоминают что-то из Серебряного века. Это не броневые стихи советской поэзии – они скорее примыкают к тому искусству. Мне потом что-то в журналах иногда попадалось из его поздней поэзии, но живость, ощущаемая в ранних стихах, там пропала. <...> А в этих стихах есть какая-то

¹⁶ Ярким примером тому служат циклы *«К далекой возлюбленной»* Людвига ван Бетховена, *«Прекрасная мельничиха»* и *«Зимний путь»* Франца Шуберта, *«Любовь и жизнь женщины»* и *«Любовь поэта»* Роберта Шумана.

¹⁷ Иосиф Александрович Бродский (1940 – 1996) – знаковая фигура шестидесятых. В это время в стране активизировались протестные сообщества, выступавшие против бюрократизма, ограничения гражданских прав и свобод, цензуры и других пороков государственной системы того времени. Представители этого движения считались опасными для общества и подвергали всевозможным преследованиям. Бродский попал в число инакомыслящих после выступления на «Турнире поэтов», состоявшемся в Ленинграде 14 февраля 1960 года. Стихотворение *«Еврейское кладбище»*, прочитанное поэтом, вызвало нешуточный скандал в литературных и общественных кругах. В адрес Бродского посыпались обвинения в нелюбви к родине. Его перестали печатать, обвиняли в туеядстве. Затем были ссылка, принудительное «лечение» в психиатрической больнице, судебные разбирательства. Гонения продолжались вплоть до мая 1972 года, когда Бродскому предложили сделать выбор – вновь психиатрическая лечебница или эмиграция. Бродский предпочел эмиграцию и уехал в Америку.

Жесткость в решении судьбы поэта вызвала громкий резонанс общественности – на его защиту встали Дмитрий Шостакович, Анна Ахматова, Корней Чуковский, Самуил Маршак, Александр Твардовский, французский философ Жан-Поль Сартр и другие.

изюминка, нервинка есть, которая даже и в хороших стихотворениях может не всегда встречаться» [27, 80-81].

1. «Диалог»

Литературным источником первого номера цикла стало стихотворение «Диалог», написанное 6 июня 1962 года. Оно объединило две значимые для творчества И. Бродского темы – поэта и смерти. Мрачные размышления о могуществе смерти и неминуемом забвении поэта образуют стержень идеи стихотворения. Его главный герой – поэт – метафорически воплощен автором в образе птицы. Филолог Павел Спиваковский пишет: «в творчестве Бродского птица – постоянная метафора, указывающая на поэта. Ясно, что в данном стихотворении речь идет о смерти какого-то выдающегося стихотворца. <...>По всей вероятности, речь здесь идет об Эдгаре По, авторе знаменитого стихотворения «Ворон», породившего массу подражаний и вариаций» [41].

Поэт умер, и лишь диалог между Богом и человеком напоминает нам о его существовании: *«Прятал свои усилья он в темноте ночной. / Все, что он сделал: крылья птице черной одной.» / «Как ему там под землю.» / «Так, что уже не встать. / Там он лежит с короной, / там я его забыл.» / «Неужто он был вороной.» / «Птицей, птицей он был.»*

Борис Чайковский следует диалогической форме поэтического текста, чередуя в музыке две контрастные тематические сферы – они делят на две части каждую из пяти строк стихотворения. Одна из тем, символизирующая голос Бога, отличается жестким и решительным звучанием. Другая – «голос» человека – начинается с настойчивого остинато на одном звуке, а затем приобретает робкие, вопрошающие интонации. Драматургическое развитие сочинения направлено на постепенное сглаживание изначального контраста, в процессе интенсивного варьирования происходит взаимопроникновение элементов тем, и в конце сочинения рождается новый синтезированный тематизм. Вариационный метод работы с материалом определяет куплетно-вариационную форму произведения, которая, однако, подается не в чистом виде, а в смешении с трехчастной репризой – образный, фактурный и метрический контраст первого раздела четвертого куплета выделяется как ее середина. Последующие построения выполняют роль зеркальной репризы.

Анализ музыкально-выразительных средств «Диалога» необходимо предварить наблюдением: и поэт, и композитор воплощают трагический смысл стихотворения в предельно аффектированной форме. Бродский использует для этого интересный прием: насыщает лексику стиха массой разнообразных «звуков», мешающих диалогу собеседников – крики ворон, шум ветра и листвы («Ветер повсюду сует», «Сотня ворон поет», «Листва шуршит на ветру», «Ветер мешает мне, ветер, Уйми его, Боже, уйми»). Звуковая какофония придает «сценическому действию» характер нервозности и тревоги.

Борис Чайковский чутко улавливает настроение и глубокую тематическую многозначность стихотворения. Для их воплощения композитор использует разнообразный комплекс средств, большинство из которых относятся к современным техникам музыкальной речи.

Многие из такого рода приемов ярко демонстрирует первая тема «Диалога», сопровождающая реплики Бога. Ее экспонирование производится в фортепианном вступлении.

Пример 13. «Диалог». Первая тема:

Резкая акцентированность диссонансов и структурная разорванность построения, сегменты которого отделены паузами, задают драматический характер звучания. Тематизм рождается из «зерна» – краткого мотива нисходящей секунды, который длится одну долю такта. Протяженность последующих сегментов удлиняется, постепенно открывая мелодическое, гармоническое и ритмическое своеобразие материала. Такой способ темообразования («горизонтальная прогрессия» по терминологии Наили Алпаровой [27, 53] Карен Корганов относит к числу типовых в зрелом творчестве Бориса Чайковского [27, 53].

Ладовые характеристики темы также достаточно оригинальны: основу звукоряда, на первый взгляд, составляют диатонические и хроматические тоны *g-moll*. Однако расщепление пятой ступени, пониженный вариант которой оказывается всегда сверху от первой ступени, а натуральный – снизу, заставляет воспринимать их как приметную деталь лада. Такого рода вариантность можно наблюдать, например, в модальных ладах Д. Шостаковича, где подобному расщеплению подвергается первая ступень. Специфическое звучание своего рода «лада Шостаковича» в сочинении Бориса Чайковского, возможно, было связано не только с освоением техники учителя¹⁸, но и имело смысловой подтекст: известно, что проблема взаимоотношений Художника и власти – сквозная тема жизни и творчества Д. Шостаковича.

Интонационное развертывание мелодии осуществляется по принципу «раскрывающегося лада»¹⁹, свойственного как фольклорным образцам, так и современным композициям. В данном случае движение мелодии от звука «*d*» словно раскачивается, совершая все более и более широкий «мах» вверх. Вначале он достигает ближайших «*es*» и «*e*», а затем (в третьем такте) «разбегается» от «*f*» до «*b*», и далее (в кульминационном четвертом такте) от «*g*» до пятой пониженной ступени «*des*», заполняя интонационно важный скачок на тритон. Басовый голос движется в противоположном направлении, способствуя (в совокупности с другими голосами) расширению диапазона темы в другую сторону: захват все более низких звуков приводит к кульминации на «*c*»-контроктавы, после него в басу тоже появляется тритоновый ход («*a*» – «*es*»). Таким образом, звук «*g*» становится исходным тоном расширяющегося в обе стороны модуса. Целью этого движения становится достижение тритонового звучания, как самого напряженного в ряду интервальных соотношений. Постепенность,

¹⁸ Борис Чайковский учился в Московской консерватории по классу композиции у Д. Д. Шостаковича.

¹⁹ Термин Эдуарда Алексеева [3].

с которой наращивается модус соответствует принципу «пополнения звукоряда»²⁰. В результате пополнения образуется лад из одиннадцати ступеней.

Пример 14. «Диалог». Ладовый состав:



Незадействованным оказывается только звук «h» (прием «сбережения тона»), который появится позже, и сыграет очень важную роль в фортепианной интермедии к третьему, предкульминационному проведению темы.

Анализ аккордовой вертикали показывает смещение тональных и модальных принципов в ее организации. С одной стороны, тональные функции аккордов можно обозначить, хотя дифференциация звуков на аккордовые и неаккордовые в некоторых случаях вызывает затруднение. С другой стороны, наличие такого рода «непонятных» созвучий, происхождение которых можно объяснить только спецификой ладового модуса, говорит о проявлении модальности. Следует также оговорить, что нивелирование аккордовых и неаккордовых звуков – общее свойство современной гармонии, где «реестр» и природа происхождения таких звуков становятся все более и более разнообразными.

Борис Чайковский стремится к рельефной линии прорисовки голосов, что обеспечивает трехголосная фактура. Соответственно ей, аккорды выступают производным результатом соединения относительно самостоятельных голосов. При этом мелодическое наполнение полифонических линий довольно необычно. Каждая из них, как может показаться, развивается самостоятельно, но интонационная основа для всех голосов едина – она представляет собой набор коротких интонационных оборотов (пример 15), которые, как в калейдоскопе, складываются в разные «рисунки», расположенные в двух проекциях – вертикали и горизонтали.

Пример 15. «Диалог»:

15. Тематическое ядро | Производные варианты

²⁰ Термин Евгения Трёмбовельского [43].

Пример 16. «Диалог»:
4 такт 8 такт 9 такт

Произвольность и непредустановленность комбинирования оборотов и рождает множество аккордовых и мотивных структур. Повторяемость материала являет собой имитацию, но «сквозное» имитирование множества тематических ячеек и непредсказуемость их комбинаций отличает данный прием у Бориса Чайковского от его применения в традиционных полифонических формах.

Таким образом, первая тема «Диалога», экспонирование которой состоялось в фортепианном вступлении, содержит все важные мелодические, гармонические, фактурные, то есть, в сущности, стилистические параметры материала. Следующие проведения темы основаны на уже опробованных ячейках, каждый раз по-новому комбинированных, в результате чего сам материал предстает в варьированном виде.

Изменения начинаются уже в следующих пяти тактах – с момента вступления вокальной партии. Приемы варьирования, к которым прибегает Борис Чайковский, своеобразны. Например, начало вокальной темы сохраняет интонационные контуры инварианта, но, одновременно, оказывается и противоположным ему: вместо расширения интервального диапазона движение направлено на сближение звуков (пример 17). Далее имитационные проведения типовых мелодических оборотов предстают в ритмическом увеличении или уменьшении, а также в виде аккордовых сгустков» (прием «вертикализации горизонтали»).

Пример 17. «Диалог». Вступление вокальной партии:
mf *mp*

"Там он ле-жит на скло-не. Ве-тер-по-всю-ду сну-ет.

В каж-дой ду-бо-вой кро-не сот-ня во-рон по-ет.

Особенно надо сказать о четвертой строфе, то есть условной середине трехчастной формы. Тематический материал здесь приобретает новое высотное положение (a-moll вместо g-moll), иную метрическую организацию (4/4 и 9/4 вместо 9/8 и 12/8) и новую фактуру сопровождения, где усилены сонорные эффекты. Фортепианная партия представлена двумя линиями, находящимися в полиметрическом соотношении: оstinатно повторяемый сегмент нижнего голоса охватывает пять восьмых длительностей, а верхнего – 12 шестнадцатых (что соответствует шести восьмым) (пример 18). Гармоническое решение раздела иллюстрирует прием «ладовой взаимодополняемости» – линии «делят» между собой хроматический двенадцатизвуковой модус.

Пример 18. «Диалог». Четвёртая строфа:

The musical score for Example 18, 'Dialogue', 4th stanza, is presented in two systems. The first system features a vocal line in 4/4 time and a piano accompaniment in 4/4 time. The piano part is characterized by a complex polyrhythmic texture, with a bass line in 8/8 and a treble line in 4/4. Dynamics include *sff*, *dim.*, and *mp*. The second system features a vocal line in 9/4 time and a piano accompaniment in 9/4 time. The piano part continues the polyrhythmic texture. Dynamics include *pp*. The vocal line has the lyrics 'Ли - стьев за - дум - чи - вьй'.

Существенны изменения и в пятом, репризном, проведении темы (пример 19). Ее мелодический контур почти везде представляет собой хроматический восходящий звукоряд, который преодолевает тритоновый «барьер» и через последовательное освоение все более широких интервалов достигает новой кульминации – малой децимы. Обратим внимание на появление в мелодии репетиционных интонаций, свойственных второй теме, что указывает на синтезированный тип репризы. Подтверждением тому служат и изменения в фортепианном сопровождении – его ткань вновь основывается на типовых мелодических оборотах (пример 15), но теперь изложена в аккордовой фактуре, напоминая изложение второй темы.

Пример 19. «Диалог». Репризное проведение темы:

"Кры-шу я сде-ла-ю, кры-шу,
из гус-той, ду-бо-вой ли-сты. Ле-жит он, о-зе-ра ти-ше,
ни-же вся-кой тра-вы. Е - го я вен-ча - ю мгло-ю. Ко - ро-на е-му под-стать"

Таким образом, развитие первой темы обеспечивает постепенное нарастание экспрессии в первом «стихотворении» цикла. Оно достигается путем расширения диапазона мелодии, насыщения музыкальной ткани хроматическими интонациями и трансформирования фактуры – увеличения ее объема, плотности, числа голосов и усиления сугубо вертикально-гармонической проекции.

Определенная логика развития есть и у второй темы «Диалога» (пример 20), которая символизирует голос человека. Первоначальный ее вид призван создать контраст первой теме. Мелодический контур начала темы представляет собой «безжизненное», внеинтонационное образование – репетицию на одном звуке «cis» – данный тематический элемент относят к числу характерных в стиле Бориса Чайковского²¹. Отталкиваясь от одного звука, композитор «раскачивает» интонацию, вновь используя прием «раскрывающегося лада»: следующий за репетицией ход на терцию поочередно то сужается до примы, то расширяется до объема кварты. Фортепианное сопровождение предельно аскетично – это продолжительно звучащие два аккорда – квинтквартаккорд и квинтаккорд.

²¹ Об этом говорит К. Корганов в третьей главе монографии о Борисе Чайковском [27].

Пример 20. «Диалог». Вторая тема:

Где он ле-жит, не слы-шу. Ли -

ства шур-шит на вет - ру. Что ты ска - зал про кры - шу?

Слов я не раз - бе - ру".

В следующих куплетах вторая тема подвергается вариантному развитию. Во второй строфе место «расширяющейся» терции занимает секунда, раздвигающаяся до объема терции.

Пример 21. «Диалог». Развитие второй темы:

"Но раз-ве он был во-ро-ной?" Ве-тер-сме-ет-ся во тьму.

"Что ты ска-зал о кро-нах? Слов тво-их не пой-му."

В конце этого раздела, в фортепианной связке, появляется двухголосный пассаж, горизонталь голосов которого выводится из типовых мелодических оборотов первой темы, а вертикаль складывается из диссонирующих интервалов. Пассаж звучит после слов «Ветер смеется во тьму» / «— Что ты сказал о коронах? Слов твоих не пойму» и выполняет звукоизобразительную функцию — имитирует шум ветра, мешающий диалогу.

Пример 22. «Диалог». Фортепианная связка:

В третьей строфе звучание темы поднимается на новую высоту – звук «h», а аккорды сопровождающего пласта становятся более плотными. Их образование регулирует прием «вертикализации горизонтали» (в первом такте примера 23 одновременно звучат два трихордных кластера), а также прием добавления побочных звуков (в третьем такте примера 23 внутрь квинтаккорда помещены дополнительные тоны).

Пример 23. «Диалог». Третья строфа:

В конце раздела звучит еще одна фортепианная интермедия. Ее фактура имитирует хорал, многоголосная вертикаль которого сложена из характерных для стиля Бориса Чайковского двутерцовых аккордов.

Пример 24. «Диалог». Интермедия:

В репризных проведений темы амплитуда «раскачивания» мелодии увеличивается, тем самым, сближая вторую тему с первой. Аккорды сопровождения здесь напоминают хорал, но при этом специфически реализуют и репризность – в горизонтали аккордовой последовательности обнаруживаются одновременно звучащие мотивы из фортепианного вступления первой темы.

Пример 25.

p

Те - перь те - бя по - ни - ма - ю: у -

шел, у - ле-тел он в ночь. Те - перь он ле - жит, об - ни - ма - я

кор-ни ду - бо-вых рощ".

p ten.

Таким образом, развитие мелодики и гармонии второй темы «Диалога» направлено на ее сближение с первой, происходит своего рода диффузия их музыкальных средств. Результатом этого синтеза становится появление новой темы (пример 26) – она приобретет статус авторского кочующего «лейтмотива Поэта» и впоследствии будет использована композитором в «Лирике Пушкина» (пример 27). Обретение нового тематизма – и есть цель музыкально-драматургического развития «Диалога»: как и Бродский, Борис Чайковский в конце «стихотворения» озвучивает имя главного героя повествования – Поэта.

Пример 26. «Диалог». Новая тема:

"Так, что у-же не встать. Там он ле-жит с ко-ро-ной, там я е - го за- был".

Пример 27.

"Поэту" (из "Лирики Пушкина")
у - слы-шишь суд глуп - ца и смех тол - пы хо - лод - ной.

2. «Лирика»

Стихотворение «Лирика» И. Бродский написал в 1959 году, в возрасте девятнадцати лет. За насмешливым тоном и несколько «хулиганским» характером главного героя («поломаю шею, / поломаю руки, / разобью морду...») скрывается глубокая философская тема о смысле жизни: трагизм человеческого существования поэт видит в бессельной суете и ложных ценностях: «Через два года / высохнут акации, / упадут акции, / поднимутся налоги, / <...> истреплются костюмы, / перемелем истины, / переменим моды». Свое разочарование обществом, где царят бездуховность и примитивные интересы, И. Бродский выразил особыми средствами – стихотворение насыщено просторечной лексикой, его фразы отрывисты и логически несогласованны, они лишь называют разрозненные явления действительности, не раскрывая эмоциональной реакции героя. Саркастическим диссонансом этому выступает название «Лирика», которое подразумевает обращение к чувственной сфере. Определение слова «лирика» в большой советской энциклопедии содержит, в частности, такие строки: «В лирическом образе через крупницу живого чувства (мысли, переживания) поэта выражает себя всё извечное бытие, глубинные социально-политические и духовно-исторические конфликты, напряжённые философские и гражданские искания» [6]. «Извечное бытие» лирического героя Бродского, таким образом, предстает ограниченным, аэмоциональным и приземленным существованием.

Композитор точно ухватывает горький сарказм стихотворения и особенности его лексики. «Лирика» Бориса Чайковского несет ощущение постоянного, неотступного беспокойства. В намеренно обедненной фортепианной фактуре, сложенной преимущественно из двух голосов, доминируют моторность движения и интонационный минимализм. Вокальный материал, словно имитируя грубоватый склад речи героя, отличается клочковатой структурой и отсутствием песенных интонаций. Механистичность звучания по-своему отражается в куплетно-вариационной форме сочинения – вариантному развитию подвергается лишь конечный сегмент каждой строфы.

Внутренне строение куплета образуют три тематических материала, отличающиеся гармоническими и интонационными особенностями.

Первый экспонируется в фортепианной партии – его характерность складывается из «мелодии», разорванной паузами на мотивы, и монотонного остинато на четырех звуках в басу.

Пример 28. «Лирика». Тематический материал в фортепианной партии:

Контраст полифонического двухголосия усугубляют ладовые свойства линий: остинатный нижний голос выполняет роль своеобразного органного пункта, утверждающего тонику – нижний тетракорд *d-moll*. Солирующая тема то «падает в тональность», то говорит «невыпадет» обрисовывая звучание *cis-moll*, *h-moll*, *Es-dur*, *g-moll*, *gis-moll*, *fis-moll*. Гармония фрагмента, таким образом, демонстрирует явление хроматической тональности. При этом освоение новых тональных функций происходит уже известным способом – как и в «Диалоге», композитор использует технику «раскрывающегося лада», расширяя диапазон мелодии в обе стороны от начального «ядра» – нисходящего секундового мотива *b-a*. Далее, во втором сегменте куплета модус фортепианного сопровождения «мутирует» – полутоновый ход *b-a* заменяется на целотоновый – сначала *h-a*, затем *cis-h*, «раскрывая» новые интонации лада.

Второй сегмент строфы внедряет в интонационное развитие яркий контраст. Тема появившейся вокальной партии (пример 29) сложена из квартовых интонаций. Ее мелодический и ритмический контур напоминает «лейтмотив Поэта» из «Диалога». Возникшая ассоциация заставляет увидеть и многие другие «знаки» смыслового подтекста о конфликте между Художником и обществом. Борис Чайковский «говорит» о Поэте и высоком искусстве, подавляемых антиискусством, символом которой выступает некая литературная индустрия: здесь и «движения пера» в мелодической линии аккомпанемента (ассоциация с темой Пимена из «Бориса Годунова»), и звяканье сдвигаемой каретки (этот элемент – пример 30 – появится во втором куплете), и рубленые фразы музыкального текста, напоминающие информационные заголовки газет.

Пример 29. «Лирика». Второй сегмент первой строфы:

Пример 30.



Последний сегмент куплета, как уже отмечалось, является вариантной частью формы. Причем изменения материала происходят по типу вариаций на сопрано остинато, где вокальная тема,двигающаяся по неполной нисходящей хроматической гамме (в ней отсутствуют звуки *e*, *b* и *as*), не подвергается трансформациям. Кардинально меняет свой вид только фортепианное сопровождение.

В первой строфе инструментальное сопровождение предстает в виде двухголосного полимодального построения с четким разделением модусов на пятизвучной «белоклавишный» (*e* фригийский) в верхнем голосе и четырехзвучный «черноклавишный» (неполный пентатонический или ми-бемоль минорный) в нижнем (пример 31). Они восполняют недостающие *e*, *b* и *as* в вокальной мелодии, образуя суммарный двенадцатизвучной ряд. Движение модусов направлено в противоположные стороны, создавая эффект полифонической инверсии. Все описанные приемы организации фактуры являются весьма распространенными в современной музыке²². К их числу следует отнести и «сонорное» полиметрическое соединение 4-х и 5-тизвучных мотивов – аналогичный метод был уже использован в «Диалоге».

²² Примером тому могут служить некоторые пьесы из «Микрокосмоса» Б. Бартока, пьеса «Чертовое колесо» С. Слонимского из альбома «От пяти до пятидесяти».

Пример 31. «Лирика». Первая строфа:

31. *p*

Че - рез два го - да у - ве -

ли - чит - ся ра - ди - а - ци - я.

Во второй строфе фактура сопровождения совершенно иная – аккордовая. Но она также разделена на два противоположно направленных пласта, где нижний представляет собой параллельное движение квинтами, а верхний, более плотный трехголосный, внутри себя дополнительно разделен на оstinатный басовый «низ» и «верх» в виде параллельных терций по восходящей хроматической гамме (пример 32). Естественно, что возникающая в результате соединения всех пластов (в том числе и вокальной линии) гармоническая вертикаль не поддается анализу с позиций тональной музыки. Это – атональное построение, выполненное в модальной технике, где модусом выступает полный двенадцатитоновый звукоряд.

Пример 32. «Лирика». Вторая строфа:

32. *f*

Че - ре два го - да из -
но - сят - ся ю - - - -
но - - - - ши.

В последней строфе главным приемом организации конечного сегмента становится остинато – оно пронизывает оба пласта музыкальной ткани. Нижний пласт – это равномерное чередование звуков трезвучия *g-moll*, верхний – повторение неполного (без терции) большого септаккорда *as-es-g*. Суммарный звукоряд всех пластов вновь дает неполную хроматическую гамму – в ней «сберегается» звук *e*, который появится затем в коде, основанной на материале начала «Лирики».

Пример 33. «Лирика». Кода:

Че - рез два го - да мы сто - бой по - же - ним - ся.

И последнее наблюдение: обратим внимание на модуляцию в конце «стихотворения» – начавшись в строе *d-moll* оно завершается в *F-dur*. Модуляцией

завершилась и первая часть цикла – «Диалог». Подобный ход не случаен, это излюбленный прием композитора, освоенный уже в ранних романсах на стихи М. Ю. Лермонтова.

3. «Прощай, позабудь»

Стихотворение «Прощай, позабудь и не обессудь» одно из самых ранних в творчестве И. Бродского. Оно было написано семнадцатилетним поэтом летом 1957 года в пору работы в геологической экспедиции на севере Архангельской области. Стихотворение обращено к товарищу по экспедиции, расставание с которым и стало поводом для написания стихов.

Возвышенный тон напутственной речи сочетается с искренностью и богатством эмоций – здесь и горечь расставания, и смирение, и надежда на светлое будущее:

Прощай, позабудь – и не
обессудь,
А письма сожги, как мост.
Да будет мужественным твой путь,
Да будет он прям и прост!

Да будет во мгле для тебя гореть
Звездная мишура,
Да будет надежда ладони греть
У твоего костра.

Да будут метели, снега и дожди,
Да бешеный рев огня!
Да будет удач у тебя впереди
Больше, чем у меня.

Да будет могуч и прекрасен бой,
Кипящий в моей груди.
Я счастлив за тех, которым с тобой,
Может быть, по пути!

Несомненно, Борис Чайковский высоко оценил одухотворенный строй поэтического высказывания и создал на его основе великолепный романс – блистательный образец возвышенной музыкальной лирики.

В стилистическом решении сочинения композитор органично соединил традиционные средства выразительности и современное звучание. Молитвенный образ романса мгновенно считывается благодаря хоральной фактуре сопровождения – приему, «выращенному» многими поколениями музыкантов для воплощения нравственно-этических идеалов. Вокальная тема, начало которой напоминает церковную речитацию, развивается до декламации, служащей со времен музыкально-риторических фигур эпохи Возрождения для выражения сильных эмоций. Структура романса подчиняется законам формообразования классического искусства. Четыре строфы поэтического текста композитор организует в простую трехчастную репризную форму:

Строфы	Схема трехчастной репризной формы
Первая строфа	A
Вторая строфа	B
Третья строфа	
Четвертая строфа	A

Черты современного музыкального языка наиболее ярко выражены в гармонии сочинения. Ладовые особенности романса связаны со смешением классико-романтической тональности с ее современной хроматической разновидностью, обнаруживаются и модальные проявления.

Первый период представляет собой модулирующее построение из тональности h-moll в G-dur. Аккордовая вертикаль, несмотря на множественность побочных тонов, тем не менее, ясно обрисовывает миноро-мажорную основу тонального плана: h (t) – Es (однотерцовая к S h-moll и VIн к G-dur) – с (параллельная к Es-dur и гармоническая S к G-dur) – e (S h-moll и параллельная к G-dur) – G. При этом переходы в иную тональность зачастую совершаются не классическим способом через аккорд-посредник, а через общие звуки, которые остаются на месте, в то время как другие голоса плавно передвигаются в нужный им тон.

Пример 34. «Прощай, позабудь»:

Второй раздел формы вносит тональное обновление – появляются тональности хроматического родства. Начавшись в двутерцовом E-dur/e-moll, построение устремляется к каденции Fis-dur. Промежуточными тональностями служат g – Fis – однотерцовый h/B – политональное сочетание доминантового органного пункта к g-moll и наложенных на него

c-moll (s), B-dur (III) – двутерцовый E-dur/e-moll – двутерцовый D-dur/d-moll. Кульминационный участок образует политональное звучание на органном пункте.

Гармоническая ткань репризы повторяет первый раздел (за исключением аккорда Es-dur – он в репризе отсутствует) и завершается просветленным G-dur.

Можно констатировать, что в третьей части цикла тональный план играет важную образно-смысловую роль: благодаря модуляции из начального h-moll (тональности, традиционно выступающей символом смерти и скорби) в умиротворенный G-dur происходит слом пессимистических настроений и рождается светлый образ. В этом, возможно, и скрывается подтекст сочинения, оно выступает своего рода посланием к И. Бродскому: композитор словно призывает поэта к стойкости духа и уверяет, что все трудности будут преодолены²³.

Иную функцию выполняют структурные особенности аккордов – они ярко диссонантны и тем самым обеспечивают современность звучания романса и его стилистическое единство с предшествующими частями цикла. Композитор активно использует технику внедрения побочных тонов в терцовую вертикаль, полифункциональные сочетания, структуры с расщепленными тонами (характерный элемент стиля Бориса Чайковского), а также созвучия с опорой на квартаккорды

Пример 35.



Своя драматургическая роль и у вокальной линии – она развивает тематический материал предыдущих частей цикла, опираясь на наиболее характерные интонации. Так, например, чередование звуков, образующих большую секунду, напоминает тему «Лирики»; квартовый ход ассоциируется с первой темой «Диалога» и «лейтмотивом Поэта»; репетиции на одном звуке и нисходящее гаммаобразное движение также «взяты» из первого «стихотворения» цикла.

Пример 36. «Прощай, позабудь». Вокальная партия:

f

Про щай, по-за-будь и не о-бес-судь. А пись-ма со-жги, как мост. Да

бу-дет му-жест-вен-ным твой путь, да бу-дет он прям и прост.

Во втором разделе вокальная партия насыщается хроматическими ходами – они составляли мелодическую основу второй темы «Диалога» и вариантного сегмента «Лирики». Связь с предыдущими частями обнаруживается и в приемах работы с мелодикой романса – ее трансформация в репризе осуществляется по принципу модальной «мутации» (большая секунда заменяется на малую, уже знакомой нам по второй теме «Диалога» и начальному материалу «Лирики»).

²³ Известно, что в 1965 году (время написания вокального цикла Борисом Чайковским) против И. Бродского были инициированы судебные процессы.

Таким образом, романс «Прощай, позабудь» в контексте всего вокального цикла занимает особое место, в нем совмещаются несколько драматургических функций, главная из которых – переход к светлым образам финала.

4. «Стансы»

Борис Чайковский по-своему «прочитывает» «Стансы» И. Бродского, кардинально меняя главную идею стихов – вместо главенствующей у поэта темы смерти, в музыке композитора развивается тема жизни и ее счастливых мгновений. Отсюда и образный строй музыки – светлый и по-детски искренний. Композитор излагает слушателю свое восприятие мира – наполненное любовью и ощущением радости жизни. Лишь тонкий оттенок ностальгии о прошедших годах заставляет вспомнить о скоротечности существования.

Утверждение авторской позиции производится оригинальным способом. В «Стансах», как и в предыдущем романсе «Прощай, позабудь», композитор вновь прибегает к приему «обобщения через жанр», выполняя фортепианное сопровождение в виде «альбертиевых» басов. Такой тип фактуры ассоциируется с музыкой эпохи классицизма и воспринимается как символ жизнеутверждающих основ высокого искусства. При этом вокальная партия основывается на тематизме предшествующих частей, представляя материал в варьированном виде. Создается поразительный эффект иной смысловой трактовки проблем, затронутых в сочинении, демонстрируя мастерство и нетривиальность подходов композитора к претворению художественного замысла.

В музыкально-драматургическом плане цикла «Стансы» выполняют роль синтезированной репризы. Вместе с тематическим материалом осуществляется и «ретроспектива» ладо-гармонических приемов сочинения.

Вокальная тема трех строф куплетно-вариационной формы постепенно наращивает звукоряд до двенадцати звуков, «раскачивая» интонацию начальной малой секунды по типу «раскрывающегося лада» (пример 37) в «Диалоге» и «Лирике».

Пример 37. «Стансы».

Ни стра - ны, ни по - го - ста не хо - чу вы - би -

рать, на Ва - силь - ев - ский о - стров

В заключительной строфе первоначальным «ядром» для развития темы становится не секунда, а прима – характерный репетиционно повторяемый звук начала второй темы «Диалога». В кульминации темы в варьированном виде появляется мелодический оборот из «Прощай, позабудь», который, в свою очередь, является ладовой модификацией (мутацией) типового интонационного оборота первой темы «Диалога».

Фортепианные интермедии между куплетами построены как единый «развернутый в горизонталь» многотерцовый аккорд, он распределен между двумя инверсионно направленными в противоположные стороны голосами, причем модусы голосов дополняют друг друга, суммарно охватывая неполнохроматический ряд из десяти звуков (сходные фактура и принцип взаимодополняемости полифонических линий были в одной из интермедий «Диалога»).

Пример 38. «Стансы». Фортепианная интермедия:

Интересный образец синтезирования материала демонстрирует фортепианное заключение. В нем полиметрически соединяются фактурный элемент «сонорного» раздела «Диалога» с аккордами из «Лирики», разделенными на три фактурных пласта (пример 39).

Пример 39. «Стансы». Фортепианное заключение:

39.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The second system concludes with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the final measure. The notation includes various chords, including triads and dyads, and melodic lines in both the treble and bass clefs.

В тональном плане и функциональных значениях аккордов композитор также следует приемам, найденным в предыдущих частях цикла. В гармонической ткани обнаруживаются двутерцовые тональности, эллиптические обороты, политональные и полифункциональные сочетания, аккорды с побочными тонами, а также созвучия, возникающие как результат соединения полифонических пластов. Однако, впервые в цикле композитор завершает произведение в исходной тональности A-dur, не производя модуляцию, тем самым, усиливая утвердительный характер своих идей.

Завершая анализ цикла, проведем аналогию между структурой «Четырех стихотворений И. Бродского» и классическим сонатно-симфоническим циклом. Первой его частью является драматический «Диалог», функцию скерцо выполняет «Лирика», «Прощай, позабудь» – лирический центр, а четвертая часть «Стансы» – оптимистический финал. Но главное, все же, не в этом. По сути, Борис Чайковский оканчивает повествование о судьбе и творчестве И. Бродского уже в третьей части цикла «Прощай, позабудь». Именно там производится развитие тематического материала двух первых частей, которое можно назвать, одновременно, и их репризным проведением. А четвертая часть «Стансы» – это своего рода «Послесловие по прочтении И. Бродского», где композитор выражает свое понимание миссии Художника и его творчества.

Феномен музыки Бориса Чайковского – в уникальности композиторского почерка, в умении увязать тенденции века с собственной индивидуальностью. «С особой чуткостью, каждый раз заново, решает он для себя задачу отбора выразительных средств. <...> Во всем этом проявляется то свойство художественной природы композитора, которое можно охарактеризовать как “неспособность делать что-нибудь не по-своему”» [35, 17].

Произведенный анализ вокальных циклов на стихи М. Ю. Лермонтова и И. А. Бродского позволяет сделать вывод об эволюции гармонического языка в творчестве Бориса Чайковского.

Ранний цикл «*Два стихотворения М. Ю. Лермонтова*» базируется на системе выразительных средств эпохи романтизма. Среди приемов, определяющих стиль композитора в этот период творчества – опора на тонально-функциональные отношения в организации многоголосной ткани, активное использование красок мажоро-минорной и натурально-ладовой систем, альтерированных аккордов, эллиптических оборотов и многотерцовой вертикали.

Цикл *«Четыре стихотворения И. Бродского»*, написанный четверть века спустя, решен в другой стилистике. Он ярко показывает современность музыкального мышления Бориса Чайковского, его вовлеченность в глобальный эволюционный процесс отечественной музыки второй половины XX века.

Музыкальная ткань цикла отличается разнообразием принципов ладовой организации: здесь не только традиционные тонально-функциональные ее виды, но и широко используемые в музыке XX века модальные, атональные и смешанные разновидности – полиладовые, политональные, тонально-модальные. В работе с музыкальным материалом композитор использует множество новых приемов, в том числе и относящихся к ладовому развитию – к таковым можно отнести методы «раскрывающегося лада», «пополнения звукоряда», «сбережения тона», «ладовой мутации» звукоряда, «взаимодополняемости» модусов полифонических пластов.

Гармоническая вертикаль в цикле представлена аккордами разнообразных структур – традиционно терцового, многотерцового и нетерцового строения, с внедрением побочных звуков, с расщепленными тонами (типовой элемент стиля Бориса Чайковского), а также сочетаниями с полифункциональными и полимодальными свойствами.

Характерной особенностью авторского стиля композитора является неразрывная связь гармонии и фактуры. Склонность к полифоническому изложению рождает специфическую аккордовую вертикаль, являющуюся результатом сплетения контрастных линий или пластов. Интересным способом формирования многоголосной ткани является и ее сложение из интонационных оборотов, которые полифонически сплетаются по горизонтали и вертикали. Композитор активно пользуется и широко распространенными в современной музыке приемами «вертикализации горизонтали» и «горизонтализации вертикали». В практике композитора и применение полиритмии, которая придает звучанию сонорный эффект.

Таким образом, арсенал композиторской техники в цикле на стихи И. Бродского включает множество новых, современных методов организации музыкальной ткани, которые, одновременно, служат и выразительными средствами для воплощения авторского замысла.

При всей несхожести двух циклов, можно, тем не менее, обнаружить в них общие элементы, что свидетельствует о преемственности в формировании индивидуального композиторского почерка и о целостности стиля. К их числу следует отнести не только определенную степень сохранности тонально-функциональных связей, но и, к примеру, вариационный принцип развития материала, прием «обобщения через жанр», модуляции в конце произведения, а также типовой тематизм, основанный на репетиционном повторе звука (он присутствует не только в циклах на стихи Лермонтова и Бродского, но также в Фортепианном концерте, циклах на стихи Пушкина и Заболоцкого, в струнных квартетах композитора).

Смешение традиционных и современных черт в музыке Бориса Чайковского дает основание считать стиль автора полистилистическим. Например, Татьяна Лейе определяет его как «неоклассицизм, имея в виду в данном случае то, что стиль, исторически “пройдя” через романтизм <...>, предполагает включение в себя как признаков необарочных, так и неоромантических качеств» [25, 63]. При этом сами полистилистические явления исследователи относят к тенденциям эпохи. В диссертации Н. Ильичёвой «Полистилистика как феномен европейской художественной культуры» говорится: «Принцип взаимодействия и смешения стилей, спорадически проявлявшийся на протяжении всей истории европейской художественной культуры, усиливается к началу XX века и становится ведущей тенденцией различных областей современной культуры, в том числе художественной культуры» [14, 13].

Итак, анализ стилевых основ гармонии в двух вокальных циклах Бориса Чайковского, показывает направленность эволюции мышления композитора – его зрелый стиль формируется в соответствии с веяниями эпохи путем освоения новых языковых

средств. Однако феномен музыки Бориса Чайковского – в уникальности композиторского почерка, в умении увязать тенденции века с собственной индивидуальностью. «С особой чуткостью, каждый раз заново, решает он для себя задачу отбора выразительных средств. <...> Во всем этом проявляется то свойство художественной природы композитора, которое можно охарактеризовать как “неспособность делать что-нибудь не по-своему”» [45, 17].

Литература

1. *Абдоков Ю.* Борис Чайковский: отзвуки. К 90-летию со дня рождения композитора // Музыкальный журнал. – 2016, 2 февраля: [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.themusicalmagazine.ru/юрий-абдоков-чайковский-отзвук/>
2. *Авдеева А.* Прекрасные страницы непопулярной музыки // Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала». – 2015. – № 10 (136). [Электронный ресурс]. – URL: <http://gazetaigraem.ru/a21201510>
3. *Алтарова Н.* Смелость быть простым // Музыка России: Сборник статей. Вып. 5/ Сост. А. Григорьева; Ред. Е. Грошева. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 143–165.
4. *Андреев А.* Черты современной музыки. Вокальный цикл Б. Чайковского «Лирика Пушкина» // Советская музыка. – 1975. – № 6. – С. 20–27.
5. Большая советская энциклопедия (БСЭ): [Электронный ресурс]. – URL: <http://bse.sci-lib.com/article070596.html>
6. Борис Чайковский. Он жил у музыки в плену (документальный фильм) // Телеканал Культура, 2005. [Электронный ресурс]. – URL: <http://tvkultura.ru>
7. *Вульф А.* Большой художник Борис Чайковский // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – С. 124–128.
8. *Волков С.* Музыкальное приношение Соломона Волкова (радиопередача о Б. Чайковском) // Радио «Орфей», 2010, 14 сентября. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.svoboda.org/a/2157807.html>
9. *Григорьева А., Головин А.* О музыке Бориса Чайковского. Размышляют композитор и критик // Советская музыка. – 1985. – № 10. – С. 8–15.
10. *Григорьева Г.* Инструментальные концерты Б. Чайковского // Музыка и современность / ред. Д. В. Фришмана. – М., 1976. – Вып. 10. – С. 17–32.
11. *Григорьева Г.* Музыка человеческая и глубокая // Советская музыка. – 1977. – № 6. – С. 15–19.
12. *Дурандина Е.* Эхо поэта: о вокальных циклах Б. Чайковского // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. М. Келле. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – С. 72–82.
13. *Евдокимова Ю.* Борис Чайковский и его Вторая симфония // Советская музыка. – 1970. – № 2. – С. 26–34.
14. *Ильичева Н.* Полистилистика как феномен в европейской художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2015.
15. История отечественной музыки второй половины XX века: учебное пособие / Т.Н. Левая [и др.]. – СПб: Композитор, 2005. – 556 с.
16. *Келле В.* Борис Александрович Чайковский. Музыкальные сезоны. Портал о классической музыке, опере и танцах. – 2017. – 26 июля. [Электронный ресурс]. – URL: <https://musicseasons.org/boris-aleksandrovich-chajkovskij/>
17. *Келле В.* Время музыки Бориса Чайковского ещё придет. Фонд имени Б. А. Чайковского. С директором «Фонда сохранения творческого наследия Бориса Чайковского» Валидой Келле беседует музыкальный журналист Ирина Зимина. – 2015. – 6 июля. [Электронный ресурс]. – URL: <http://boristchaikovsky.ru>
18. *Келле В.* Муза Бориса Чайковского // Музыкальная жизнь. – 1993. – № 21–22. – С. 3–4.

19. *Келле В.* Путь к гармонии // Музыкальная жизнь. – 1995. – № 11–12. – С. 4–5.
20. *Келле В.* Размышления о художественном методе. Симфонические поэмы Б. Чайковского «Подросток» и «Ветер Сибири» // Музыка России: Сб. статей / ред. Е. Грошева. – Вып. 7. – М.: Советский композитор, 1988. – С. 255–270.
21. *Келле В.* Смысла живая основа... // Советская музыка. – 1984. – № 9. – С. 13–17.
22. *Келле В.* Творчество как музыкальная автобиография // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – С. 96–123.
23. *Корганов К.* Борис Чайковский. Личность и творчество. – М.: Композитор, 2001. – 219 с.
24. *Лейе Т. Б. А.* Чайковский – к вопросу стиля и стилевых диалогов в творчестве // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – С. 10–25.
25. *Лейе Т.* Из анналов советской классики. Приношение Борису Чайковскому // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 62–73.
26. *Лейе Т.* Музыкальная драматургия инструментальных концертов Б. Чайковского // Проблемы истории русской и советской музыки / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 88. – С. 104–126.
27. *Лейе Т.* Особенности гармонического стиля Б. Чайковского // Советская музыка 70–80-х годов. Стиль и стилевые диалоги / Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 82. – С. 144–161.
28. *Овсянкина Г.* Вместе с Борисом Чайковским // Музыкальная академия. – 1996. – № 1. – С. 5–10.
29. *Овсянкина Г.* Композитор Борис Чайковский. К 80-летию со дня рождения (1925–1996): Общественный научно-просветительский журнал. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.pedagogika-cultura.ru>
30. *Савкина Н.* О вокальном цикле Б. Чайковского «Лирика Пушкина» // Проблемы музыкознания: Сб. научных трудов. – Москва, 1976. – Вып. 3. – С. 49–67.
31. *Серова Г.* Вокальная музыка Б. Чайковского (исполнительский анализ) // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – С. 83–95.
32. *Серова Г.* Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа): автореф. дис. ... канд. иск., 1994. Библиотека диссертаций: [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/kamernoe-tvorchestvo-borisa-chaykovskogo-nekotorye-aspekty-ispolnitelskogo-analiza>
32. *Ситдикова Г.* Мотив одиночества в лирике М. Ю. Лермонтова и М. И. Цветаевой: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, 2008. Библиотека диссертаций: [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/motiv-odinochestva-v-lirike-m-ju-lermontova-i-m-i-cvetaevoj.html>
33. Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. – 268 с.
34. Фестиваль «Страницы камерной музыки Бориса Чайковского: [Электронный ресурс]. – URL: <http://docplayer.ru/43513847-Festival-stranicy-kamernoy-muzyki-borisa-chaykovskogo.html>
35. *Якубов М.* Борис Чайковский. Творческий портрет // Музыкальная жизнь. – 1974. – № 21. – С. 15–17.

Синтез художественных стилей в вокальном цикле Франсиса Пуленка «Лед и пламень»

Франсис Жан Марсель Пуленк (7 января 1899 г. – 30 января 1963 г.) – один из ведущих композиторов Франции первой половины XX века. Его музыкальное наследие насчитывает более ста пятидесяти произведений в разных жанрах: три оперы, три балета, кантаты, хоровые циклы, большое число фортепианных и камерно-вокальных сочинений. В историю музыки композитор вошел как видный участник группы «Шести» («*Les Six*»), автор всемирно признанных опер «Диалоги кармелиток» и «Голос человеческий», мастер хорового письма (наиболее известны его кантаты *Stabat Mater*, «Лик человеческий» и «Засуха»), а также выдающийся вокальный композитор – самобытность его вокальных циклов принесла ему славу «французского Шуберта» [19, 7].

Несмотря на значимость фигуры Пуленка в музыке XX столетия, исследования его творчества крайне немногочисленны. До сих пор в отечественном музыкознании самой объемной работой о композиторе остается монография Ирины Медведевой [19], появившаяся в 1969 году. Отдельные очерки о Пуленке содержатся в книгах Григория Шнеерсона «Французская музыка XX века» (1970) [31], Галины Филенко «Французская музыка первой половины XX века» (1983) [30], а также в переведенном труде французского музыковеда Рене Дюмениля «Современные французские композиторы группы «Шести» (редакция и вступительная статья Михаила Друскина, 1964) [8]. Эпистолярное наследие композитора на русском языке «Франсис Пуленк. Письма» [25] вышло в свет в 1970 году в переводе Галины Филенко, ею же в 1977 году был осуществлен перевод французского издания бесед Пуленка с музыковедом Стефаном Одемом «Я и мои друзья» [26].

В последнее десятилетие наблюдается оживление интереса к творчеству композитора – оперы Пуленка становятся объектом исследования в диссертации Елены Киндюхиной [14], статьях Валентины Азаровой [1] и Галины Калошиной [13], духовная музыка композитора рассматривается в диссертации Марии Бакун [2], фортепианные сочинения – в диссертации Олены Жуковой (Украина) [9], камерно-инструментальные произведения – в статье Ольги Менделенко (Украина) [20].

Однако почти нет работ, посвященных камерно-вокальному наследию «французского Шуберта» – обзорное освещение его вокальных сочинений можно найти лишь в монографии Ирины Медведевой, очерках Галины Филенко и Григория Шнеерсона, исключением является лишь диссертация «Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка» О. Михайловой (Украина) [23].

Вокальные произведения составляют самую объемную часть творчества композитора, кроме опер и кантат им было написано 29 циклов для голоса и фортепиано или для голоса и инструментальных ансамблей, а также свыше 20 отдельных песен. Важность исследований данной ветви наследия очевидна.

Выбор вокального цикла «Лед и пламень» на стихи Поля Элюара был продиктован несколькими обстоятельствами. Во-первых, это достаточно позднее сочинение, в котором мастерство композитора должно проявиться в полной мере: оно было создано в 1950 году и явилось своего рода кульминацией этого жанра в творчестве Пуленка (позже, в 1956 году, появится лишь вокальный опус «Работа художника», также на стихи Элюара). Внимание привлекли и комментарии Пуленка к циклу, опубликованные в издании «Дневник моих песен». Прочитав наиболее заинтересовавшие нас строки: «Романсы эти посвящены Стравинскому, ибо в известной степени они исходят из него» [26, 151]. Каким образом Стравинский стал неким «исходным» мотивом для сочинения цикла? Если подразумеваются стилевые аналогии с музыкой русского композитора, то о каком периоде его творчества идет речь – русском, неоклассическом или додекафонном? Вопрос о

степени влияния Стравинского усиливает и то обстоятельство, что стиль самого Пуленка исследователи его творчества рассматривают как некий микст из элементов многих стилей: «Своим творчеством он связал духовным родством французскую музыку прошлого и настоящего, аккумулируя в нем стилевые особенности разных эпох» [24, 418]; музыка Пуленка «предстает как сложное явление, которое отличают эмоциональная открытость, экспрессия, стилистическое «многоязычие». В ней сочетаются принципы григорианской монодии, элементы барочной стилистики и гармонического языка XX века» [2, 20]; «В сонатах ощутимо влияние стилистики И. Стравинского и Э. Сати (общих «ориентиров» для членов «Шестерки» в начале существования группы). <...> Одним из важнейших истоков сонатного жанра у Пуленка являются сонаты Д. Скарлатти. Неслучайно Пуленка называли «Скарлатти группы шести»» [20, 222, 226].

Комментарии Пуленка к циклу содержат еще одно любопытное высказывание: «Бесспорно, среди моих романсов эти наиболее согласованные. <...> Если это мне удалось, а мне кажется, что это так, то потому, что мой вкус к ним стимулировался технической задачей. Здесь на самом деле речь идет не о цикле, а о единой поэме, положенной на музыку отдельными отрезками, точно так, как расположено стихотворение на бумаге» [26, 151]. Пуленк не раскрывает способов решения поставленной им технической задачи, что рождает вопрос о приемах «согласования» романсов композитором XX века.

И последний, вызвавший интерес факт – стихи к циклу представляют собой верлибр – особую форму свободного стихосложения, выдающимся мастером которого выступил Поль Элюар, близкий друг и любимый поэт Пуленка. Как композитору удалось подчинить столь сложный для музыки тип поэзии?

Итак, Пуленк, Стравинский и Элюар, объединенные в музыкальной поэме?! Как осуществляется синтез столь различных творческих индивидуальностей в одном сочинении? Каково влияние Стравинского? Как композитор решает проблему «согласованности» цикла?

В комплексе поставленных вопросов выделим в качестве ведущего вопрос о синтезе художественных стилей в вокальном цикле Франсиса Пуленка «Лед и пламень». Раскрытие этой темы осуществляется в процессе анализа цикла, где рассматриваются его композиция, драматургия, комплекс выразительных средств и стилевые параметры. Поставленные задачи диктуют необходимость привлечения к анализу материалов об Элюаре, Стравинском, а также о художественных тенденциях в культуре Франции 10-х – 20х годов XX столетия – именно в это время формировались стилевые предпочтения композитора.

Франсис Пуленк и художественные тенденции эпохи в культуре Франции 10-х – 20х годов XX столетия

Творчество Франсиса Пуленка (1899 –1963) уподобляют «зеркалу эпохи» [2, 4] – настолько полно отразились в нем кардинальные перемены в общественно-политической и культурной жизни Франции первой половины XX столетия. Биография композитора оказалась тесно связанной со многими важными моментами истории, определившими в конечном итоге пути развития общества и искусства нового века. Вместе со своими современниками он испытал ужасы двух мировых войн, на его глазах и при его непосредственном участии происходил слом старых и формирование новых эстетических основ художественного творчества.

Франция начала века выступила неким центром, где рождалось и откуда распространялось искусство нового времени – эпохи авангарда. Париж 10-х – 20-х годов переживает мощный всплеск культурной жизни. В нем концентрируются представители художественной элиты разных родов искусства, одно за другим появляются течения, отрицающие эстетические и композиционные основы творчества прошлого столетия и

провозглашающие идеи нового видения и художественного отражения мира – сюрреализм, кубизм, футуризм, дадаизм, интуитивизм, неопрIMITивизм, конструктивизм, неоклассицизм, урбанизм, эксцентрика и многие другие. Парижане, устоявшие перед катаклизмами первой мировой войны, погружены в атмосферу «*joie de vivre*» («*счастья быть живым*») – в это «безумное время», как его часто называют, в Париже осуществляется множество театральных премьер, художественных выставок, симфонических концертов, набирают популярность представления мюзик-холла, музыка французских шансонье и джаз. Особой любовью парижан пользуются балетные спектакли. Балет в это время – яркий носитель перемен в искусстве. Эксперименты Сергея Дягилева – импресарио антрепризы «Русский балет» привлекают тысячи зрителей. Дягилев приглашает к постановкам спектаклей прогрессивно настроенных балетмейстеров и танцовщиков²⁴, художников²⁵ и музыкантов²⁶. Они ошеломляют балетный мир новой хореографией, необычными декорациями и костюмами, новаторской музыкой. Благодаря Дягилеву балет «...из развлечения стал высоким искусством, своеобразным синтезом танца, драматического действия, музыки и живописи» [14, 8]. Спектакли русской труппы проходят с триумфом, а порой сопровождаются громкими скандалами (как это было с «Весной священной» Игоря Стравинского, «Послеполуденным отдыхом фавна» Клода Дебюсси и балетом «Парад» на музыку Эрика Сати в оформлении Пабло Пикассо, выполнившим декорации и костюмы в кубистской манере). Дягилевские эксперименты были продолжены антрепризами «Шведского балета», «Парижских вечеров», «Балета Иды Рубинштейн», в результате чего появились новые виды спектаклей – «балет-атмосфера», «пластическая драма», «дадаистский балет», «реалистический балет» и т. п., некоторые из них представляли собой «своеобразные миксты, в которых в разных комбинациях сочетаются балет, разговорный театр, цирк, кино и пение» [14, 14].

Пуленк всегда оказывался «в гуще» культурных событий Франции и откликался в своих сочинениях на наиболее яркие из них. Уникальная, насыщенная разнообразными культурными явлениями жизнь Парижа становится для Пуленка той благодатной почвой, на которой развивается его талант. Она дает мощный импульс для творчества, благодаря ей композитор имеет возможность приобщиться к разным художественным течениям и выбрать те из них, которые ближе всего его дару.

Всеобщее увлечение балетом в 20-е годы стимулирует и молодого Пуленка к сочинениям в этом жанре. Он, чутко реагируя на новшества, сначала «пробует» свои силы в балетном жанре, участвуя в написании «Шестеркой» группового опуса «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921), а затем и самостоятельно создавая *балет с пением* «Лани» (1923), «Пастораль» для балета «Веер Жанны» (1927), *хореографический концерт* «Утренняя серенада» (1929). Позже будет сочинен еще один балет – «Примерные животные» (1940-1942).

В 10-е – 20-е годы Пуленк испытывает колоссальное влияние окружающей его творческой атмосферы и ее идеологических глашатаев. Проникшись веяниями эпохи, он увлечен идеями нового искусства и экспериментаторства. Эти творческие устремления приводят его в группу «Шести»²⁷. Молодые музыканты под предводительством легендарного Эрика Сати, «взорвавшего» Париж своим балетом «Парад», ратуют за простоту и доступность искусства. Пуленк об идеях «Шести» говорил: «... *Эта группа при своём возникновении во время войны не имела никаких иных целей, кроме чисто*

²⁴ Михаила Фокина, Вацлава и Брониславу Нижинских, Анну Павлову, Тамару Карсавину, Джорджа Баланчина, Сержа Лифаря.

²⁵ Александра Бенуа, Льва Бакста, Николая Рериха, Александра Головина, Анри Матисса, Пабло Пикассо

²⁶ Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева др.

²⁷ В группу «Шести» входили Луи Дюрей, Дариус Мийо, Артур Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк и Жермен Тайфер.

дружеского, а совсем не идейного объединения. Потом, понемногу, у нас сложились также и общие идеи, крепко связавшие нас, такие, как, например – неприятие всего расплывчатого (антиимпрессионизм), возврат к мелодии и контрапункту, к чёткости, простоте и так далее»²⁸. Дух новой эпохи формулирует в своей брошюре-манифесте «Петух и Арлекин» (1918) Жан Кокто – талантливый поэт, драматург и, по выражению Пуленка, «блестящий пропагандист» музыки Сати и «Шестерки» [26, 36]. И Сати, и Кокто считают, что искусство должно быть ясным, грубым, здоровым и доступным «для улицы»: «Музыка цирка, музыка парадов, музыка ярмарки – вот чем должна быть музыка молодых. Нужно переводить на язык искусства впечатления от жизни улицы, цирковой арены, балагана и других общественных мест» [31, 162]. Требования простоты и доступности предъявляются и к музыкальному языку, где главенствовать должна мелодия: «Французские музыканты должны отказаться от всех ненужных сложностей, размышлений и сантиментов. Нужна чистая и простая линия, ясный рисунок. “Линия – это мелодия. Возвращение к рисунку подразумевает обязательное возвращение к мелодии. Довольно гоняться за изысканными гармониями. Французская музыка – музыка мелодическая, прежде всего...” – утверждал Кокто» [31, 162].

Пуленк покорен яркой личностью и творчеством Сати, досконально знает его творчество. Их первое знакомство состоялось в 1916 году у Рикардо Виньеса – учителя Пуленка, «замечательного испанского пианиста, первого исполнителя произведений Дебюсси, Равеля, Фальи» [26, 52]. В интервью Стефану Оделю в ответ на утверждение «Без сомнения, Вы находились под сильным влиянием Эрика Сати» Пуленк говорит: «Я этого не отрицаю и даже горжусь этим. Тогда, в 1916 году, в первый год моих занятий с Виньесом у меня было только одно желание – познакомиться с Сати. Мне было тогда семнадцать лет, и я был очень жаден до всего нового» [26, 52]. Спустя годы, когда Пуленк обрел собственный стиль, личность Сати остается для него непререкаемым авторитетом. На вопрос Стефана Оделя «Значит, Вы считаете, что для Вас и для многих других молодых композиторов Сати открыл совершенно новый путь?» Пуленк отвечает: «Без всякого сомнения. Разумеется, я не говорю, что все музыканты моего поколения находились под влиянием Сати. Онеггер, например, избежал этого влияния полностью, но Орик, Мийо, Соге и я не можем не считать Сати своим вождем» [26, 53].

Еще одним властителем дум музыкантов начала XX века был Игорь Стравинский – яркий представитель модернизма, дерзкий ниспровергатель традиций и величайший новатор эпохи. Услышав в возрасте тринадцати лет «Весну священную», юный музыкант «испытал фантастическое потрясение...да, фан-тас-тическое», «это произведение <...> мне снилось, <...> я пытался подобрать на рояле по памяти эти диссонансные, удивительные аккорды» [26, 112]. С тех пор для Пуленка имя Стравинского стало священным: «Я увидел Стравинского в 1916 году, когда он, первый раз во время войны, приехал из Швейцарии. Я его совершенно случайно встретил у моего издателя. Когда я увидел, что он входит, мне показалось, что входит сам господь бог» [26, 113]. О том, насколько значимым для Пуленка был Стравинский, говорят и такие слова: «... я часто задумывался и спрашивал себя: “Ну, хорошо, а если бы Стравинского не было, стал бы я писать музыку?” Этим я хочу Вам сказать, что считаю себя сыном, тем сыном, которого, наверно, он бы отверг, но, тем не менее – духовным сыном Стравинского» [26, 111]. Наибольшее влияние, по мнению Пуленка, оказали на его творчество такие сочинения Стравинского, как «Пульчинелла», «Поцелуй феи», «Игра в карты», «Мавра». На рояле Пуленка постоянно, как в молодые, так и в зрелые годы, находились партитуры Стравинского. В 20-е – 30-е годы Пуленк с гордостью участвовал в исполнении «Свадебки» своего кумира: концерты, где Франсис играл партию одного из четырех роялей, проходили в Лондоне, Париже, Швейцарии, Италии, Испании. Восхищение Великим Игорем и дружбу с ним Пуленк пронес через всю свою жизнь.

²⁸ Poulenc Fr. Entretiens avec Claude Rostand. – Paris: Fajard, 1954 [31, 165].

С юных лет и на протяжении творческой карьеры мощным источником творческого вдохновения Пуленка была французская поэзия. В воспоминаниях композитора мы находим: «Я был с детства страстным поклонником всех жанров поэзии и безудержно восхищался удивительным томиком Макса Жакоба²⁹ “Рожок с игральными костями”, который считаю одним из трех шедевров французских стихотворений в прозе. Два других – это “Парижский сплин” Бодлера³⁰ и “Сезон в аду” Рембо³¹» [26, 60]. К числу поэтов, на чьи стихи Пуленк писал свои сочинения, относятся Гийом Аполлинер³², Поль Элюар, Жан Кокто, Пьер де Ронсар, Жан Мореас, Жорж Бернанос, Робер Деснос, Луи Арагон, Франсуа де Малерба, Луиза де Вильморен, Андре Бретон и некоторые другие. Каждый из них является ярким представителем французского поэтического авангарда – кубизма (Жакоб), дадаизма (Элюар до 22-го года), символизма (Рембо, Бодлер, Аполлинер, Элюар в 20-е годы), сюрреализма (Бретон, Арагон, Элюар в 30-е годы). На стихи этих авторов композитором написано большое количество вокальных сочинений крупных и малых форм – оперы, кантаты, циклы для голоса и фортепиано, для голоса и инструментальных ансамблей, отдельные песни. С большинством из поэтов композитор был лично знаком и поддерживал тесные дружеские и творческие отношения.

В числе любимых композитор называл стихи Макса Жакоба, Жана Кокто и, особенно, Гийома Аполлинера и Поля Элюара. Творчество последнего обладало особой ценностью для Пуленка: «Я мало знал Аполлинера и поэтому, не оскорбляя его памяти, могу сказать, что моим любимейшим поэтом был Элюар!» [26, 85]. Эжен-Эмиль-Поль Грендель (литературный псевдоним – Поль Элюар) (1895–1952) – выдающийся поэт первой половины XX века, вождь и теоретик французского дадаизма и сюрреализма, участник двух мировых войн, во второй мировой войне – активный член французского «Сопротивления», автор более сотни поэтических сборников, его первой женой и музой была Елена Дьяконова, легендарная Гала (впоследствии супруга Сальвадора Дали). Пуленк и Элюар подружились в 1916 году и сохранили тесное сотрудничество все последующие годы. На глазах Пуленка проходила эволюция творчества Элюара: после первой империалистической войны – стихи о ее кровавых событиях, с 1919 по 1923 – увлечение дадаизмом, восставшим против академизма, салонности и догматизма в искусстве, затем – сюрреалистический период с фрейдистскими идеями подчинения творчества подсознанию (художественный образ рождается в измененном состоянии сознания – во сне, под гипнозом, медиумическом транс и проч.)³³, и поздний период (с середины 30-х годов), когда поэзия Элюара приобрела черты философской, интимной лирики. На глазах Пуленка проходило становление основного метода стихосложения Элюара – верлибра.

Путь к сочинению музыки на стихи Элюара был трудным. Композитор признавался: «Я годами искал ключ к поэзии Элюара. <...> Помню мою радость, когда я нашел просодию слов “Ее глаза открываются дню и смеются так громко”» [26, 125]. Это

²⁹ Макс Жакоб – яркий писатель-модернист, один из вдохновителей кубизма в живописи и поборник так называемой бесфабульной «кубистической поэзии», неоднократно обращался к бретонскому фольклору. Жакоб был автором своеобразных по жанру романов, где проза шла вперемешку с рифмованными строфами, фантастика переплеталась с гротескно изображенной реальностью, ирония с грустью. Макса Жакоба дадаисты и сюрреалисты считали своим лидером. Его влияние, так или иначе, ощутили на себе видные представители мирового искусства. На стихи Жакоба писали музыку Эрик Сати, Франсис Пуленк, Анри Соге. Известны портреты поэта работы Модильяни, Пикассо, Кокто.

³⁰ Шарль Пьер Бодлер – французский поэт, критик, эссеист и переводчик; основоположник эстетики декаданса и символизма, повлиявший на развитие европейской поэзии.

³¹ Жан Николая Артюр Рембо – французский поэт, один из ранних представителей символизма. Общепризнанными последователями Рембо во французской поэзии являются Гийом Аполлинер и Поль Элюар (Поль-Эжен Грендель).

³² Гийом Аполлинер – французский поэт, литературный и художественный критик, журналист, один из наиболее влиятельных деятелей европейского авангарда начала XX века.

³³ Этот способ творческого процесса получил название автоматического или механического письма.

строки из цикла «Пять песен на стихи Поля Элюара» – первого вокального сочинения Пуленка на стихи поэта. Именно здесь «ключ впервые скрипит в замке» [26, 125]. Однако появилось оно только в 1936 году, уже в пору творческой зрелости композитора. На стихи Элюара Пуленк написал много произведений. Среди них «Семь песен для смешанного хора» (на слова П. Элюара и Г. Аполлинера, 1936), кантата для двойного смешанного хора «Лик человеческий» (1943), маленькая камерная кантата для шести голосов или хора «В снежный вечер» (1944), цикл песен «Тот день, та ночь» (1937) – шедевр вокальной лирики Пуленка, а также цикл «Лед и пламень» (1950). Пуленк считал, что благодаря поэту раскрылась лирическая грань его дарования: «Элюар ... дал мне возможность выразить музыкой любовь, ... а во время оккупации воспеть надежду в одном из моих самых значительных произведений – кантате «Лик человеческий» [26, 42-43].

Перечень художественных явлений, оказывавших влияние на Пуленка, далеко не полон. Сюда может быть отнесена и живопись начала XX века, ведущими представителями которой являлись Пабло Пикассо (кубизм), Анри Матисс (фовизм), Василий Кандинский (абстракционизм), Каземир Малевич (супрематизм) и многие другие. Композитор, будучи активным посетителем выставок, превосходно знал работы художников. Здесь же могут быть упомянуты и восхищение Пуленка творчеством таких корифеев, как Клод Дебюсси, Морис Равель, Сергей Прокофьев, Модест Мусоргский, Амадей Моцарт, а также интерес композитора к старинной французской музыке и духовным жанрам. Леонид Энтелис, характеризуя стиль Пуленка, пишет: «Светский человек, “денд” послеверсальских лет, он поклонялся многим идолам музыкальной современности, и амплитуда жанровых колебаний его музыки простиралась от оформления мюзик-холльных представлений до мистической “Литании Черной девы Марии”. Столь же пеструю картину дают и его композиторские поиски, в которых сказались влияния Франсуа Куперена – классика французской клавесинной музыки XVIII века, Пуччини, Равеля, Стравинского, джаза...» [32, 85-86]. Говорит ли это о несамостоятельности его композиторского мышления? Вовсе нет. Индивидуальность творчества Франсиса Пуленка не ставится под сомнение. Борис Шлёцер поясняет: «Пуленк не имитатор: он не копирует своих предшественников, и если он обретает иногда свое достояние там, где его находит, это достояние он, в самом деле «присваивает», делает его своим. Он не смешивает эти разнородные элементы посредством ловкости, он не скрывает их, но очень наивно, искренне пропускает их сквозь свою собственную личность, и они обретают, таким образом, единый и совершенно особый характер. Невозможно ошибиться: это Пуленк»³⁴.

Примерно так же говорит и сам Пуленк, но о своем кумире – Игоре Стравинском: «Что восхищает в Стравинском: он непрерывно меняется, само собой, но неизменно остается Стравинским. <...> При виде последних написанных им сериальных пьес думаешь: “Ну и ну, где же здесь Стравинский?”... И вдруг появляется один аккорд, одно оркестровое созвучие...<...> Два такта ... и он превращает в свое все, что воспринял от других» [26, 116]. Опираясь на это высказывание, можно сделать вывод об отношении Пуленка к «чужой» музыке: доброжелательный и бескорыстный, он искренне ценил творчество выдающихся музыкантов и брал на вооружение их творческие находки, органично переплавляя «воспринятые от других» элементы в свой музыкальный язык.

Итак, сделаем некоторые выводы.

Франсис Пуленк, подобно «зеркалу эпохи», отражает и по-своему трансформирует в собственном творчестве наиболее яркие достижения искусства нового века. Стилиевая направленность его музыки и основы техники закладываются в 10-х – 20-х годах XX столетия, в период бурного подъема культурной жизни Франции. Процесс формирования композиторской индивидуальности проходит под мощным воздействием авангардных течений в музыке, поэзии, живописи, крупнейшими представителями

³⁴ *Hell H. Francis Poulenc. – Paris: Fayard, 1978 [20, 227].*

которых выступили, в частности, Стравинский и Элюар – личности, горячо любимые Пуленком и сыгравшие огромную роль в его творческой жизни. Влияние этих выдающихся представителей искусства XX века нашло разнообразные формы в музыке композитора.

Вокальный цикл «Лед и пламень» является тому подтверждением.

Вокальный цикл «Лед и пламень»

Цикл «Лед и пламень» на стихи Поля Элюара был написан в 1950 году. Толчком к его сочинению послужила встреча Пуленка с Игорем Стравинским, состоявшаяся в марте 1949 года. В это время Пуленк вместе с Пьером Бернаком³⁵ совершали концертное турне по Америке и в один из дней посетили Стравинского в его доме в Голливуде. «Моя радость встречи с ним каждый раз настолько велика, что весь следующий месяц я думаю только о ней. Какое физическое и моральное здоровье. Стравинский и сегодня остается для меня совершенным гением» [19, 148]. В память об этом «лучшем вечере» и был написан цикл, который композитор посвятил своему кумиру.

Сочинение представляет собой великолепный образец пуленковской лирики. Композитор погружает слушателя в мир мыслей и переживаний современного человека. В семи романсах для голоса и фортепиано тонко сочетаются глубокий философский смысл и богатство эмоций – драматизм и созерцательность, восторг и ирония, сила и нежность... Контраст образов, заложенный в названии³⁶, экстраполируется внутрь сочинения. Здесь множество полярных образов – жизнь и смерть, свет и тьма, сон и явь, мужчина и женщина... Ощущение счастья и полноты жизни несут вселенная, звезды, утро, ветви деревьев, щебетанье птиц, и, главное, любовь между мужчиной и женщиной. Смерть, как неизбежность, страшит героя, но и придает бóльшую ценность жизни.

Философское восприятие бытия и главенство жизни над смертью – смысловой тезис сочинения. Это – базис мировоззрения Пуленка, который сближает его и со Стравинским, сохранившим жизнелюбие и творческую активность до преклонных лет («Какое физическое и моральное здоровье» – слова о почти семидесятилетнем композиторе), и с любимейшим из поэтов – Полем Элюаром. Общность жизненных и эстетических позиций этих крупнейших художников XX века становится важнейшей предпосылкой для синтеза их стилей в одном сочинении. Органичность такого синтеза, без потери авторской индивидуальности, под силу осуществить только большому мастеру, каким и предстает Пуленк.

Итак, главный «импульс» к созданию цикла – Стравинский («Романсы эти посвящены Стравинскому, ибо в известной степени они исходят из него»). Композитор, не раскрывая всех взаимосвязей, называет лишь один прием: «Третий [романс] и в самом деле заимствует темп и гармонический смысл заключительного каданса из “Серенады в ля для фортепиано” [Стравинского]» [26, 151].

О поэтическом источнике цикла стоит сказать особо. Элюар писал верлибром, освоение которого начал еще в 10-х-20-х годах в пору увлечения автоматическим или, как его часто называют, механическим письмом. Верлибр, «изобретение» французских символистов, свободен от размера и рифмы, но сходен со стихами членением и графикой расположения строк. В отличие от классической поэзии в нем нет второстепенных слов, которые должны поддерживать ритм, метр или строку. Каждое слово в «свободном стихе» выполняет важную функцию – оно точно называет эмоцию, чувство, явление. Верлибр

³⁵ Пьер Бернак – баритон, первый исполнитель вокальных циклов Пуленка.

³⁶ Французское название цикла «*La fraîcheur et le feu*» имеет несколько вариантов русского перевода: «*Лед и пламень*» – в монографии Ирины Медведевой, «*Свежесть и пламя*» – в книге «Я и мои друзья», переведенной Галиной Филенко, «*Прохлада и жар*» – в отечественном нотном издании цикла 1979 года.

отличается большой метафоричностью, повествовательностью и особой доверительностью изложения. Похожие характеристики можно обнаружить у японских хайку (хокку), с той лишь разницей, что в них описание чувства или мгновения жизни дается в трех строках. Поль Элюар – признанный мастер верлибра, в этой стихотворной форме он создал выдающиеся образцы философской лирики. Не удивительно, что Пуленк испытывал особую любовь к творчеству поэта. Здесь соединилось многое – и высокое качество поэзии Элюара, и авангардный тип его стихосложения, и дар самого Пуленка с юных лет чутко реагировать на магию поэтического слова, и, конечно же, идентичность восприятия действительности у поэта и композитора. Комментарии Пуленка к собственным произведениям на тексты Элюара наводят на мысль о том, что композитор целенаправленно искал способы музыкального эквивалента стихам мастера. Цикл «Лед и пламень» представляется очередным этапом этой работы.

Технической трудностью сочинения Пуленк называет единство цикла: «Здесь на самом деле речь идет не о цикле, а о единой поэме, положенной на музыку отдельными отрезками, точно так, как расположено стихотворение на бумаге» [26, 151]. Композитор не расшифровывает приемы объединения, но говорит об успешном выполнении задуманного: «Бесспорно, среди моих романсов эти наиболее согласованные» [26, 151].

Таким образом, работая над циклом, Пуленк стремился выполнить множество художественных и технических задач – это и музыкальное воплощение философской идеи, и синтезирование собственной манеры письма с элементами стиля Стравинского и поэтическим верлибром Элюара, а также объединение многочастного произведения в целостную музыкальную композицию.

Анализ помогает обнаружить пути достижения Пуленком намеченных целей.

Цикл образуют семь романсов, связанных философской концепцией: мир соткан из противоположностей, вселенная и человек едины, жизнь бесценна. Пуленк находит оригинальный подход к претворению этой идеи – все музыкально-выразительные средства подчиняет общему принципу – контраста и единства в одновременности. Его проявление обнаруживается на самых разных уровнях музыкальной драматургии – в структуре сочинения, его мелодике, ладово-гармоническом плане, фактуре. Каждое из таких проявлений – словно символ единства и многообразия мира. В этой связи особый смысл приобретает и желание композитора одновременно «согласовать» романсы и реализовать заложенный в названии контраст – разнонаправленные стремления выступают как еще одна проекция авторского замысла.

Структура сочинения по-своему воплощает общий принцип. В ее основе – темповый контраст, однако последовательность романсов образует вполне слаженную симметричную темповую композицию:

быстро	медленно	быстро	медленно	быстро
№№ 1, 2	№3	№ 4	№№ 5, 6	№ 7

I. *Отблеск глаз...* (Allegro molto – emporté)

II. *Утро, привлеченное ветвями...* (Presto – très gai)

III. *Все исчезло...* (Très calme)

IV. *Под тенью сада...* (Molto vivace)

V. *Единство пламени и льда...* (Très calme)

VI. *Человек с нежной улыбкой...* (Très lent)

VII. *Большая река, которая течет...* (Allegro moderato)

Образные «арки» между частями определяют драматургический план сочинения. Первый и последний романсы («Отблеск глаз...» и «Большая река, которая течет...») служат своего рода вступлением и заключением, в них в метафорической форме подается

философская идея о жизни и смерти, о человеке в этом мире. В музыке этих частей множество общих тематических, тональных и фактурных элементов.

Второй романс «Утро, привлеченное ветвями...» – пейзажная зарисовка – два контрастных образа утра и вечера представлены как великолепная картина природы.

Третий романс «Все исчезло...» вновь возвращает нас к теме жизни и смерти через призму переживаний человека.

Четвертый романс «Под тенью сада...» звучит легко и беспечно – это сон героя, в котором забыты все страдания. Здесь впервые вводится тема взаимоотношений между мужчиной и женщиной.

Пятый и шестой романсы, в соответствии с принципом «золотого сечения» – кульминация произведения. Подготовкой к ней служит пятый номер «Единство пламени и льда...». Пик кульминации – предпоследний, шестой романс «Человек с нежной улыбкой», в котором символ любви, объединяющий полярные образы мужчины и женщины, провозглашается как главная ценность жизни.

Раскрытие авторской идеи, таким образом, осуществляется поступательно – от «постановки проблемы» (в первой части), через показ эмоционального состояния героя в разные «мгновения» жизни (во второй – четвертой частях) к смысловой кульминации (в пятой и шестой) и философскому выводу (в последней).

I. «Отблеск глаз...»

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
Rayons des yeux et des soleils Des ramures et des fontaines Lumière du sol et du ciel De l'homme et de l'oubli de l'homme	Лучи глаз и солнца Ветки и фонтаны Свет от Земли и неба Человека и его забвения	Свечение глаз и дальних солнц, Блеск листвы и воды сверканье, Сияние земли и небес, Людей живых и позабытых.
Un nuage couvre le sol Un nuage couvre le ciel Soudain la lumière m'oublie	Облако покрывает землю Облако покрывает небо Вдруг свет забывает меня	Туча скрыла облик земли, Туча скрыла облик небес, И свет забыл меня внезапно.
La mort seule demeure entière Je suis une ombre je ne vois plus Le soleil jaune le soleil rouge Le soleil blanc le ciel changeant	Смерть одна остается Я тень, я больше не вижу Желтое солнце красное солнце Белое солнце небо меняется	Смерть одна лишь вокруг простерлась. Я тень и только, не вижу я желтого солнца, Закатов красных игры изменчивых небес. Где же теперь для счастья место мне найти, Когда вокруг ни земли, ни неба?
Je ne sais plus La place du bonheur vivant Au bord de l'ombre sans ciel ni terre	Я больше не знаю Живого счастья На краю тени без неба и земли	

Первый романс «Отблеск глаз...» ввергает слушателя в атмосферу стремительных пассажей, фортиссимо, активных скачков в тематизме вокальной партии и фортепиано. К темповому обозначению *Allegro molto* добавляется слово *empporté*, что означает «запальчиво»:

Пример 1. «Отблеск глаз». Начало:

Allegro molto emporté ♩ = 132

Для воплощения философских рассуждений о жизни и смерти столь бурное изъяснение чувств достаточно необычно. Композитор «прочитывает» стихи Элюара, придавая им характер не размышления, а экспансивного высказывания. Меняющаяся картина перехода от жизни к смерти, от сияния солнца, земли и неба к тени, темноте и забвению воспринимается как фатальность. Интонационное наполнение вокальной партии в каждом из четырех разделов романса имеет свои особенности. В начальном – преобладают квартовые ходы, символизирующие восклицания (пример 1), в следующем – в мелодическую ткань проникают малые терции, малые секунды и нисходящие сексты, придавая звучанию элегически горестный оттенок (пример 2), третий и четвертый разделы добавляют к ярко выраженным малосекундовым ходам активные скачки на квинту, тритон, октаву, олицетворяя предельное волнение и ужас перед трагическим исходом (примеры 2 а, 2 б).

Пример 2. «Отблеск глаз». Вокальная партия:

Пример 2 а:

Пример 2 б:

Вокальная мелодия, явно опираясь на музыкально-риторические фигуры барокко, словно бы уподобляется голосу чтеца, многократно усиливая смысловые нюансы его речи. Такой подход к поэтическому тексту сходен с принципами музыкальной просодии Дебюсси и вокально-декламационными методами Мусоргского, но, напомним, что Пуленк «озвучивает» особые стихи – верлибр Элюара, и находит собственное решение этой задачи. Результатом становится мелодия особого типа, совмещающая сложное для исполнения «инструментальное», а в данном случае «речевое», интонирование, присущее музыке XX века, с элементами выразительности народно-песенного и романсового творчества прошлых веков. Собственно, похожие совмещения можно обнаружить уже в музыке романтиков, поэтому Пуленка и называли «французским Шубертом» – особенности его стиля оказались в определенной степени родственными искусству XIX века.

Вопрос о романтических истоках музыки первого романа цикла не исчерпывается его вокальной партией. Традиционно-романтической воспринимается и фактура фортепианного сопровождения – арпеджированные пассажи с включением тем-подголосков и обилием неаккордовых звуков, создают впечатление певучей и, одновременно, «бурлящей» диссонирующей ткани.

Близость к романтизму обнаруживается и в гармонии сочинения – ее основой является классико-романтическая функциональная система. Чрезвычайно развитый тональный план содержит разнообразные последования – родственные, далекие, мажор-минорные, эллиптические. Первый и четвертый разделы реализуют классический принцип тональной репризности.

Схема 1:

Раздел I	f-moll – b-moll – f-moll – b-moll – F+f
Раздел II	f-moll – a-moll – (fis-moll) Fis-dur – g-moll
Раздел III	g-moll – h-moll – d-moll – c-moll – D₉⁶ → (a moll) – D₉ → (es-moll) кульминация
Раздел IV	es-moll – g-moll – h-moll – f-moll – b-moll – f-moll

Функциональное развитие гармонии не столь разнообразно. Фактически лейт-аккордом романа становится доминантовый нонаккорд (и его вариант – доминантовый нонаккорд с секстой).

Нарочитое присутствие D₉, а также романтическая стилистика первого номера цикла (как и последнего, схожего с первым по фактуре и музыкальному материалу) вызывают недоумение и заставляют усомниться в корректности высказывания Пуленка о влиянии Стравинского. Попробуем дать свое объяснение данному обстоятельству.

Стравинский всегда выступал как убежденный антиромантик. Такой же позиции придерживались и члены французской «Шестерки» в период существования группы. И

романтизм, и импрессионизм категорически отвергались как изжившие себя течения, мертвое искусство. Можно предположить, что Пуленк, используя стилистику музыки XIX столетия, таким оригинальным способом воплощает образ смерти в своем романсе. И это не удивительно – композитор, становление которого прошло в среде художников авангардного направления, гипотетически должен был бы и сам пойти новым, неизведанным путем. Встреча со Стравинским, несомненно, способствовала такой попытке. Вполне возможно, что счастливые воспоминания об исканиях молодости, талантливом окружении, спорах об искусстве и творческих экспериментах нашли свое отражение в вокальном цикле – Пуленк зашифровал их в виде разного рода символов.

Правомерность такой идеи подтверждает анализ сочинения. Его партитура изобилует деталями, которые можно было бы отнести к музыкальной символике. Например, лейтгармония доминантового нонаккорда – незримое присутствие Эрика Сати (невозможно представить, что беседа не коснулась его грандиозной личности, оказавшей огромное влияние на творчество обоих собеседников). Именно Сати исследователи отдают пальму первенства в «изобретении» нонаккорда: «Сати был одним из первых, а может быть и первым, во французской музыке, широко применившим всевозможные нонаккордовые последовательности. В этом отношении он был прямым предшественником “нонаккордового царства” Дебюсси» [31, 152]. Символом-подсказкой такому выводу является и способ нотной записи – Пуленк, копируя манеру Сати, ни в одном из романсов не выставил ключевые знаки.

Символический смысл несет и многократно появляющееся в романсе и во всем цикле тоническое трезвучие (пример 5) с одновременно звучащими мажорной и минорной терциями (F-dur+f-moll). В таком концентрированном виде Пуленк выразил, на наш взгляд, идею сочинения: суть мироустройства – единство противоположностей.

Пример 5. «Отблеск глаз»:

Жизнь и смерть, согласно мысли автора, тоже едины: в недрах одного всегда присутствует другое. Музыка начала цикла иллюстрирует и это положение. Романтическая стилистика романса, выступая как аллегория смерти, нарушается в однотоном проигрыше фортепиано – символом зарождения новой жизни становится пассаж, изложенный в уменьшенном ладу тон-полутон

Пример 6. «Отблеск глаз»:

«Будущее – вне тональной системы!» – как бы говорит нам «устаами» Пуленка Стравинский. Во время встречи русский композитор, возможно, поделился с Пуленком своим пониманием дальнейшей эволюции музыки и собственными творческими планами. Такой вывод подсказывает биография композитора: спустя три года после встречи Стравинский вступит в свой новый «атональный» или, как принято называть, «додекафонный» период творчества, в 1952 году появятся первые сочинения в серийной технике – Кантата для солистов, женского хора и оркестра (на старые английские тексты) и Септет для струнных, духовых и фортепиано. Пуленк, зашифровывая в вокальном цикле идеи Стравинского, не использует додекафонию, но запечатлевает символ новой музыки – атональность – через модальные лады различной структуры. Такой ход обеспечивает и требуемый для музыкально-драматургического развития произведения контраст элементов («лед – пламень», «жизнь – смерть», «тональность – атональность (модальность)'), и, одновременно, символизирует образ обожаемого Стравинского – как известно, автор «Петрушки» и «Жар-птицы» активно применял разного рода модальные лады, в том числе и симметричные, уже в ранний период своего творчества.

На основании анализа первого романса можно сделать вывод о нетривиальности подхода Пуленка к воплощению своего замысла. Придав музыкально-стилевым элементам символический подтекст, композитор не только применил новый прием выразительности, но и, по сути, встроил в сочинение второй уровень его смыслового содержания – размышление об эволюционных процессах в музыке и о тех, кто явился главным «двигателем» этих процессов. В оригинально скрытых для рядового слушателя образах Пуленк сохранил волнующие его воспоминания о памятной встрече со Стравинским.

II. «Утро, привлеченное ветвями...»

Схема 2:

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
Le matin les branches attisent Le bouillonnement des oiseaux Le soir les arbres sont tranquilles Le jour fremissant se repose.	Утром ветви трепещут Шевелятся птицы Вечером деревья тихие Утро отдыхает.	На заре потворствуют ветви шумливой птичьей суете. Тихи деревья на закате, В безмолвии день отдыхает.

Вторая часть цикла – «Утро, привлеченное ветвями...» – чудесная пейзажная миниатюра. Это символический образ молодости – светлой и прекрасной. Первый раздел романса занимает всего шесть тактов, в нем замечательно передана очаровательная атмосфера утра – фортепианная партия, выполняя звукоизобразительную функцию, насыщает пространство «птичьим щебетанием» (см. пример 7).

Октавные ходы вокальной партии напоминают начало четвертого раздела предыдущего романса, реализуя интонационное единство. Гармоническое решение раздела осуществляется в модальной стилистике, что подтверждает наш вывод о нетональных ладах как символе новой жизни в музыкальной драматургии сочинения. Композитор применяет три разновидности симметричных ладов – 112 и 1122 (в фортепианной партии) и уменьшенный лад (1212) (в вокальной). Поразительно, как мастерски Пуленк пользуется этой техникой. Ни тени искусственности! Полное ощущение живой и задорной юморески, ладовая сложность которой никак не слышна.

Пример 7. «Утро, привлеченное ветвями». Первый раздел:

Presto tres gai ♩ = 132

Второй раздел (восемь тактов) – картина тихого вечера, спокойного и умиротворенного. Замедляется темп, фортепианная фактура приобретает характер ноктюрна, гармония возвращается в тональное русло – F-dur – D₉⁶ → a-moll – D₉⁶ – F-dur. В вокальной теме появляются квартовые интонации, характерные для начала цикла.

Пример 8. «Утро, привлеченное ветвями». Второй раздел:

a piene plus lent et très lié

Быть может, все это – символ увядания жизни? Во всяком случае, к такой мысли ведет нас композитор, претворяя свой замысел. Соединение контрастных образов в одном романсе претворяет принцип контраста и единства в одновременности. Концентрированное выражение этого принципа, в виде чередования мажорной и

минорной тоники (F-dur – f-moll), как и в первом романсе, подается в фортепианном заключении.

III. Все исчезло...

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
Tout disparut meme les toits même le ciel Même l'ombre tombée des branches Sur les cîmes des mous ses tendres Même les mots et les regards bien accordés Soeurs miroitières de mes larmes Les étoiles brillaient autour de ma fenêtre Et mes yeux refermant leurs ailes pour la nuit Vivaient d'un univers sans bornes	Все исчезло, даже крыши, даже небо. Даже тень, упавшая от веток На мягких верхушках деревьев нежно Даже слова хорошо сочетаются Сестрицы-отражения моих слез Звезды сияют в моем окне И мои глаза закрывают свои крылья на ночь Живи для безграничной вселенной	Уходит все: скопление крыш и небосвод, И деревьев густые тени на зеленых полянах мшистых, Даже слова и глаз родных немая речь. Там, в небе, словно слезы, блещут звезды, глядясь в мои ночные окна. И глаза, крылья век сложивши на ночлег, впивают безграничность мира.

Третий романс «*Все исчезло...*» – восхитительный образец проникновенной лирики Пуленка. Загораживающий своей красотой образ ночи и сияния звезд тонко сочетается с переживаниями о конечности человеческой жизни в бесконечном времени Вселенной.

Музыкальным прообразом романса Пуленк избрал последнюю четвертую часть (*Cadenza finala*) фортепианной *Серенады in A* Стравинского, свободно изложив ее тему в своем сочинении. Выбор именно этого произведения не случаен. Во-первых, это тоже «ночная музыка»: неоклассическая Серенада создавалась «по образцу *Nachtmusik* [ночной музыки – нем.] XVIII века» [29, 274]. Во-вторых, воспользовавшись сочинением Стравинского, а точнее, «приветственным» характером жанра *Nachtmusik*, Пуленк в завуалированной форме выразил свое почтение русскому композитору. В описании Стравинского программа Серенады выглядит следующим образом: «Каждую из этих частей я посвящаю наиболее значительным моментам музыкальных празднеств такого рода. Начинаю я с торжественного вступления в характере гимна; за ним следует соло – церемониальное приветствие артиста своему патрону; III часть с ритмически выдержанным движением заменяет различную танцевальную музыку, которую по традиции вкрапливали в серенады и сюиты той эпохи; и наконец – подобие эпилога, равноценное подпisi с многочисленными каллиграфически выписанными завитками» [29, 275]. Романс Пуленка, таким образом, можно рассматривать как «каллиграфически выписанное» приветствие «артиста» – Пуленка своему «патрону» – Стравинскому.

Тема Серенады (пример 9), при всей ее узнаваемости, для Пуленка служит лишь основой для собственной импровизации (пример 10). Композитор, используя стилистику и приемы Стравинского, ритмически и мелодически варьирует начальный мотив и, в конечном итоге, приводит развитие к новому тематическому образованию – чудесной по своим выразительным свойствам «колыбельной» (пример 11).

Пример 9. Стравинский. Серенада in A. *Cadenza finala*:

Пример 10. «Все исчезло»:

Пример 11. «Все исчезло» (второй раздел):

Ладовые процессы здесь, как и в предыдущем романсе, основываются на «модуляции» из сферы модальных ладов в тональную. На этот раз модальность представляют диатонические лады – миксолидийский (пример...) и пентатоника (пример...), а тональная сфера решена как эллиптическая последовательность отклонений через доминантовые лейтгармонии – $D_9 \rightarrow (C\text{-dur}) - D_9 \rightarrow (A\text{-dur}) - D_7^6 \rightarrow \text{Des-dur}_7 - D_9 \rightarrow \text{Des-dur}_7 - \Pi_7, D_9 \rightarrow (f\text{-moll}) - D_7 \rightarrow (B\text{-dur}) - D_9 \rightarrow (e\text{-s-moll}) - D_9^{b5} \rightarrow (A\text{-dur}) - D_9 \rightarrow (\text{Des-dur}) - DDVII_7^{b3}, D_9 \rightarrow (f\text{-moll})$. Схема тонального плана показывает, что нигде не происходит разрешения в местные тоники, в том числе и в самом конце цепочки,

«зависающей» на доминантовом нонаккорде. Следующее за этим фортепианное заключение на «теме Серенады» тоже завершается неустойчиво на доминантовом нонаккорде к gis (as)-moll (начальному звуку «as» следующего романса). Означает ли тональная разомкнутость символ бессмертия музыки Стравинского? Учитывая насыщенность партитуры Пуленка символическими знаками, напрашивается утвердительный ответ.

IV. Под тенью сада...

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
Dans les ténèbres du jardin Viennent des filles invisibles Plus fines qu'à midi l'ondée Mon sommeil les a pour amie Elles m'enivrent en secret De leurs complaisances aveugles	В тени сада Приходят невидимые девушки Они прозрачны В моем сне они как друзья Они тайно меня опьяняют Своей слепой покорностью	В ночном таинственном саду девушки кружат как невидимки. Прозрачней струй дождя грибного, все они – снов моих подруги. И втайне упиваюсь их очарованием невнятным.

Четвертый романс «*Под тенью сада...*» впервые вводит в цикл тему любви, как антитезу смерти. По мысли автора, любовь – самое ценное явление в человеческой жизни. Раскрытие этого постулата осуществляется в триаде четвертого, пятого и шестого романсов, последний из которых является кульминацией и триады, и всего цикла.

В романсе «*Под тенью сада...*» чувство любви еще призрачно и незрело. Скорее это эмоции симпатии и дружбы, когда чувство привязанности только зарождается. Зыбкость ощущений подается в размытых видениях сна, легкого, быстрого и приятного. Образы прекрасных дев, навеянных Морфеем, вызывают мечтательное и шутовское настроение. Светлый эмоциональный строй романса-миниатюры (всего 15 тактов) закономерно для цикла передан модальными ладами – симметричного строения 1212, 12221222, 4242, а также пентатоникой (пример 12).

К концу романса, так же традиционно, в гармонию вводятся тональные отношения – $D_9^6 \rightarrow (B\text{-dur}) - DD_9$, $D_9 \rightarrow d\text{-moll} - DVII_7 \rightarrow D\text{-dur}$. Впервые в тональном решении отсутствует главные тональности цикла F-dur (символ жизни) и f-moll (символ смерти). Их функцию принимают на себя D-dur и d-moll. «Согласованность» романса с предыдущими частями проявляется и в отдельных интонационных оборотах, напоминающих тематизм первого и третьего номеров цикла.

Пример 12. «Под тенью сада»:

Molto vivace ♩ = 132

Dans les té - ne - bres du jar - din

Vien - nent des fil - les in - vi - si - bles Plus fi - nes qu'à mi -

sans pédale лад 1212

лад 1222122

лад 4242

mf

p

ped.

V. Единство пламени и льда...

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
Unis la fraîcheur et le feu Unis tes lèvres et tes yeux De ta folie attends sagesse Fais image de femme et d'hom me.	Единение пламени и льда, губ и глаз, глупости и мудрости Создает образ женщины и мужчины.	Прохладу и жар сочетай. Свои глаза с губами слей И сотвори из тьмы и света Образ женщины и мужчины.

Небольшие размеры романса «*Единство пламени и льда...*» (всего 20 тактов) не позволили композитору считать эту часть кульминацией цикла. Однако именно из текста этого романса родилось название всего сочинения. Кроме того, главная идея произведения, провозглашающая любовь наивысшим проявлением жизни, раскрывается в романсе со всей глубиной ее философского осмысления.

Заложенный в стихах Элюара образ любви как единство противоположностей мужчины и женщины, Пуленк расширяет до масштабов мироздания. Возвышенный характер звучания пятого романса «*Единство пламени и льда...*», начало которого изложено фортепианной партией в хоральной фактуре (пример 13), ассоциируется со стилистикой барочной полифонии. Здесь, подобно хоралам Баха, контрапунктически сплетаются четыре контрастных голоса. Верхний, выделенный штрихом *tenuto*, подобен протестантской теме – небольшого диапазона с размеренным поступенным мелодическим движением. Характерны и остановки на крупных длительностях, напоминающие хоральные ферматы. Композитор словно отсылает нас к Библейскому сюжету сотворения мужчины и женщины. Одарив человечество чувством любви, Бог провозгласил победу Жизни над Смертью, предопределив нескончаемость рода Адама и Евы, а значит, и Жизни.

Пример 13. «Единство пламени и льда»:

Très calme ♩ = 66

Музыкальное воплощение идеи вновь берет на себя ладовое развитие романса. Первый его этап – хорал – начинаясь в тональности A-dur, модулирует в Cis-dur: T – T₂ – S₆ – III₆ – II₆ – T₆ – D⁴₃ – T=VI_{маж.} – S₆^{гарм.} – S₉^{гарм.} – T. Такое смелое соотношение неродственных тональностей не характерно для баховских хоралов, так Пуленк обнаруживает свой почерк современного композитора.

Далее следует трехтактное модальное построение в ладу 1313, символизирующее, как мы уже знаем по другим романсам цикла, появление новой жизни. Следующие три такта (обратим внимание на вновь повторяющуюся цифру три, не является ли она символом трехмерной божественной сущности?), атонально охватывают почти полный двенадцатиступенный звукоряд (отсутствует только звук «е»)

Пример 14 «Единство пламени и льда»:
лад 1313

U - nis la frai - cheur et le feu U -
nis tes lè - vres et tes yeux

11 звуков

И вот сотворение свершилось – звучит кульминационный C-dur, в начале «чистый», «непорочный», белоклавишный, с движением вокальной партии по звукам трезвучия на фоне тонического большого мажорного септаккорда, а затем в ткань вплетаются «ползущие» хроматические ходы (более чем прозрачный намек на змея). Романс оканчивается уже знакомым символом единства жизни и смерти – трезвучием С-

dur-c-moll с меняющимся терцовым тоном (пример 15) – человечество будет жить вечно, но сам человек смертен.

Казалось бы, мозаичная смена гармонических систем, должна бы повредить форме романа, сделать ее рыхлой и нелогичной. Но этого не происходит, разделы очень органично вытекают один из другого, демонстрируя мастерское владение Пуленком разными видами техники. Кроме того, в очередной раз удивимся умению композитора направить ассоциативный ряд слушателя и аналитика в нужное ему русло.

Пример 15. «Единство пламени и льда» (кульминация):

De ta fo - li - e at - tends sa - ges - se Fais i - ma - ge de
 femme et d'hom me

mf sans presser *pp très calme* *sf p f* *ppp* *très long silence*

VI. Человек с нежной улыбкой...

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
Homme au sourire tendre	Мужчина с нежной улыбкой	Нежность его улыбки,
Femme aux tendres paupières	Женщина с нежными веками	Нежность ее ресниц,
Homme aux joue rafraichies	Мужчина с обновленными щеками	Свежесть его румянца,
Femmes aux bras doux et frais	Женщина с мягкими и свежими	Рук ее белизна,
Homme aux prunelles calmes	руками	Взгляда его
Femme aux lèvres ardentes	Мужчина со спокойным взглядом	неспешность, Губ ее
Homme aux paroles pleines	Женщина с огненными губами	безоглядность,
Femme aux yeux partagés	Мужчина с пленительными речами	Речи его весомость,
Homme aux deux mains utiles	Женщина с распахнутыми глазами	Глаз ее доброта.
Femme aux mains de raison	Мужчина с пленительными руками	Твердость его ладоней,
Homme aux astres constants	Женщина с руками разума	Гибкость пальцев ее,
Femme aux seins de durèe	Человек с пристальным взглядом	Вечность его звезды,
Il n'est rien qui vous retient	Женщина с верным сердцем	Верность сердца ее.
Mes maîtres de m'éprouver	Он не тот, кто вас удержит	Не смогу отныне я
	Он учитель, который меня убедит.	остаться один без вас.

Романс «*Человек с нежной улыбкой...*» сам композитор называл кульминацией цикла: «Так как стихотворение великолепно постепенно нарастает, мне легко было принять за кульминацию предпоследний романс (“Человек с улыбкой нежной”) [26, 151].

Пуленк находит совершенно неожиданное стилистическое решение этой части цикла – в джазовой манере. Композитор погружает слушателя в атмосферу современности и всех тех ощущений, которые возникают при прослушивании лирической джазовой пьесы – спокойствия, расслабленности, любования колоритными гармониями. Забыты все страхи и переживания, неуместными кажутся всякого рода философствования. Главное в жизни здесь, рядом – он и она, их привязанность друг к другу, нежность в движениях и словах. В этом смысл жизни, ее ценность и счастье.

Поразительно, насколько естественно из-под пера Пуленка рождается джазовая музыка. Становится очевидным увлечение композитора и этим видом искусства. Гармоническая ткань романса насыщена характерными звучаниями септ и нонаккордов I, II и V ступеней с добавленными тонами сексты, с пониженной и повышенной квинтой, повышенной септимой, изысканными эллиптическими последованиями, необычными красками VI_n и VI_{n.мин} (пример 16).

Вокальная тема романса полна напевности и изящества. Ее начало родственна домажорному фрагменту предыдущего романса – мелодия мягко движется по звукам тонического трезвучия. Затем импровизационно развивается, обогащая гармоническую ткань и интонационно выделяя смысловые акценты текста.

Необыкновенно красивое звучание романса выделяет его среди остальных и действительно делает лирической кульминацией всего цикла. Образ Любви раскрывается Пуленком с истинно французской утонченностью.

Пример 16. «Человек с нежной улыбкой...»:

16. *Tres lent* ♩ = 50
très doux

pp

Homme au sou - ri - re ten - dre Femme aux ten-dres pau - piè - res

pp très doux

Homme aux joue ra - frai - chi - es Femmes aux bras doux et frais —

f *pp*

Homme aux pru - nel - les cal - mes

sempre pp

Femme aux lèvres ar - den - tes Homme aux pa - ro - les plei - nes

mf *f*

VII. Большая река, которая течет...

Оригинальный текст П. Элюара	Подстрочный перевод	Перевод Г. Шохмана
La grande rivière qui va Grande au soleil et petite à la lune Par tous chemins à l'aventure Ne m'aura pas pour la montrer	Большая река, которая течет Большое солнце и маленькая луна Всеми путями к приключениям Поманит меня к смерти	Огромная мчится река, Плещет под солнцем, блестит под луною. Она дорогой приключений уже давно не манит за собой.

du doigt Je sais le sort de la lumière J'en ai assez pour jouer son éclat Pour me parfaire au dos de mes paupières Pour que rien ne vive sans moi	пальцем Я знаю судьбу света Я здесь был, чтобы играть с его лучами Мне хватит светить Тогда опустятся мои веки Так что ничто не живет без меня	Влекла меня лучей отравы, но я устал ловить неверный свет, мир заключать в моих зрачков оправу, чтобы жить с ним жизнью одной.
--	---	--

Последний романс «*Большая река, которая течет...*» – своего рода зеркальная реприза первой части цикла. Собственно репризных элементов немало. Среди них схожесть интонационных оборотов в вокальной партии, арпеджированная фактура фортепиано, главенство тональностей F-dur-f-moll и, конечно же, общий взволнованный характер музыки. Как и в первой части на короткое время появляется модальный лад 1313, он обнаруживается в начальных тактах фортепианного вступления

Пример 17. «Большая река...». Вступление:
 Allegro moderato ♩ = 120

Инверсионному же изменению подвергается смысловая интерпретация темы жизни и смерти: если в первом романсе размышления о смерти вызывали страх и болезненное напряжение, то в последнем взгляд на мироздание становится философски осмысленным, ибо есть Любовь, которая выше Смерти. Эту мысль иллюстрирует вокальная партия: ее начало основано на тритоновых ходах (пример 18), конец – на звуках мажорного трезвучия (пример 19).

Пример 18:

La gran-de ri-viè-re qui va Grande au so-leil et pe-tite à la lu-ne

Пример 19:

vi - ve sans moi

Зеркально отражается и фортепианное вступление первого романса, в последнем оно появляется в самом конце. Своеобразной ракоходной «аркой» предстает и тональное завершение романсов: в первом в чередующейся паре F-dur – f-moll «побеждает» тональность смерти (f-moll), во втором – тональность жизни (F-dur) (пример 20). Так завершается вокальный цикл Франсиса Пуленка «Лед и пламень» – поэма о Жизни, о Смерти, о человеке и о всепобеждающей Любви.

Пример 20. «Большая река...»:

20. Très violent ♩ = 132

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in 4/4 time, marked 'Très violent' with a tempo of 132. The piano part features a driving bass line with eighth notes and a more melodic upper line with chords and eighth notes. The second system continues the piano part, featuring a long melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with a '5' fingering. The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and an asterisk.

Вокальные сочинения Франсиса Пуленка составляют самую объемную часть его композиторского наследия. Цикл для голоса и фортепиано «Лед и пламень» на стихи Поля Элюара является своеобразной кульминацией этого жанра в творчестве композитора. Глобальность идейного замысла и искусное его претворение в музыке выдвигают сочинение в число выдающихся творений французского мастера. Масштабным темам о жизни, смерти и смысле человеческого существования Пуленк придал разнообразное «звучание»: философское, религиозное и эмоционально-чувственное. Мысль о Любви как наивысшей ценности жизни становится главным итогом повествования.

Претворение авторской концепции мира как единства противоположностей осуществляется на всех уровнях музыкальной драматургии. В образной сфере объединением контрастных пар служат рамки одной части: жизнь и смерть – образы первого, третьего и последнего романсов, утро и вечер, как символы молодости и старости появляются во втором, противоположную сущность мужчины и женщины приводят к единству дополнительные образы – сна – в четвертом романсе, Бога – в пятом, Любви – в шестом.

Ладовое воплощение контрастных образов рождает дуализм тональных и нетональных (в основе своей модальных) гармонических систем. Тональность представлена как совокупность приемов, характерных для эпохи романтизма, где преобладают нонаккорды, эллиптические и мажоро-минорные связи, тональным центром сочинения является одноименный F-dur и f-moll, нередко появляющийся как двутерцовое созвучие. Модальность выражена через разного рода симметричные лады и диатонику. В пятом романсе обнаруживается фрагмент, решенный в технике свободной атональности.

Принципу единства противоположностей подчинены темпы произведения. Регулярная их смена упорядочивает контрасты в виде симметричной последовательности (быстро – медленно – быстро – медленно – быстро).

И, наконец, единство и контраст в стилевом решении цикла – Пуленк противопоставляет и, одновременно, синтезирует в сочинении элементы музыки разных эпох: стиль барокко проявляется в использовании музыкально-риторических фигур, пронизывающих вокальные темы цикла, и в аллюзии хоралов Баха в фортепианном

фрагменте пятого романса; романтизм – в ладотональных и фактурных особенностях романсов; музыкальный авангард – в применении модальной и атональной техники, джаз – в терпкости характерных созвучий. Стилиевой моделью для третьего романса служит тема из неоклассической Серенады *in A* Стравинского, но ее развитие Пуленк осуществляет в собственной манере, подчиняя идее цикла.

В сочинении, кроме кульминационного «джазового» романса «*Человек с нежной улыбкой...*», ни одна из частей не содержит какой-либо из перечисленных стилей в «чистом» виде. Но при этом не возникает ощущения разнородности и неуместной пестроты. Напротив, цикл оставляет впечатление целостности и органичной связанности его элементов. В этом и проявляется мастерство Пуленка – композитор, словно искусный ткач, из различных по фактуре и цвету нитей сплетает неповторимое полотно собственного индивидуального стиля.

В свете сказанного логично вытекает вопрос о полистилистике в вокальном цикле «Лед и пламень». Н. Ильичёва в автореферате диссертации «Полистилистика как феномен европейской художественной культуры» предлагает следующую классификацию полистилистики, включающую три типа: «а) коллажный тип – резкое, подчас преднамеренно резкое сопоставление различных стилистических пластов, б) диффузный, или симбиотический тип, где переход от одного к другому стилю выполняется тонко и завуалировано, в) «адаптационный» тип, где, условно говоря, своими словами пересказывается чужой текст» [12, 15]. Применяя данную классификацию к стилевым проявлениям в цикле Пуленка, можно обнаружить все три полистилистических типа: коллажный представляют «тема Серенады» Стравинского, хорал из пятого романса и джазовый стиль шестого; к диффузному и «адаптационному» типу можно отнести музыкальную ткань остальных романсов. Цикл, таким образом, представляет собой яркий образец полистилистики, что свидетельствует о современности творческого мышления Пуленка и о его обостренном ощущении эпохи.

Стилевые особенности цикла «Лед и пламень» рожают и иной ракурс их освещения. «Игру» с разными стилевыми моделями Пуленк явно рассматривает как художественный прием для выражения разного рода символов. При помощи такого приема композитор создает в сочинении второй смысловый уровень, оригинально зашифровывая свои впечатления от встречи со Стравинским в 1949 году, которая и послужила импульсом к написанию цикла. Уважение и любовь к русскому композитору, которого Пуленк считал своим духовным отцом, символически передает музыка третьего романса, написанная «по мотивам» *Серенады in A* самого Стравинского. Приветственный характер *Nachtmusik*, в жанре которого написана Серенада, подразумевает выражение почтения артистов своему патрону, чем и воспользовался Пуленк, зашифровывая преклонение перед Стравинским в своем аналоге Серенады.

Символический подтекст, на наш взгляд, несут и элементы других стилей. Например, романтизм и музыкальный авангард, выраженные при помощи тональной и модальной организации гармонии как символы полярных образов Жизни и Смерти, молодости и старости, утра и вечера и прочее, во втором смысловом уровне могут быть поняты как символы новой и старой музыки, что распространяет авторскую концепцию мироздания на эволюционные процессы в самом музыкальном искусстве (можно предположить, что беседа двух композиторов затрагивала вопрос о путях развития музыки).

Размышляя о символике стилевых моделей в цикле Пуленка, мы частично ответили и на вопрос о степени влияния Стравинского на это сочинение. В добавление к сказанному можно лишь высказать мысль о том, что стилевое непостоянство музыки Стравинского в разные периоды его творческой деятельности, возможно, и явилось неким прообразом полистилистического облика вокального цикла.

Выводы о синтезе художественных стилей в цикле «Лед и пламень» будут неполными без определения роли поэзия Элюара в этом произведении. Философская и любовная лирика выдающегося французского мастера явилась ценным источником для претворения композиторского замысла. Многозначность и символику стихотворений Пуленк по-своему воплотил в музыке, придав поэтическим образам необходимую трактовку.

Стилевая однородность верлибра и стремление композитора максимально точно отразить красоту элюаровского слога, выразились в однотипном подходе Пуленка к вокальной партии всех романсов. По сути, это один стиль, где главенствует метод декламационной выразительности и просодии. Именно вокальная партия во многом обеспечивает единство и цельность всего цикла, именно в ней сохраняется константа стилевой индивидуальности музыки Пуленка.

Литература

1. *Азарова В.* Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» как концепция интонируемого смысла // Культура и искусство. – 2017. – № 12. – С. 9 – 67. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=24872
2. *Бакун М.* Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франсиса Пуленка: Автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2013.
3. *Балашова Т.* Французская поэзия XX в. – М.: Наука, 1982. – 392 с.
4. *Бретон А.* Манифест сюрреализма / Андре Бретон; пер. Л. Андреева и Г. Косикова // Поэзия французского сюрреализма: Антология [пер. с фр. сост., предисл. и коммент. М. Яснова]. – СПб.: 2004. – С. 347–389.
5. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. – М.–Л.: Советский композитор, 1976. – 295 с.
6. *Гладкова О.* Балет «Лани» Ф. Пуленка: к вопросу о взаимовлиянии джаза и европейской музыкальной стилистики первой половины XX в. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – 3 (39). – С. 121-124.
7. *Друскин М.* Из истории французской музыки / М. Друскин. О западноевропейской музыке XX в. – М.: Сов. Композитор, 1973. – С. 92-128.
8. *Дюмениль Р.* Современные французские композиторы группы «Шести». – Л.: Музыка, 1964. – 132 с.
9. *Жукова О.* Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірих традицій: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / О. Жукова: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Наук. кер. Корчова О. О. – Киев, 2009.
10. Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы: учебное пособие для муз. вузов / под ред. И. В. Нестьева. – М.: Музыка, 1975. – 255 с.
11. Зеленина О. Ж. Кокто: эстетические взгляды и художественная практика: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – Воронеж, 2011: [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/zh-kokto-esteticheskie-vzglyady-i-khudozhestvennaya-praktika>
12. *Ильичева Н.* Полистилистика как феномен в европейской художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. культурол. – М., 2015.
13. *Калошина Г.* «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в контексте эволюции французской исторической оперы. Проблемы концепции и жанрового синтеза: [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialogi-karmelitok-f-pulenka-v-kontekste-evolyutsii-frantsuzskoy-istoricheskoy-opery-problemy-kontseptsii-i-zhanrovogo-sinteza/viewer>.
14. *Киндюхина Е.* Музыкальный театр Франсиса Пуленка: Автореф. дис. ... канд. иск. – М., 2011.

15. *Киндюхина Е.* «Шведский балет» и эксперименты во французском балетном искусстве 20-х годов XX века // Гнесинская научная школа – XXI век: Сб. статей № 2 / РАМ им. Гнесиных. Вып. 180. – М., 2011. С. 105-124.
16. *Кожанова Е.* (Киндюхина Е.) Оперное творчество Пуленка: между сюрреализмом и экзистенциализмом // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия: Сб. статей. – Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 180-186.
17. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания. – М.: изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 248 с.
18. *Краснощек Е.* Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века: Автореф. дис. канд. иск. – Харьков, 2012. – 17 с.
19. *Медведева И.* Франсис Пуленк / И. Медведева. – М.: Советский композитор, 1969. – 240 с.
20. *Менделенко Д.* Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки /Київське музикознавство світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії – С. 221-229.
21. *Михайлова О.* Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера // Мистецтво та освіта сьогодення: зб. наук. праць / Харк. держ. ун. мист; [відп. ред. І. С. Драч]. – Харків, 2006. – Вип. 18. – С. 257-269.
22. *Михайлова О.* Лирика П. Элюара в вокальной миниатюре Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Тот день, та ночь») // Аспекти історичного музикознавства. – 2017. – Вип. 9. – С. 213-228: [Электронный ресурс]. – URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=asismy_2017_9_14
23. *Михайлова О.* Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03: Музыкальное искусство. – Харків, 2009. – 19 с.
24. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие для музыкальных училищ / под ред. И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина, Б. С. Ионина. – М.: Музыка, 2005. – 476 с.
25. *Пуленк Ф.* Письма; пер. с фр. Е. Гвоздевой и Г. Филенко; [вступ. статья и коммент. Г. Т. Филенко]. – Л.–М., 1970. – 311 с.
26. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. – Л.: Музыка, 1977. – 118 с.
27. *Савенко С.* К вопросу о единстве стиля Стравинского: [Электронный ресурс]. – URL: <http://opentextnn.ru/music/personalia/stravinsky/index.html?id=1453>
28. *Скоротягина А.* О принципах воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара в хоровом творчестве Ф. Пуленка // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] – Харків, 2011. – Вип. 32. – С. 326–336.
29. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – М.: Композитор, 2005. – 464 с.
30. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
31. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. – М.: Музыка, 1970. – 575 с.
32. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – 248 с.
33. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Музыка, 1982. – 261 с.
34. *Burt. R.* The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities. – Routledge, 2007. – 248 p.
35. *Hell H.* Francis Poulenc. – Paris: Fayard, 1978. – 391 p.
36. *La Revue musicale.* Éditions de la Nouvelle revue française. – Paris. 1983.
37. *Poulenc Fr.* «Entretiens avec Claude Rostand». – Paris: Fajard, 1954. – С. 31.

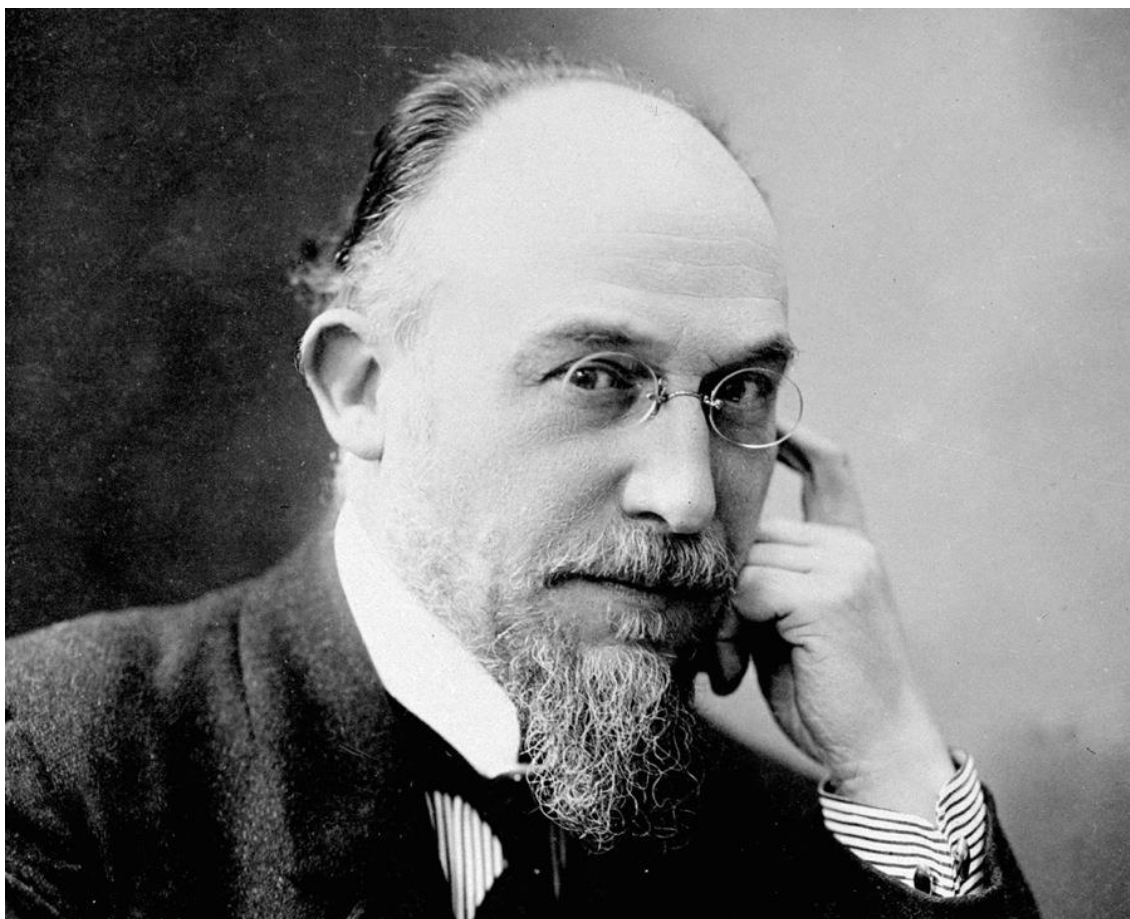
Приложение



Жан Кокто представляет Эрику Сати молодых композиторов группы «Шести» (карикатура Жана Оберлея). 1921 г.



Шестёрка и Жан Кокто. Памятная встреча 30 лет спустя. Париж, 1951 г.



Эрик Сати



Эрик Сати. Автопортрет

Э. Сати. Балет «Парад». Оформление П. Пикассо



Дадаисты. Слева направо: Ж. Кротти, (?), А. Бретон, Ж. Риго, П. Элюар, Ж. Рибмон-Дессень, Б. Пере, Т. Френкель, Л. Арагон, Т. Тцара, Ф. Супо. 1921 г.



Сюрреалисты: Тристан Тцара, Поль Элюар, Андре Бретон и другие.

Перевозчикова Кристина Викторовна

**Континуально-динамический принцип формы
в Adagio для струнных С. Барбера**

Первая половина XX века стала для Америки временем грандиозных преобразований и социальных потрясений. Молодая, бурно развивающаяся, во всем ищущая свой путь страна упорно продолжала поиск своей самоидентичности, оставив отпечаток во многих видах искусства. Литература, музыка, театр, кинематограф стали достоянием не только Америки, но и всего человечества.

На сегодняшний день изучение особенностей музыкальной культуры Америки, ее эволюции все больше вызывает широкий интерес у исследователей. Существенный вклад в развитие американистики внесен как зарубежными, так и отечественными музыковедами. Музыкальная летопись всего XX века отражена в удивительной книге А. Росса «Дальше – шум. Слушая XX век» [10], где повествуется об эпохе, ярчайших композиторах США и Европы, их творчестве, стилях, направлениях.

В русском музыкознании основополагающими в осмыслении данного феномена являются фундаментальные труды В. Дж. Конен [4] – пионера музыкальной американистики в России. В дальнейшем область исследований дополнили работы А. В. Ивашкина [3], О. Б. Манулкиной [7], Е. В. Придановой [9], А. Е. Кром [6], М. В. Переверзевой [8]. Особое значение для данной статьи имеет труд С. Ю. Сигида [11], в котором не только поднимается вопрос о самобытности американского искусства, но и иллюстрируется новый подход в изучении проблемы национальной идентификации музыки США.

Американское композиторское творчество, ранее развивавшееся под сильным воздействием европейской школы, в этот период приобретает более самостоятельный характер. Процесс становления национальной идентификации долгое время протекал в условиях профессиональной конкуренции с композиторами и теоретиками, эмигрировавшими в начале века из Европы, таких как А. Шёнберг, И. Стравинский, Б. Барток, Д. Мийо, Э. Варез и другие. Многие из них вели активную педагогическую деятельность, обучая молодых музыкантов. Продолжая и трансформируя европейские традиции, творческие искания американских композиторов отличались стилистической пестротой, объединившей как умеренный академизм, приближающийся иногда вплотную к эклектичности, так и крайности авангардистских экспериментов.

Существенные изменения в области искусства послужили катализатором для создания новой художественной концепции в США – концепции «плавильного котла». Особенностью данной модели американского мира являлось не только сосуществование различных традиций и стилей в одновременности, но и их «сплавление» в одном этническом «котле», что, в конечном итоге, послужило руслом для образования единой американской культуры. Это привело к стремительному улучшению качества композиторского ремесла, укрепившему становление национальной композиторской школы, фундамент которой заложил Ч. Айвз. Выработав свой собственный стиль, во многом независимый от традиций европейской музыки, Айвз не только раньше всех начал соединять элементы фольклора с атональной, политональной гармонией и микрохроматикой, он также экспериментировал с полиритмией, приоткрывшей композитору путь в мир объемного, стереофонического пространства. Радикальные перемены в отношении буквально ко всем компонентам музыкального творчества (звуку, тишине, тембру, нотации, системе жанров) и его философии, отмечены в деятельности лидера американского авангарда – Дж. Кейджа.

Наиболее красноречиво утверждение американской самобытности проявилось в период ужасных катаклизмов, гигантских столкновений, революций и войн, заставивших многих художников уловить тревожные предчувствия социальных катастроф и трагедий нового столетия. Гражданская тематика, борьба за свободу, протест против фашизма –

основные, ведущие сюжеты первой половины XX века. Яркая социальная направленность искусства выражена в произведениях Р. Харриса, А. Копленда, У. Стилла, остро реагирующих на перипетии мировой истории и отразивших драматические события своего времени.

На фоне радикальных экспериментов в музыке первой половины XX века творчество выдающегося американского композитора Сэмюэля Барбера (1910 – 1981) представляется в весьма традиционном, академическом свете. Мастер симфонической и камерной музыки, Барбер является автором многочисленных произведений в самых разных жанрах, таких как сонаты (для ф-но *es-moll*, для виолончели и фортепиано *c-moll*), квартеты, концерты (для фортепиано; скрипки; виолончели), балеты («Змеиное сердце», «Медя»), хоры, оперы («Ванесса»). Вдохновляясь преимущественно музыкой романтиков, его творчество отличается мелодической выразительностью, богатством фактуры и блестящей техникой инструментовки. Подобная содержательная основа, определяющая весь комплекс выразительных средств авторского стиля, в концентрированном виде воплотилась в знаменитом «*Adagio для струнного оркестра*» (1938). Являясь первоначально частью струнного квартета, «*Adagio*» по праву завоевало статус самостоятельного произведения во всем мире, а также показало пример тонкого, поэтического и психологического отражения мыслей и чувств человека того времени.

С самого первого своего представления слушательской аудитории и до сегодняшнего дня «*Adagio*» остается актуальным, современным произведением. Найденная композитором особая, пронзительная интонация всеобщей скорби выражается посредством метаязыка и поднимает «*Adagio*» до уровня философской концепции. Удивительно глубокому произведению, наполненному горькой печалью, в то же время, свойственны и внутренняя напряженность, и экспрессия чувств. Полисеманτικότητα музыкального текста, как одна из характерных черт искусства XX века, явила собой ту образную многогранность палитры, которыми и отличается содержательная концепция сочинения Барбера.

Сама история возникновения жанра *Adagio* уходит истоками в эпоху барокко. Одним из удивительных примеров является «*Adagio*» из концерта для гобоя и струнных инструментов (1717) А. Марчелло. Во многом, как бы предвосхищая судьбу музыки Барбера, популярность получила именно вторая часть цикла, поражающая своей глубиной, тематической выразительностью и новизной эмоционального звучания. В творчестве композиторов классицизма присутствие этой части в циклических формах практически всегда раскрывало лирико-созерцательную, философскую идею всего произведения. Выдающимся образцом и непревзойденным идеалом до сих пор остаются знаменитые *Adagio* Моцарта и Бетховена, очаровывающие завораживающей красотой мелодических линий, гармонической строгостью и возвышенностью. В симфонической музыке позднеромантической традиции жанр *Adagio* наиболее красноречиво и многогранно претворяется в творчестве Г. Малера.

В качестве одного из самых, пожалуй, известных и часто исполняемых *Adagio* можно назвать и музыку итальянского композитора Р. Джадзотто, наиболее известную как «*Адажио Альбиниони*» (1958). Удивительно выразительная мелодика, овеянная легендами своего загадочного происхождения, послужила импульсом для создания большого количества песен, инструментальных переложений и аранжировок.

В связи с научно-технической революцией XX век стал эпохой появления и интенсивного развития нового вида искусства – кинематографа. Хотя по своей природе это синтетический жанр, существенную роль в нем все же играет звуковой, музыкальный фактор. «*Adagio*» Барбера, в этом плане, не раз становилось одним из важнейших компонентов многих фильмов. Именно благодаря своей универсальности, образно-содержательной многозначности, способной вызывать самые разные ассоциации и представления, оно удивительно меняло восприятие звучания, в зависимости от образов, воспроизводимых на экране. Филигранное вплетение музыки в кинематографическую

ткань каждый раз создавало неповторимую и уникальную звуковую ауру, при этом она гармонично сочетала в себе многоликую натуру: музыка могла служить раскрытию масштабных драматических событий, подчеркнуть трагедию конкретной личности, или же существовать в качестве философского фона. Все вышеперечисленные музыкальные характеристики весьма красноречиво проявляются, например, в драматическом фильме О. Стоуна «Взвод» (1986). Выступая музыкальной основой киноленты, «*Adagio*» стало сопровождением для многих знаковых сценических эпизодов: военных действий, символической смерти командира, размышлений, внутренних противоречий главного героя.

До настоящего времени «*Adagio* для струнного оркестра» принадлежит к числу самых репертуарных музыкальных композиций. Сочинение Барбера не только часто исполняется, оно вдохновляет многих композиторов на создание разнообразных интерпретаций – как инструментальных, так и вокальных, хоровых. Несмотря на свою неоднозначность, музыкальную амбивалентность, «*Adagio*» все же завоевало по всему миру статус одного из самых трагических произведений. Из-за присущей музыке отрешенности, ощущения недостижимости, трансцендентности, оно чаще всего сопровождает траурные церемонии, символизируя собой инструментальную мессу XX века – Реквием для струнного оркестра.

Всю свою творческую деятельность Самюэль Барбер дистанцировался от активного участия в спорах о новой музыке и судьбе искусства в целом. Для большинства его сочинений совершенно не характерны модернистские новации. Более того, его музыка отличается гармонической ясностью, опорой на классические структуры и музыкальный язык. Все эти аспекты говорят в пользу традиционного тонального композиторского мышления Барбера.

Тем не менее, полностью отказаться от нововведений искусства XX века он не мог. Обращаясь, в основном, к классическим инструментальным формам, Барбер не только, в очередной раз, доказывает их жизнеспособность и перспективность, но и одновременно обогащает их мастерством и мироощущением современного художника. К таковым произведениям и относится «*Adagio* для струнного оркестра».

Уникальность композиции заключается в контрапунктическом соединении в ней признаков нескольких форм – трехчастной, фуги, вариантной, репетитивной, которые, в свою очередь, подчинены континуально-динамическому принципу формообразования³⁷. Подобный тип интонационной драматургии основан на постепенном и безостановочном накоплении и спаде звуковой энергии. История знает немало примеров жанров и форм, в которых данный принцип является ведущим. Уходя истоками к средневековым органумам, и возрождаясь в конце XIX – начале XX века, инициатором движения в этом принципе выступает мелодическое начало, линейность которого индивидуализирует музыкальную структуру.

Напомним, что континуально-динамическому развитию не свойственны традиционные способы членения музыкальной ткани; развертывание носит ступенчатый характер, то есть, происходит путем слияния *фаз*, плавно переходящих одна в другую. Данный принцип характерен для форм, обладающих текучестью, подвижностью музыкального материала, который, в свою очередь подчинен динамически-волновому развитию. Это проявляется с помощью наложения начала новой *фазы* на окончание предыдущей.

Композиция «*Adagio*» основывается на непрерывном развертывании темы, которая постепенно приобретает свои устойчивые характеристики. В конструктивном плане развитие музыкальной ткани инициируется континуальным восхождением долгой динамической волны, приходящей, в конечном итоге, к своей кульминации. Немаловажно

³⁷ Термин В. В. Задерацкого [2].

и то, что сама природа единственной темы «*Adagio*» влияет на организацию всего звукового полотна. Бесперывная, щемящая, просветленно-скорбная мелодия подвергается микровариантным изменениям, затрагивая основные аспекты выразительности – ее протяженность, регистр, интервальную и метроритмическую структуру.

Написанная словно на одном дыхании, тема «*Adagio*» отличается удивительным единством, отсутствием противопоставления контрастных образов. В музыке царит общее чувство тоски и печали, которые естественно дополняют друг друга, обрисовывая эмоциональные грани темы и, одновременно, всей композиции. Красочно-выразительным аспектом, объединяющим музыкальную основу произведения, стала избранная тональность – *b-moll*. История знает немало примеров в композиторской практике обращения к особому символическому смыслу *си-бемоль минора*: начиная с музыки эпохи Барокко, продолжаясь в творчестве романтиков, вплоть до XX века, семантическая трактовка данной тональности определялась как «скорбная». Неслучайно, такие произведения как фуга из I-го тома ХТК И. С. Баха, соната для фортепиано № 2 Ф. Шопена, концерт для фортепиано П. И. Чайковского, 13-я симфония Д. Д. Шостаковича овеяны мрачной атмосферой или несут на себе трагический отпечаток той или иной эпохи.

Характерное свойство музыкальной композиции в XX веке – медленное, статичное разворачивание событий. Наиболее полно оно проявит себя во второй половине века – в сонорике, минимализме, спектрализме. Однако уже здесь Барбер предвосхищает некоторые технологические принципы будущего. Особенное внимание обратим на элементы эстетики «новой простоты» – прозрачность, ясность музыкального письма, репетитивность трихордовых попевок (отдаленно напоминающих паттерны) и микровариативность. Музыкальный язык «*Adagio*» подкупает слушателя именно этим.

Пример 1. Мелодия *Adagio*:

а)



б)



Применение в теме подобной формы музыкального высказывания, на фоне ритмического и интонационного единства, создает ощущение неподвижности и покоя, которое постепенно погружает в состояние всеобщей печали и скорби.

Ориентируясь на линейно-мелодический тип тематизма, текучий и волновой, Барбер выстраивает «*Adagio*» поэтапно: экспонирование – развитие – кульминация – спад. Объединяют форму два ведущих в XX веке принципа – полифоническое и вариационное развитие. Рассмотрим их подробнее.

Первая фаза представляет собой своеобразную квазиэкспозицию фуги, которая включает в себе три полных проведения темы – I скрипка – *b-moll*, альт – *es-moll*, виолончель – *b-moll*. Особенность соединения первых проводений состоит в том, что оно создает, своего рода, аллюзию на трехголосное фугато с плагальным ответом.

Экспонирование «бесконечно» разворачивающейся мелодической линии темы содержит в себе три фразы, что функционально перекликается со структурой композиции: несколько скованное восходящее движение, поначалу напоминающее секвенцию (A –

фраза I), постепенно разрастается, плавно погружаясь в более низкую тесситуру (B – фраза II); затем звучит кульминационный подъем, достигаемый скачками на широкие интервалы (A₁ – фраза III):

Пример 2 (экспозиция темы):

Molto adagio

pp

A - фраза I

B- фраза II

6

A₁ - фраза III

pp

11

C - фраза IV

A - фраза I

pp

16

B - фраза II

p

20

C₁

A₁ - фраза III

mf

24

C - фраза IV

27

A₁ - фраза III

p

31

B

A₁

mf

36

C

mf



С другой стороны, в теме можно найти и черты периода из двух предложений повторного строения. Первое предложение, состоящее из двух фраз, завершается на половинном кадансе – доминанте *b-moll*. За счет этого третья фраза воспринимается как начало второго предложения, правда в структурно сжатом виде, так как в момент тесситурной кульминации, которая достигается двумя тритоновыми скачками, происходит наложение имитации темы – субдоминантовый ответ в *es-moll*.

Четвертая фраза *C*, естественным образом продолжая второе предложение периода (в скрипичной партии), бифункциональна. В тот момент, когда вступает ответ [пример 2, 13-19 тт.] она наделяется функцией противосложения. Когда же тема переходит к альту, то в ней, еще до вступления третьего проведения у виолончели, успевают пройти все 4 фразы, в результате чего протяженность темы увеличивается с 11 до 16,5 тактов. Иначе говоря, первые два проведения показывают более сжатый во временном отношении способ имитирования по типу стретты. Иное решение Барбер предлагает при состыковке второго и третьего проведений: на четвертую фразу наслаивается уже не тема, а противосложение в партии скрипки (*C1*), являющееся вариантом фразы *C* [24 т. и до ц. 3].

Подобные эксперименты с временным соотношением музыкального материала – не редкое явление, особенно в произведениях XX века, и Барбер активно применяет этот метод в создании композиции «*Adagio*». Представляя временную разницу в проведении темы сначала в относительно сжатом виде (в партиях скрипки и альты), композитор максимально расширяет амплитуду ее вступления в партии виолончели, что в будущем послужит контрастом в изложении голосов.

Важным формообразующим моментом в концепции континуальной формы «*Adagio*» является переход к виолончельному вступлению темы [28 т., ц. 3]. Находясь в пограничном состоянии двух разделов – экспозиционного и развивающего, оно активизирует собой новую стадию экспрессии, создавая ощущение воспоминания, резонанса на скрипичное проведение.

Первая фраза темы, проводимая виолончелью, развивается на приглушенном фоне в остальных голосах, не составляющих мелодических контрапунктов. Следовательно, как и в начале, Барбер вновь фокусируется на свободно разворачивающейся мелодической линии, растворяя при этом гармонический контекст произведения. С одной стороны, данный композиционный подход создает новый виток спирали в экспозиционном разделе, с другой – за счет экспрессии виолончельного проведения выводит тематический компонент на новый, более сложный уровень интенсивного подъема формы.

Все это рельефно очерчивает волновой мелодический контур темы, а также иллюстрирует постепенное накопление звуковой энергии. Таким образом, уже в экспозиции намечаются признаки континуально-волновой композиции, где техника плавного перехода, передача тематизма от тембра к тембру как от «сердца к сердцу» становится главенствующим фактором и основой развертывания формы.

Вторая фаза «Adagio» – динамичная, драматически напряженная «разработка». Именно здесь континуально-волновой принцип достигает вершины своего развития. Начало данной, кульминационной фазы приходится на такты второго предложения виолончельного проведения. Как и первая фаза, развивающий раздел зиждется на поочередном наложении, перетекании одной волны в другую, которые, в свою очередь, приводят к возрастанию драматизации звукового полотна. Усиление интенсивности создается значительным сокращением темы до одной фразы (*A*), которая проводится в виде стретты [ц. 4] у четырех инструментов струнного квартета – *V-ni I* – *es-moll*, *V-ni II* – *es-moll*, *V-la* – *b-moll*, *V-ni I* – *es-moll*. Постепенно сокращая расстояние вступления между

голосами, сгущая и уплотняя звучание тематизма, Барбер достигает мгновенной концентрации музыкального материала.

Удивительно тонкое чутье композитора проявляется в темброво-акустической работе над созданием развивающей части «*Adagio*». Наряду с динамическим принципом развертывания формы, в данном разделе Барбер подключает и тесситуру, как один из важнейших аспектов развития. На исходе первой фазы и, одновременно, в начале второй композитор добивается сильнейшей экспрессии, стремительно охватывающей весь звуковой объем. Не перегружая акустическую сторону произведения, Барбер, следуя романтической традиции, использует инструменты в их естестве – обращается к «чистым» тембрам, академическим приемам (штрихам) звукоизвлечения – *arco*, *detache*, *legato*. Так автору удается достичь единства, целостности образа, создать звуковой монолит и отобразить полное подчинение всех элементов формы сложнейшему философскому замыслу столь многомерной композиции «*Adagio*».

По мере развития набирающего силу и оркестровую мощь произведения, предельная громкость которого ни на секунду не ослабевает, поочередно включаются солирующие инструменты, создавая яркую эмоциональную динамическую волну. Тема, звучащая в этот момент в сочном, красочном тембре первой скрипки, теперь располагается над противосложением (вторым предложением периода) в партии виолончели, которое, несмотря на также довольно высокую экспрессивную тесситуру, не заглушает скрипичное проведение, но дополняет его, создавая сильный акустический резонанс. Находясь в поиске новых тембровых красок, к диалогу крайних голосов впервые присоединяются солирующие вторые скрипки, проводящие тему на насыщенном баске.

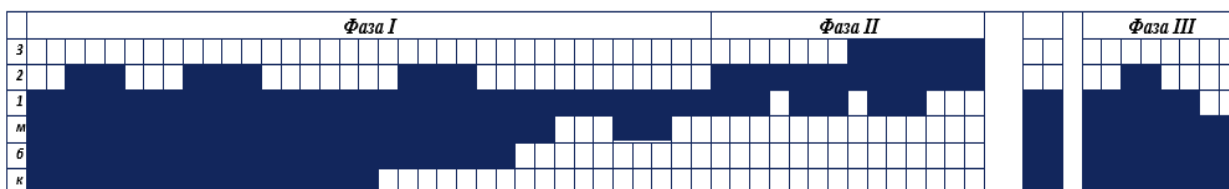
Процесс неизбежно нарастающего нагнетания в построении первой и второй фаз направлен на заключительное тематическое изложение (в партии первых скрипок), усиливающее ощущение катастрофичности и драматического срыва:

Пример 3 (заключение):

The image displays three systems of musical notation for a string ensemble. The first system consists of two staves (violin and viola/viola II) with a dynamic marking of *f*. The second system also consists of two staves, with a dynamic marking of *f* and accents over the notes. The third system consists of two staves (violin and viola/viola II) with a dynamic marking of *ff*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents, indicating a complex and expressive passage.

Напомним, что в предыдущем разделе тема была представлена у всех солирующих инструментов довольно в сдержанных, приглушенных тембровых тонах, медленно, но безостановочно погружая слушателя в состояние внутреннего контроля. Если в первой фазе-экспозиции музыкальная ткань произведения охватывала в целом пять регистров – от контроктавы до второй, притом, что большинство голосов выступали в качестве фона, то теперь, композитор индивидуализирует каждую партию (кроме контрабаса – его он на время исключает), где тема проводится, порой, в экстремальных для некоторых инструментов регистрах: *V-c*, *V-la* – 1-2 (3) октавы, *V-ni II*, *V-ni I* – 3 октавы:

Схема³⁸



Стремительный уход в высокую тесситуру [ц. 4, 44 т. до ц. 5], фактурное расширение за счет разделения голосов и, впоследствии, объединение их в единую линию – усиливает напряжение, образуя огромную динамическую волну, ведущую необъятный звуковой поток к генеральной кульминации.

Долгожданное завоевание вершины отмечено резким динамическим обрывом с *ff* на выразительное молчание во всех голосах. Это весьма яркий изобразительный эффект, создающий ощущение состояния «после взрыва». Неистовый шквал отступает и остается только эмоциональное истощение, невозможность дальнейшего роста экспрессии. Несмотря на робкие попытки воскресить мелодическую сущность темы, после такой разработки нет возврата к свету, к жизни: здесь происходит драматическое завершение «Adagio».

Третья фаза – «тихая кода», знаменует не только тесситурный и динамический слом композиции, но и представляет технологическую смену: композитор уводит на второй план полифоническое развитие, излагая тему в гомофонно-гармоническом единстве трагического унисона *V-ni I* и *V-la* и, символизируя, тем самым, невыносимое чувство обреченности:

Пример 4 (третья фаза):

Возвращение темы предстает в качественно ином виде. На протяжении развертывания всей композиции наблюдались разные ее состояния: «относительно» статическое – в экспозиционном проведении, динамическое – в развивающем разделе. Теперь же, подавленная, сломленная, она разворачивается на фоне трагической картины вселенского разрушения. Словно в зыбком призрачном свете, тема как бы рассеивается, теряя свои очертания. Погружаясь в более глубокий низкий регистр, она, исчезая во мраке, гаснет на фоне также тлеющего сопровождения, одновременно достигая тишины и безмолвия.

³⁸ Цветовое наполнение характеризует регистровый охват композиции.

На протяжении бóльшей части развертывания «*Adagio*», полифонический принцип неразрывно связан с вариантным развитием, который проникает на все уровни композиции – мелодический, гармонический, фактурный, темброво-акустический, регистровый, динамический. Тематический материал пребывает в постоянном становлении, чему способствуют микровариантные изменения. Благодаря довольно подвижной метрике упраздняется диктатура такта, создавая ощущение плавного звукового потока, напоминающего грегорианские песнопения. Бесконечные трансформации, метаморфозы музыкального материала составляют основу развития содержательной концепции «*Adagio*». Отдельное внимание обратим на гармонический аспект, имеющий наибольшее драматургическое значение.

Прежде всего, интерес представляет сознательное, планомерное избегание главной тональности, ее устойчивого разрешения на протяжении всего развертывания музыкального полотна. Управляя всем процессом гармонического звучания, усиление функциональной динамики происходит без участия тоники, добавляя в изменчивую звуковую партитуру ощущение зыбкости и непрерывной трансформации материала. Подобный гармонический эффект говорит в пользу особой функциональной разновидности тоники – «режиссирующей» (термин Ю. Тюлина) [12].

В творчестве многих композиторов-романтиков, сознательно избегающих тоникализации, применение ими разнообразных эллиптических оборотов служило в большинстве случаев обогащающим фактором музыкального развития. Барбер воспринимает идею романтиков, но претворяет ее по-своему, подчиняя избегание тоники содержательной стороне произведения. Несмотря на неуловимость, призрачность главной тональности – мы все же ощущаем ее, благодаря использованию самых ярких, семантически определенных функций. Композитор вплетает в звуковую партитуру «*Adagio*» щемящие, пронзительные интонации субдоминанты, которая, в свою очередь, неразрывно связана с теплыми, насыщенными тонами гармонической доминанты. Своеобразные трения, возникающие между основными функциями в виде трезвучий и структурно сложной, завуалированной аккордики субдоминанты и побочных ступеней – III₇, IV₇, VI₇, натуральной VII-й, не просто усиливают идею эмоциональной нестабильности, раскрытую через постоянное гармоническое обновление, но и семантически определяют фантомность тоники. Соотношение колористически яркой автентической сферы и приглушенно-кроткой плагальной обогащает красочными оттенками сложную звуковую и эмоциональную палитру «*Adagio*», вызывая ощущение сильных потрясений, доходящих до уровня трагического срыва, и робкой, но, все же, теплящейся надежды на недостижимое счастье...

Творчество Самюэля Барбера можно считать одной из самых ярких страниц американского национального искусства XX века. Вдохновляясь музыкой преимущественно композиторов прошлых столетий и дополняя ее современными элементами, Барбер создает свой неповторимый художественный стиль, который воплотился в сложной многомерной композиции «*Adagio для струнного оркестра*». В рамках данной статьи была предпринята попытка исследовать «*Adagio*» Барбера, с целью выявления формообразующих и выразительных средств, влияющих на развитие произведения.

Основу произведения составляет претворение континуально-динамического принципа в философско-содержательной концепции «*Adagio*». Данный тип интонационной драматургии завоевывается разными средствами на всех этапах формы.

Процесс становления фазового развития начинается на уровне строения темы. Так, мелодическая линия темы содержит в себе несколько фраз, каждая из которых отличается индивидуальными особенностями: первая – восходящей секвенцией, построенной на трихордовых интонациях; вторая – постепенным охватом бóльшего в сравнении с первой фразой регистрового диапазона; кульминационная, третья фраза – восходящими скачками

на диссонирующие интервалы. Заложённая в самой теме гибкость и пластичность мелодического рисунка, естественно влияет на композиционную форму, обогащая и индивидуализируя ее. Все это создает определенные предпосылки для претворения континуального принципа в концепции «*Adagio*».

Раскрытие драматургии волнового принципа достигается целым комплексом выразительных средств: ритмической устойчивостью за счет ровной пульсации четвертей, преобладающих на всем протяжении «*Adagio*», имитационного вступления голосов, временной вариантности в соотношении проведений – сжатия или растяжения.

Для выстраивания динамического вектора формы обязательным условием является непрерывное обновление музыкального материала. Эту задачу Барбер решает с помощью микровариантных изменений контрапунктов, метрической свободы – ее переменности. Гармонический пласт, также отличающийся неустойчивостью и подвижностью, не менее активно вовлечен в означенные процессы динамического подъема. Однако он не столько способствует обновлению звучности, сколько отвечает за эмоциональный фон – тревожный и обреченный.

В своей совокупности все эти компоненты, наращивая и уплотняя звуковую материю, образуют крещендирующую форму, с помощью которой континуальный принцип достигает вершины своего развития в содержательной концепции «*Adagio*».

Литература

1. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. – М.: Музыка, 2004. – 296 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. Выпуск 2. – М.: Музыка, 2008. – 525 с.
3. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Советский композитор, 1991. – 464 с.
4. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Музыка, 1965. – 524 с.
5. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: дисс. ... канд. иск. / Крапивина И. – Новосибирск, 2003. – 329 с.
6. Кром А. Классическая фаза американского музыкального минимализма: дисс. ... канд. иск. / Кром А. – Нижний Новгород, 2011. – 457 с.
7. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2010. – 782 с.
8. Переверзева М. Музыкальная культура США XX века. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 472 с.
9. Приданова Е. Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма: дисс. ... канд. иск. / Е. Приданова. – Нижний Новгород, 2005. – 176 с.
10. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. Пер. с англ. А. Гиндина, М. Калужский. – М.: Астрель, 2015. – 653 с.
11. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века: становление национальной идентичности: дисс. ... канд. иск. / Сигида С. – Москва, 2012. – 522 с.
12. Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1986. – 480 с.
13. В. Неутан. Samuel Barber: The Composer and His Music. – New York: Oxford University Press, 1992. – 586 p.

Декоративность в опере Мориса Равеля «Дитя и волшебство»

Опера М. Равеля «Дитя и волшебство» занимает особое место в искусстве послевоенного времени. Она явилась символом беззаботности, волшебного мира детства, которого так не хватало в сердцах людей, увидевших все страхи и ужасы военного мира.

К жанру оперы Равель обратился не в первый раз, однако именно это произведение наполнено наибольшим разнообразием жанров внутри себя. Обращение к теме детства стало неким оплотом спасения, способом преодоления потрясений войны и, одновременно, личной трагедии – смерти матери.

Цель данной статьи – затронув проблемы культуры 10-20-х годов XX века, сделать упор на появление и распространение в это время Условного театра (принципами которого занимался В. Мейерхольд) и обратить особое внимание на вытекающую из условного театра черту – декоративность. О ней, в частности, писали такие исследователи, как Макаров и Власов.

Исследований, касающихся творчества М. Равеля, в том числе и оперных произведений, не мало. Существуют монографии И. Мартынова, В. Смирнова, Г. Цыпина, В. Янкелевича, А. Оренштейна, а также работа Э. Килпатрика, целиком касающаяся двух опер композитора. Однако ни в одном из существующих исследований опера «Дитя и волшебство» не рассматривалась специально с точки зрения приёмов декоративности.

В данной же работе акцент сделан на важности приёмов условного театра и декоративности в контексте музыкальных характеристик персонажей оперы-балета. Поэтому цель настоящей статьи – выявление и анализ принципов и черт условного театра и, в особенности, декоративности на примере главных героев оперы.

Культурная обстановка во Франции начала XX века

Послевоенный Париж можно назвать культурным центром всей Европы: ужасы войны, страдания уходят на второй план, и жизнь наполняется новыми технологиями и новым искусством: появились электричество, телефон, автомобили, в моду вошел джаз... Обострение интереса к жизни большого города отразилось в музыке моторных ритмов, чёткости композиционных построений, в частой подмене романтической эмоциональности строгим интеллектуализмом. Популярными в это время становятся ритмы современных модных танцев, пришедших, в частности, из Южной Америки: фокстрота, вальса-бостон, чарльстона, танго. Особенно ярко эти особенности воплотили Ф. Пуленк в десяти фортепианных пьесах под названием «Прогулки» и А. Онеггер в симфонической картине «Пасифик».

Множество художественных течений и направлений, которые развиваются в это время, характеризуются отходом от романтизма и импрессионизма. «Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности» – так говорил поэт и критик Жан Кокто [13, 64]. Среди прочих в культурной жизни Парижа особенно выделялось движение дадаизма. Дадаисты проводили выставки-акции, сопровождавшиеся скандалами и даже драками. Они создавали нелепые коллажи из различного материала, использовали битые в ящики и банки в качестве музыкального сопровождения, шутовские танцы в мешках, сознательно эпатажили публику своим поведением. Продолжением дадаизма стал сюрреализм, характеризующийся фантазмагоричным изменением реальности, появлением искаженных форм предметов, алогичных ситуаций. На новые стилевые веяния оказал влияние и развивающийся кинематограф, из которого сюрреализм заимствует некоторые приемы, в том числе, технику монтажа, которая позволяла соединять в калейдоскопическое целое самые разнородные образы (детские, фантастические, исторические).

Послевоенные годы стали временем триумфа М. Равеля. В своем творчестве он находит применение «новым гармоническим краскам, богатой оркестровой палитре, словно отлитой из звонкой бронзы – всё это пронизано темпераментом и нерушимой логикой» [16, 80].

М. Равель никогда не избегал активного участия в культурной жизни Франции, часто посещал концерты с друзьями, знал обо всех музыкальных событиях французской жизни [11]. Помимо музыки композитор интересовался литературой, живописью, балетом и театром, чутко реагировал на изменения в художественной среде и впитывал новые веяния в искусстве. Например, в джазе Равель видел источник технических и выразительных форм, заимствовал из этой музыки технику и ритмические новации: «Никто сегодня не может оспорить важность ритмов. Моя последняя музыка исполнена джазового влияния. Фокстрот и “голубые тоны” в моей опере “Дитя и волшебство” суть далеко не единственные примеры» [23, 443].

Однако, в отличие от своих младших современников, которые смогли перешагнуть через войну и забыть ее ужасы, Равель переживал ее последствия чрезвычайно тяжело, тем более что в это же время умерла и его мать – последний близкий человек для композитора. В такой отчаянной ситуации именно музыка была для Равеля настоящим утешением, а создание оперы «Дитя и волшебство» – попыткой выхода из глубочайшего личностного кризиса.

Первое упоминание о замысле оперы относится к 1916 году. Французская писательница Габриэль Колетт (1873 – 1954) предложила парижской *Grand Opera* свое либретто «Балет для моей дочки», которое написала по собственной поэме. В её сюжете прослеживаются мотивы сказок Ш. Перро, братьев Гримм, Г. Х. Андерсена, которые сочетаются с современными мотивами. Коллетт писала в различных жанрах: психологические романы, новеллы, сказки-притчи. Но одно из главных мест в ее творчестве занимает тема детства, природы, животных. Писательница нередко обращалась к детской тематике, её увлекал мир животных, мир волшебных преобразований и детских игрушек. И в этом она оказалась чрезвычайно близка Равелю, который, как известно, тоже питал особое пристрастие к игрушкам, механизмам и разного рода автоматам. Французский философ В. Янкелевич, например, писал, что художественный мир М. Равеля, как целое, есть «обилие им собственно изобретенных игрушек, кукол и оживших механизмов, помещенных в произведения и созданных в подражание жизни» [18].

Жак Руше, директор *Grand Opera*, ещё до Равеля предлагал либретто Г. Колетт некоторым композиторам, в числе которых Поль Дюка, Игорь Стравинский – но они отказались. В июле 1917 года либретто оказалось в руках М. Равеля, ему понравился замысел, и текст напомнил композитору знакомые и любимые с детства сказки Г. Х. Андерсена [13]. Но композитор не сразу взялся за работу, так как всё ещё болел после службы в армии, о чем сам он пишет в письме к писательнице: «Состояние моего здоровья – единственное моё извинение; в течение продолжительного времени я уже думал, что ничего больше не смогу делать...» [22].

Лишь в 1919 году М. Равель снова обратил своё внимание на либретто Колетт. Теперь композитор создавал оперу под названием «Дитя и волшебство», отвергнув прошлое название («Балет для моей дочки»), аргументировав это тем, что дочки он не имеет [20]. Композитор также постоянно обращался к Г. Колетт с просьбой изменить либретто. Интересно, что поправки должны были больше соответствовать внутреннему «я» самого композитора: Равель позднее и сам намекал на некоторую степень автобиографичности главного героя оперы.

Произведение задумывалось как энциклопедия образов, как отход от всего традиционного, представляя собой «стилистический коктейль из всех эпох: от Баха до

Равеля» [20]. Скорее всего, на это решение повлияла сама атмосфера эпохи с ее многообразием и разнообразием.

Над оперой Равель работал в течение нескольких лет – неторопливо и кропотливо. Кроме того, композитор продолжал работу и в других жанрах. За это время были написаны Хореографическая поэма «Вальс» (1920), Соната для скрипки и виолончели (1922), Колыбельная на имя Г. Форе для скрипки и фортепиано (1922), «Ронсар своей душе» для голоса и фортепиано на стихи П. Ронсара (1924), Рапсодия для скрипки с оркестром «Цыганка» (1924), сделана оркестровая версия фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» (1922).

В результате работа над оперой практически не двигалась с места, пока директор, режиссер и композитор оперного театра в Монте-Карло Рауль Гюнсберг не проявил интерес к либретто Г. Колетт. Он посетил М. Равеля в 1924 году с просьбой поскорее написать что-нибудь новое для театра [20]. Это обращение стало толчком для композитора в написании музыки, и он дал обязательство закончить оперу к концу 1924 года. Пока велась напряжённая работа над произведением, композитор даже отказывался видеться с кем-либо и не был намерен показывать какие-либо готовые материалы либреттистке. В письме к М. Жерару он даже выражает недовольство по поводу работы «...либо я совсем не выезжаю, либо на самое короткое время, и не вижу ни с кем, кроме моих лягушек, негров, пастушек и тому подобных тварей...» [3, 153].

Ноябрь и декабрь 1924 года стали самыми продуктивными, но в то же время и тяжелыми в этом году, о чем композитор неоднократно писал в своих письмах. Готовилась к постановке рапсодия «Цыганка», немало работы у композитора было и в качестве дирижера, отвлекали его и болезни, о чем М. Равель сообщал в письме к г-же Кан-Казелла: «...я делаю все, что в моих силах: никуда не выезжаю, никого не вижу и стараюсь – без большого успеха – наверстать три недели, которые я потерял из-за гриппа... Надеюсь только на чудо: вдруг небо ниспошлет мне дар писать быстро, на скорую руку». [3, 154].

Но, несмотря ни на что, ценой яростного труда М. Равелю удалось выполнить свое обязательство в точно в указанный срок и отдать директору оперного театра Монте-Карло обещанную партитуру.

В 1924 году по Германии гастролировал молодой хореограф Георгий Баланчивадзе (в будущем Джорж Баланчин), которого особенно увлекали в это время фарсовые, комедийные и драматические балеты. Дж. Баланчин знал и понимал, как ставить одноактные балеты с симфонической музыкой, не предназначенной для танца. Вместе со своими друзьями-танцовщиками он решил остаться и поработать в Европе. Вскоре они оказались в Париже, где Дж. Баланчину поступило приглашение Сергея Дягилева на место хореографа в Русском балете, и, одновременно, предложение ставить балет для новой оперы М. Равеля.

Репетиции начались уже в январе. Равель всегда присутствовал на репетициях и попутно вводил изменения в партитуру. Для Баланчина работа над оперой стала первой за пределами России. Равель в целом был доволен профессионализмом музыкантов и в письме Ж. Дюрану с удовольствием отзывался о работе: «Благодаря превосходному оркестру, которому нравится сочинение, а также дирижеру, подобного которому мне ещё не приходилось встречать, все сложилось так, как нужно».

Опера «Дитя и волшебство» стала творческой победой для композитора. Она позволила отойти от тяжелых мыслей, забыть беды и горе, связанное со смертью матери. Но не только для композитора – и для зрителей, слушателей опера стала открытием, радостным и полным света событием жизни. Премьера состоялась с большим успехом в марте 1925 года в Оперном театре Монте-Карло под управлением Виктора де Сабаты. А. Онеггер, А. Прюньер, С. Прокофьев оставили восхищенные отзывы о премьере, о музыке и о мастерстве композитора. Например, А. Прюньер в своей статье отмечал богатство фантазии М. Равеля, неординарную оркестровку, и так писал о жанре оперы: «В целом, “Дитя и волшебство” – это новая форма оперы-балета, по типу той, которую писали

наши музыканты XVIII века. Пение всегда здесь присоединялось к танцу и рождало действие». С. Прокофьев тоже хорошо отзывался об изобретательности композитора и очаровательной оркестровке, однако балет назвал «сомнительным». Даже Ф. Пуленк и Ж. Орик, хотя и были «антиравелистами», восхищались оперой.

Впрочем, в истории ее постановок были и иные примеры. Так, например, 1 февраля 1926 года опера впервые прозвучала на сцене Опера-Комик. Спектакль прошел в атмосфере скандала и недовольства общественности. Наиболее недоброжелательный отклик получил дуэт Кота и Кошки, особенно негативно воспринятый блюстителем оперных традиций.

Вплоть до настоящего времени опера М. Равеля остается популярной. В 2004 году она появилась в репертуаре Детского музыкального театра им. Н. Сац. В 2011 году Большой Театр осуществил концертное исполнение оперы, а в следующем году начались постановки в «Новой опере».

М. Равель мечтал подарить детям волшебную оперу, но получилось даже больше – произведение интересно и взрослым слушателям. В музыке сохранилась прекрасная часть души композитора, говорил де Фалья. Равель чувствовал себя свободно, комфортно, так как работал в привычной сфере – сказочной и волшебной. Благодаря этому, по-видимому, опера и получилась такой яркой и фееричной.

Условный театр в начале XX века

К началу 20-х годов XX века, как и в прошлых столетиях, театр во Франции имел первостепенное значение. Во французском театральном искусстве этого времени появился театральный авангард, который протестовал против действительности, традиционных нравственных и этических норм. Драматурги увлекались сюрреализмом, унаимизмом³⁹, футуризмом, функционализмом, абсурдизмом. Деятели новых направлений (литератор П. Элюар художники С. Дали и Р. Магритт, кинематографист Ж. Кокто) провозглашали подсознание, сновидения, галлюцинации сферой искусства. Все это вело к обновлению театральных приемов, многие из которых обнаруживают близость к приемам условного театра.

Одним из создателей системы условного театра стал В. Мейерхольд. В первой же своей опубликованной работе-эссе под названием «Из писем о театре»⁴⁰ драматург наметил общие контуры концепции условного театра, над развитием которых работал потом всю жизнь.

Автор отмечал, что условный театр не иллюстрирует на сцене ничего жизнеспособного, а вся окружающая обстановка лишь намекает на место и время действия. Меняется воздействие на зрителя – он должен поддаваться своему творческому воображению, не вникая конкретным словам, а воспринимая собственно действие, жесты и пластику актеров. Из стилистики комедии дель Арте перешло понятие «маски», которое является одним из первичных элементов условного театра. Таким образом, в условном театре драматург ставит своей целью создать антиреалистический образ действительности, где живой характер образа подчиняется формату маски.

Практически все перечисленные характеристики условного театра объединяет общее свойство – антиреалистический, декоративный эффект. Это распространенное в искусстве явление неоднократно становилось предметом изучения, его описывали в своих работах Макаров, В. Г. Власов. Так, Власов рассматривает отношение к декору в контексте разных эпох, в том числе и в наше время. По его словам, декор всегда и везде понимается не просто как украшение (украшением исследователь называет орнамент), а как то, без чего

³⁹ Литературное течение, возникшее во Франции около 1906 года как реакция против символизма. Выражалось в стремлении вернуть в поэзию душевность, насытить её социальным содержанием.

⁴⁰ Эссе опубликовано в 1907 году в журнале «Весы».

невозможно понять и соотнести произведение искусства и какой-либо пространственно-временной контекст. Декор – это уместная, органичная красота и органичное соединение частей и целого. Изучая декоративность на примере декоративно-прикладных видов искусства, В. Власов замечает, что эффект декоративности возникает вследствие использования логики тропов и стилистических фигур (**гиперболы, литоты, метонимии, олицетворения, синекдохи, сравнения**) по отношению к реалистическому изображению. Т. е., с помощью художественных тропов художник показывает связь произведения с окружающей средой в пространстве и времени. Можно предположить, что логика тропов лежит в основе декоративного эффекта и в музыке: музыкальная интонация при помощи тропов подчиняется заранее известным композитору форматам стиля или жанра.

Декоративность героев оперы

Во многом, трактовка персонажей оперы заключается в психологической трактовке чувств самого М. Равеля, тем самым такие преобразования приобретают декоративный характер. Что же помогло композитору так ярко воплотить персонажей в музыке? Здесь можно обнаружить связь с домашней обстановкой дома композитора, так как предметы интерьера проецируются на оперные декорации и оперных персонажей. Во время переезда в 1921 году в Монфор-л'Амори, М. Равель перевозит с собой все свои ценные безделушки — игрушки, сувениры, различные вещицы, сделанные под старину. В опере создается такой эффект, как будто все предметы домашней обстановки композитора оживают: все статуэтки, сервизы, книги, предметы интерьера. Ожившие вещи (Чашка, Чайник, Часы, Кресло, Кушетка), сказочные персонажи (нарисованные на обоях Пастухи и Пастушки, Принцесса, Задачник и Цифры из разорванных мальчиком учебников, Огонь и Пепел), деревья в лесу, звери (Белка, Кошки, Летучие мыши, Лягушки, Птицы, Бабочки и Стрекозы) исполняют свои арии, песни, танцы-упрёки. Как известно, композитор нередко просил переделывать либретто «под себя».

Композитор испытывал пристрастие к китайско-японской культуре, с которой он познакомился в 1889 году на всемирной выставке в Париже. Будучи подростком, он был восхищен восточной музыкой, черты которой в будущем проявятся как в содержании произведений, так и в музыкальном языке. Такая стилистика характерна для поэмы «Азия» (1903), Мадагаскарских песен (1926), песни «Дурнушка, или императрица пагод» из цикла «Моя Матушка Гусыня» (1908).

М. Равель ставил перед собой задачу достичь предельной выпуклости сценических образов и яркости музыкальных характеристик при ограниченном круге средств оркестровой выразительности. Действительно, каждый отдельно взятый персонаж оперы индивидуален и рельефно выделен среди других.

К механизмам у композитора было особое влечение, которое досталось ему от отца-инженера, поэтому образ **Часов** в произведениях Равеля встречается не один раз. Примером может служить опера «Испанский час». В изучаемой нами опере интерпретация часового механизма в оркестре передана с помощью жанра марша, а также через чёткость постоянных акцентов, однообразный ритм и довольно быстрое однотипное движение. Судорожно, без остановки в вокальной партии Часы повторяют «Динь, динь дон! Остановить не могу я свой звон!», олицетворяя замыкание механизма. Таким образом, в данном случае использован прием *олицетворения*.

Пример 1. Тема часов:

No more of the Child!
L'HORLOGE COMTOISE THE COMTOISE CLOCK

Ding, ding, ding, ding, Et en-cor ding, ding,
Ding, ding, ding, ding, And a-gain ding, ding,

Allegro vivo. ♩ = 168

ding! et en-cor ding; et en-cor ding! Je ne peux plus m'ar-rê-ter de son-
ding! and a-gain ding and a-gain ding! I am un-a-ble to stop my own

В образе белой **китайской Чашки**, можно отметить стилизованность китайской культуры. Для ее воплощения композитор использует пентатонный звукоряд. В вокальной партии звучат китайские слова, которые введены специально, чтобы выделить в персонаже черты иного, чужестранного искусства. То есть, посредством слов, музыки, а также использования тембров ксилофона и челесты – через эти как бы части целого, приёмом *синекдохи* композитор олицетворяет для зрителя элементы китайской культуры.

Интересно решено и соединение образа Чашки с **Чайником**, танцующим современный и популярный в то время танец фокстрот. Его танец сопровождается тромбонам в высоком регистре, что является характерной чертой джазовой музыки. Такое сочетание элементов двух разных национальных культур придает номеру эффект комичности и иронии. Кроме того, Чайник отличается *гиперболизированным* спортивным поведением – «шутливо-угрожающий чемпион по боксу» – так его трактует композитор. Равель увлекался спортом, и в 1924 году даже был включен в члены музыкального жюри Восьмых Олимпийских игр. Возможно, поэтому Чайник приобрёл такой облик спортсмена. Персонаж явно намерен отомстить ребенку, напевая «Эй ты, мальчишка-дурачок, я тебя побью!»

Пример 2. Чайник и Чашка:

1a Th. I punch, — I knock out you, stu-pid chose! Black, black, and

1a Th. thick, and vrai beaugosse, and vrai beaugosse, I boxe— you, — I boxe—

1a Th. you, I marm' - lad' you.

Образ **Принцессы**, вышедшей со страниц разорванной книги – *олицетворение* куклы Аделаиды, которая всегда находилась у композитора перед глазами на фортепиано. Этот персонаж, один из немногих в опере, кто воплощен в человеческом образе. Лирическая ария Принцессы, сопровождаемая флейтой (см. пример 3), очень напевна и выразительна – эти черты показывают равнодушие персонажа к мальчику. Думаю, композитор не случайно *минимизировал* сопровождение арии, сведя его к одному инструменту. Этот эффект, как мне кажется, помогает провести черту между образом волшебным и образом человеческим, не давая принять вымышленное за реальное (см. пример 3).

Дуэт влюблённых **Кошек** – не что иное, как итог наблюдения за поведением сиамских кошек, живших в доме М. Равеля. «Мяукающее» глissандо струнных подчеркивает истинно кошачьи звучания, поэтому инструментальная звукоизобразительность, скользящие по полутонам интонации помогают с точностью изобразить персонажей. А вот вокально, сходно с примером китайской Чашки, кошки не поют словами, а мяукают по-настоящему. Тем самым, композитор использует приём *сравнения*, как в инструментальном, так и вокальном воплощении. Равеля очень заботил этот номер, он много времени работал над ним.

Пример 3. Принцесса:

Fl.

la P.

Cel.le que tu ap.pelais dans ton son.ge, La nuit passée. Celle dont l'histoi.re, commencée hi.er, Te

//

Fl.

la P.

tint éveil.lé si long.temps. Tu te chantais à toi-mê.me: "Elle est blon.de, A.vec des

В ремарках к партитуре, описание всех предметов сознательно охарактеризовано эпитетами «большой», «высокий», «декорация, на которой предметы чрезвычайно преувеличенных размеров». Окружающая обстановка *гиперболизирована* по отношению к ребенку. Например, стол, стул, учебные принадлежности – все эти предметы больше своего истинного размера. Таким образом, здесь можно увидеть двойной эффект – *преувеличение* окружающего мира и *преуменьшение* образа ребенка.

Принцип *литоты* по отношению к персонажу **Дитя**, можно сказать, использован на протяжении всей оперы. Это проявляется в соотношении количества участвующих лиц на сцене по отношению к мальчику (чаще всего использованы дуэты, или хоры); в масштабности и размерах костюмов героев; в том, что персонажи часто не принимают во внимание нахождение Дитя рядом с ними на сцене (особенно в дуэте Кресла и Кушетки, которые поют «Освободились мы от злого мальчишки, наконец! Больше нет его!») (см. пример 4).

Так же, судя по сноскам, описывается **Мать** мальчика как «юбка», «фартук», «рука с вопрошающим указательным пальцем» – нижней половиной тела – то есть мать представлена лишь символами, отдельными чертами, что тоже свидетельствует, что композитором использован здесь принцип *синекдохи*.

Немаловажной для Равеля является его любовь к природе, прогулкам в лесу, пению птиц. На территории дома Равеля был сад в китайско-японском стиле, в лесу же композитор знал каждое дерево и любил подражать пению птиц. Отсюда естественным образом проявляет себя **воплощение сада и его обитателей из второй картины** – звукоподражание насекомым, пресмыкающимся, стонущим деревьям отлично удалось воплотить композитору как в инструментальном плане, так и в вокальных партиях солистов и хоров. Особенно ярко этот прием проявляется в «квакающих» интонациях хора **Лягушек** (без использования слов), в стрекоте **Стрекоз** и **Бабочек**, в фыркanye животных, в стоне **Деревьев**, щебетании птиц, имитации соловьиного пения (как у солиста, так и в партии флейты пикколо), в шорохах, различных природных звуках, и в немзыкальных шумах – всё это создает поистине необычайную сказочную атмосферу. Без этих музыкальных компонентов не получилось бы истинного воплощения природы на сцене. Персонажи представляют собой *олицетворение* природы, звуки инструментов и голосов *сравниваются* с реальными звуками природы. Всё это звукоподражание вносит декоративный эффект, будь то «слова» хора Лягушек или фоновые звуки ночного леса.

Пример 4. Дуэт Кресла и Кушетки:

13

THE BERGÈRE
LA BERGÈRE

Nous voi - là donc débarrassés A jamais de cet En - fant.
Now we're a - bout to rid ourselves for ev - er of this Child.

THE ARMCHAIR
LE FAUTEUIL

Nous voi - là donc débarrassés A jamais de cet En - fant Aux talons méchants.
Now we're a - bout to rid our selves for ew - er of this Child with such wicked heels.

В музыкально-жанровой стилистике вторая картина представлена вальсами – серьезными, комическими, элегическими (танец Стрекоз и Бабочек, танец Лягушек).

Каждый персонаж в опере имеет свою музыкально-инструментальную характеристику. При всём разнообразии главных героев, композитор сумел сохранить насыщенные, индивидуальные черты буквально каждого из персонажей. Музыка ярко театральна и иллюстративна, тесно связана с ходом действия. Любая деталь на сцене фиксируется соответствующей оркестровой краской и музыкальными приемами.

Итак, можно смело утверждать, что опера «Дитя и волшебство» занимала важное место в культуре начала века и в жизни композитора, так как явилась настоящим спасением духа для людей послевоенного времени. Множество художественных течений и направлений повлияли на выразительные средства, использованные в опере.

Действительно, М. Равель пользовался в ней логикой тропов для создания декоративных образов. Нам удалось обнаружить их применение как на музыкальном уровне (в использовании многообразных жанров, различных тембров инструментов), так и на уровне сценических образов, проанализировав индивидуально ярких персонажей оперы. Так, примеры олицетворения были обнаружены в образе Часов, Принцессы, животных и насекомых в лесу; синекдохи – Чашка, Мать; гиперболы – Чайник, окружающая обстановка мальчика; литота – в образах Принцессы, Дитя; сравнение – Кошки, звукоподражание во второй картине.

Литература:

1. Антология новейшей французской драматургии. – Л.: Просвещение, Ленинградское отделение, 1967.
2. Бикбаева Н. Герменевтика музыкального текста. [Электронный ресурс] / <http://kogni.narod.ru/bikbaeva.htm>
3. Жерар М., Шалю Р. Равель в зеркале своих писем. – Л.: Музыка, 1998.
4. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М.: Музыка, 1975.
5. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. / Пер. с франц. В. Кадышева и Н. Малевич. – М.: Известия, 1985.
6. Мартынов И. Морис Равель. – М.: Музыка, 1979.
7. Музыка XX века. Очерки в двух частях. – ч. 1, кн. 2. – М.: Музыка, 1976.
8. Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка, 1985.

9. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. – М.: Музыка, 1961. – С. 224-227.
10. Равель М. Автобиография. Краткая автобиография. [Электронный ресурс] / https://www.classic-music.ru/ravel_bio.html
11. Смирнов В. Морис Равель. – Л.: Музыка, 1989.
12. Смирнов В. Морис Равель и его творчество: Монография. – Л.: Музыка, 1981.
13. Цыпин Г. М. Равель. – М.: Музгиз, 1959.
14. Фалья М. Статьи о музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1971. – С 88-95.
15. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. – Л., 1983.
16. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1971. – С 71-80.
17. Etcharry, S. Introduction & Guide d'écoute. L'Avant-Scène opéra. – 2017. – Juin (no 299).
18. Jankélévitch V. Ravel. – New York: Grove Press, 1959.
19. Kilpatrick E. The Operas of Maurice Ravel. – Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
20. Marnat M. Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal. – Paris: Hazan, 1995.
21. Mawer D. Cambridge Companion to Ravel. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
22. Orenstein A. Ravel: Man and Musician. – New York: Dover, 1991.
23. Orenstein Arbie. A Ravel reader: correspondence, articles, interviews. – Dover Publications, 2003.

Чемоданова Надежда Викторовна

**Бела Барток. Фортепианный цикл «10 лёгких пьес»:
гармония в ее связях с народной музыкой**

Бела Барток известен как выдающийся венгерский композитор XX века, фольклорист, музыковед, пианист и педагог. Его творчество отличается особой самобытностью и уникальностью, представляя собой сложный и многообразный синтез традиций классико-романтической музыки, современной (XX в.) и народной.

Известно, что композитор внёс огромный вклад в изучение фольклора разных стран. Почти сорок лет своей жизни Барток занимался научно-фольклорной деятельностью, собирал мелодии венгерского, словацкого, румынского, болгарского, чехословацкого, украинского, также арабского и др. народов (всего было собрано более 11 тысяч мелодий). Не ограничиваясь этим, композитор занимался глубоким и подробным анализом найденного материала, его систематизацией, выявлением общих черт в музыке разных народов. Им был написан целый ряд книг и статей о фольклоре (статьи «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени», «О значении народной музыки» и многие другие), выпущено несколько сборников обработок. Среди них такие, как «Румынские народные песни комитата Бихор» (1913 г.), «Венгерская народная песня» (1924 г.), «Сербско-хорватская народная музыка» (1951 г.), «Словацкие народные песни», том I (1959 г.) и многие другие.

По словам И. В. Нестьева Барток «...видел в изучении фольклора путь к познанию народной жизни, к постижению вечно живых художественных сокровищ, созданных трудовым крестьянством» [12, 4]. Именно в фольклоре Он находил источник обновления и обогащения современной музыки в ладовом, интонационном, ритмическом и гармоническом отношении. Сам композитор писал в своей Автобиографии: «Изучение крестьянской музыки имело для меня решающее значение, так как навело меня на мысль о возможности полной эмансипации от существовавшего до сих пор полного господства мажоро-минорной системы ... Оказалось, что древние лады, давно уже не применяемые в

нашей художественной музыке, отнюдь не утратили своей жизнеспособности. Применение их сделало возможным новые гармонические комбинации» [12, 4].

Огромное увлечение Бартока фольклором разных народов значительно обогатило его музыкальный язык. Это проявилось, в первую очередь, в его приверженности к некоторым фольклорным средствам: к использованию диатонических и пентатонических ладов, характерных интонаций и мелодических оборотов, к применению своеобразных ритмических формул и музыкальных форм. На творчество Бартока повлияло и особое ощущение тональной опоры в народной музыке. Все это в итоге привело к использованию нетипичных для классико-романтического стиля созвучий и гармонических последовательностей.

О роли фольклора в творчестве Бартока писали практически все исследователи его музыки. Среди известных работ монография И. В. Нестьева «Бела Барток: Жизнь и творчество», в которой подробно прослеживается творческий путь композитора, делается аналитический разбор некоторых его произведений [12]; труд И. И. Мартынова «Бела Барток: Очерк жизни и творчества» [11], статья Н. Фина «Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока» [19], небольшая, но очень интересная для изучения статья А. Буковина «К изучению наследия Бартока. Черты стиля» [8].

В данной статье объектом внимания служит цикл «10 лёгких пьес» для фортепиано в аспекте связи его гармонического языка с венгерской народной музыкой. Цикл представляет собой собрание небольших сочинений, по большей части связанных с фольклором. Он был написан Бартоком в ранний период его творчества (1908 г.), отличающийся наиболее активной собирательской деятельностью композитора. Так же, как и фортепианный цикл «Для детей» (в 2-х тетрадах) и сборник фортепианных пьес «Микрокосмос» (в 6-ти тетрадах), произведение было предназначено композитором для подготовки начинающих пианистов к восприятию современной музыки.

На создание данного цикла непосредственно повлиял ряд фольклорных экспедиций Бартока, осуществленных в период с 1904 по 1907 года совместно со своим другом и единомышленником, музыкантом Золтаном Кодаем. Тогда ими были открыты венгерские, румынские и словацкие крестьянские песни, некоторые из которых вошли в цикл в качестве обработок.

Цикл «10 легких пьес» содержит 11 контрастных по характеру, в основном программных миниатюр⁴¹. Среди них только три являются обработками народных песен, это № 3 («Танец словацкого парня»), № 6 («Венгерская народная песня») и № 8 («Словацкая народная песня»). Все остальные миниатюры – оригинальные сочинения Бартока, созданные в народном духе и мастерски имитирующие фольклорную музыку (№ 1 – «Крестьянская песня», № 2 – «Печальный хоровод», № 5 – «Вечер у секеев»), а также пьесы экспериментального характера («Посвящение», № 4 – «Sostenuto», № 7 – «Рассвет», № 9 – «Five – Finger Exercise» и № 10 – «Медвежий танец»).

Некоторые из пьес позднее были включены Бартоком в другие сборники. Так, например № 5 («Вечер у секеев») и № 10 («Медвежий танец») в 1931 году были использованы в качестве первых двух частей оркестровой сюиты «Венгерские зарисовки».

Пьеса под номером **1 «Крестьянская песня»** самая несложная из всего цикла в фактурном и ладовом отношении. Она написана в простой бинарной форме (**AA₁BB₁**) с вариантными повторениями разделов, где раздел **A** занимает всего по 4 такта, а раздел **B** является расширенным (11 тактов, затем 9).

Фактурно пьеса представляет собой монодическую линию в дорийском ладу «*cis*», которая дублирована в октаву. Она построена на секундовых, квартовых и квинтовых интонациях, к которым в разделе **B** присоединяются терцовые мелодические ходы.

⁴¹ Обозначение «10 пьес» вытекает из того, что первая из них не имеет номера. Дело в том, что Барток однажды перенес одну из 11 пьес в цикл «14 багателей», но так как по контракту с издателем для этого цикла он должен был написать 11 пьес, ему пришлось дописать дополнительную.

Диапазон монодии постепенно расширяется, повышается её вершина: изначально «*ais*» (2 т.), затем «*h*» (6 т.), «*cis*» (9 т.), «*dis*» (10 т.) и «*e*» (22 т.).

Мелодические опоры приходится на звуки «*cis*», «*fis*» (16, 25 т.), «*gis*» (13 т.), но преобладает центральный тон «*cis*». Это особенно заметно в том, что каждый раздел заканчивается общей каденционной фразой «*gis – fis – cis – h – cis*» с продолжительным звучанием последнего тона.

В пьесе осуществляется и модальный принцип пополнения звукоряда: в разделе **В** поочередно добавляются ранее не звучавшие звуки «*dis*» (впервые в 10 т.) и «*e*» (13 т.).

Вторая пьеса – «**Печальный хоровод**» – состоит из 4-х предложений, обрамленных небольшими по размеру вступлением и заключением (по 2 такта). Первые три предложения занимают по 4 такта, а последнее за счет варьирования расширено до 6 тактов. Все четыре предложения построены на одном материале, но в каждом предложении меняется опорный тон. Так, второе предложение повторяет первое на терцию выше (опора первого – «*d*», опора второго – «*f*»). Третье представляет собой два звена секвенции на материале начального двутакта первого (опоры «*g*» и «*e*»), и последнее – это расширенная реприза первого предложения (опора «*d*»). В результате складывается подобие простой двухчастной репризной формы.

Название «Печальный хоровод» говорит о внутреннем состоянии постоянного, непрерывного движения по кругу, которое никуда в итоге не приводит. Барток очень ярко выразил эту идею в рельефном фоне-сопровождении пьесы, которое сразу же обращает на себя внимание. С самых первых тактов и до конца выдерживается равномерное движение восьмыми длительностями. В качестве основной гармонической формулы этого движения композитор использует опору на чистую квинту, которая заполняется изнутри плотно прилегающей к ней и тяготеющей в неё напряженно звучащей увеличенной терцией:

Пример 1. «Печальный хоровод» (№ 2). Начало темы:

The musical score shows the beginning of the piece in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 4/69. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The melody in the right hand begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piece is marked 'pp' (pianissimo) and 'molto espr.' (molto espressivo).

На протяжении целого раздела звучит, как правило, один и тот же бас. Но при смене разделов в сопровождении происходят модуляционные переходы, которые осуществляются мелодическим способом: бас перемещается ползущими изначально восходящими, а затем с наступлением кульминации в третьем разделе (с 11 такта) всё более уходящими глубоко вниз движениями, стремясь к звуку «*d*» большой октавы:

Пример 2. «Печальный хоровод» (окончание):

Произведение целиком пропитано настроением тоски, разочарования, даже некоторой обреченности. Это заметно проявляется в интонационном плане: увеличенные интервалы, малые секунды, ламентозные интонации. Особенно выразительными и экспрессивными здесь являются тритоновые ходы, которые играют значительную роль. Так, с восходящего мелодического скачка на тритон начинаются 1-й и 4-й разделы («*f – h*», здесь же далее нисходящий скачок «*h – f*»), а также два звена секвенции в 3-м разделе (скачки «*b – e*» и «*g – des*» – см. пример 2).

Пьеса № 3 – «Танец словацкого парня» – написана в живом темпе, по характеру она плясовая (на что указывает и само название), со *staccat*'ным ритмом, «присядом» на первую ноту в начале фраз и с характерной для фольклора синкопированной ритмической фигурой «♪♪.».

Условно миниатюра сочинена в трехчастной форме с варьированным повтором каждого раздела. Пьеса построена на одном тематическом материале (первые 5 тактов), который впоследствии предстает в различных вариантах: строится от разных звуков, варьируется его интервальный состав, вычлняются и варьируются отдельные его фрагменты. Схематически эту структуру можно отразить следующим образом:

A A₁ R A R A

Вся пьеса основана на эолийском и дорийском звукорядах «*c*». С другой стороны, можно предположить, что она имеет некоторые черты «старого венгерского стиля»⁴² (начал формироваться до IX века), который обогащен признаками более позднего происхождения. В основе мелодической линии лежит пентатонический звукоряд «*c – es – f – g – b*», к которому присоединяются, в частности, в виде проходящих и вспомогательных, чужеродные звуки «*d*», «*as*» и «*a*». Подобный звукоряд был назван 3. Кодаем «второй разновидностью пентатоники» [10, 132].

О том, что эта мысль может быть верна говорят окончания фраз, в которых мелодия движется строго по звукоряду пентатоники: это такты 17-18, 20-21, 28-29, 39-40, 52-53:

Пример 3. «Танец словацкого парня» (№ 3, 20-21 тт.):

⁴² Так как народы Венгрии и Словакии оказывали взаимное влияние и многое перенимали друг у друга, то многие особенности их народной музыки являются общими (не говоря о фольклоре других стран).

Основная тема (1-5 тт.) первоначально излагается одногласно. Это монодия с опорным тоном «с», в которой заложена идея постепенного «накапливания», «завоевания» гексахорда (без «а»): дихорд => трихорд => пентахорд:

Пример 4. «Танец словацкого парня». Основная тема:



Затем тема повторяется, но уже с опорой на «g» и с дублировкой в октаву (6-10 тт.). За счет полного сохранения интервального состава интонаций гексахорд меняется и появляется новый тон – «а» (8 т.). Учитывая же, что в следующем разделе появляется еще звук «as» (13 т.), можно говорить и о постепенном наращивании лада.

В третьем разделе происходит секвентное развитие материала 2-3 тактов темы (11-21 тт.). Три звена нисходящей секвенции отстоят друг от друга на терцовый шаг. Так, опорными тонами здесь становятся звуки «с», «as», «f» и в завершении раздела снова тон «с».

В форме данной пьесы проявляются и некоторые черты характерной для фольклора симметричной формы «А А₁ В А»⁴³ (если не брать во внимание повтор последних двух разделов), в которой второй раздел написан на квинту выше, а первый раздел тождественен последнему.

Сопровождение в данной пьесе выполняет колористическую функцию. Оно основано преимущественно на звукоряде эолийского «с» и представляет собой постепенное нисходящее движение интервалов: чередующихся секунд и терций, кварт и квинт, параллельное движение терциями. Для строения вертикальных созвучий Барток выбрал интервалы, которые составляют мелодическую основу пьесы (приём вертикализации горизонтали). По словам композитора: «Нет ничего естественнее попытаться услышать в одновременности то, что равноценно воспринимается в последовательном звучании» [8, 121]


Нижний голос этих интервалов образует нисходящую мелодическую линию с диапазоном в дециму от «as» к «f» (11-22 тт.), а затем в нону от «g» к «f» (32-45 тт.).

В заключительном проведении темы композитор осуществляет плагальное разрешение IV⁶₄ в дорийском ладу в «тоническое» трезвучие «с-es-g». Создается интересный эффект ладовой репризы: дорийский – эолийский – дорийский лад.

На создание пьесы № 5 «Вечер у секеев» непосредственное влияние оказали впечатления Бартока, полученные от фольклорной экспедиции в 1907 году в горные районы Трансильвании (Венгрия, в настоящее время Румыния), жителей которых и называют секеями. Хотя данная пьеса является оригинальным сочинением композитора, в ней очень ярко проявились черты венгерского фольклора.

Она написана в двойной трёхчастной форме (А В А₁ В₁ А₂) с чертами вариаций. В ее основе лежат два контрастных тематических материала, словно иллюстрирующих два ярких и отличных друг от друга образа из венгерской крестьянской жизни. Первый из них (*Lento rubato*) – песенный, мягкого пасторального характера, близкий манере венгерского народного пения *parlando rubato*. Второй (*Vivo, non rubato*) – «танцевальный,

⁴³ Эта форма характерна для венгерского фольклора нового стиля, который начал своё формирование около XVII века и расцвел к XIX веку

приспосабливающийся к тексту» с четким, скерцозным, пунктирным ритмом, типа *tempo giusto* и характерным для старого венгерского стиля окончанием «» в размере 4/4 [5, 13].

В «песенном» разделе мелодия на протяжении всей пьесы практически не меняется, происходит изменение лишь в ее гармонизации. В «танцевальном» же варьируется сама мелодия, а сопровождение остается тем же, только ритмически учащается.

Номер полностью основан на сочетании пентатоники «*e – g – a – h – d*», выдержанной в мелодии, и диатоники (эолийский лад «*e*») – в сопровождении. Такой звукоряд с двумя малыми терциями («*e – g* и «*h – d*») – это архаическая пентатоника азиатского происхождения, которая применяется в «старом стиле» венгерской народной музыки.

Оба лада связаны между собой общим звукорядом, образующим пентатонику: это значит, что модус последней входит в состав модуса диатоники. Также всю пьесу объединяет и общий тонический септаккорд «*e – g – h – d*». В этом случае снова проявляется принцип вертикализации горизонтали, так как именно эти звуки составляют неполный пентатонический звукоряд. Барток писал по этому поводу: «...Мелодии нашей восточноевропейской крестьянской музыки обнаруживают совершенно новые возможности гармонизации. Факт, что мы используем септаккорд как вполне устойчивое созвучие, ссылаясь на то, что септима в наших пентатонных народных песнях играет такую же роль, что и терция и квинта. Мы так часто слышали ее в последовательном звучании, что вполне естественно попытаться заставить ее звучать одновременно. Одновременно зазвучали четыре звука, не требующие от нас разрешения» [8, 121].

Мелодия первого раздела (1-9 тт.) состоит из четырех равных мелодических отрезков, каждый из которых как бы соответствует стихотворным строкам. Так в разделе А проявляется куплетность с изометрической структурой, где каждая «строка» имеет одинаковое количество слогов. Эти особенности как раз и типичны для «старого венгерского стиля».

Характерно для этого стиля, как отмечал сам Барток, нисходящее мелодическое движение, при котором «каждая фраза является вариантом предыдущей», но в то же время «каждое новое построение оказывается новым этапом в общем развитии музыкальной мысли, которое никогда не возвращается к исходной точке» [19, 131]. Таким образом, каждая фраза постепенно пополняет звукоряд пентатоники, начиная от нисходящего трихордового мотива «*e – d – h*» и заканчивая полным звукорядом пентатоники минорного наклонения «*e – g – a – h – d*». Каждая имеет свою опору – «*h*», «*a*», «*e*» и снова «*e*». И, направляясь к опорному тону «*e*», два последних построения расположены на кварту ниже двух предыдущих (от «*h*»):

Пример 5. «Вечер у секеев» (№ 5, 1-9 тт.):



Мелодия в данном разделе звучит в сопровождении аккордов и интервалов, чей басовый голос образует нисходящую мелодическую линию по звукоряду гаммы эолийского *e-moll*.

Второй раздел (11-21 тт.) также состоит из нескольких фраз с разными опорами: первые две – с опорой «*e*», третья расширенная, звучащая на кварту выше, – «*a*» с возвратом к «*e*».

Характерной особенностью данной пьесы является не только красочное сочетание разнородных ладов, но и сопоставление различных вариантов одного пентатонического звукоряда, а также мажора и минора. Таким образом, мелодия раздела **B** основывается уже на двух других вариантах одного звукоряда пентатоники: первый – «*d – e – g – a – h*» (11-14 тт., 17-20 тт.) и второй – пентатоника мажорного наклонения «*g – a – h – d – e*» (15-16 тт.):

Пример 6. Вечер у секеев (раздел **B**):

Гармония второго раздела построена на колористических сопоставлениях мажоро-минорных аккордов: *e-moll*'ного трезвучия и *G-dur*'ного квартсекстаккорда (11-14 тт., 31-34 тт.), *G-dur*'ного трезвучия и *a-moll*'ного секундаккорда (15-16 тт., 35-36 тт.). Здесь же, после тонического септаккорда и секундаккорда (17-20 тт.) появляется *cis-moll*'ное трезвучие VI ступени по одноименному для основной тональности *E-dur*'у, что создает очень резкий и неожиданный контраст. Барток, вероятно, вводит его не просто так, он подготавливает этим следующий раздел (**A**₁), который начинается с однотерцового по отношению к нему трезвучия – *C-dur* (22-25 тт.). Там же, после его 3-хтактного оstinатного звучания, появляется одноименное ему *c-moll*'ное трезвучие, а затем происходит возврат к тоническому септаккорду.

Подобная «игра» мажоро-минором, соотнесение различных ладов с одинаковой тоникой (*e-moll* / *E-dur*, *C-dur* / *c-moll*) имеет связь с венгерским народным творчеством. Для венгерского фольклора также характерно одновременное звучание ступеней, входящих в разные лады. Так, например, в четвертом разделе (**B**₂) в тактах 40-41 в одновременности звучит «*gis*» в сопровождении из *cis-moll*'ого трезвучия с чистым «*g*» в мелодии:

Пример 7. «Вечер у секеев» (четвертый раздел):

В пятом, заключительном разделе (**A**₃), восторжествовала чистая архаическая пентатоника. На этот раз, мелодия представлена в октавной дублировке без сопровождения. Только между фразами звучит тонический септаккорд в разных обращениях, постепенно с каждой фразой двигаясь в нисходящем направлении к опорному звуку «*e*». В этом разделе тема начинает свое звучание на *f* и заканчивает «тоническим» септаккордом на *ppp*. А также происходит частая смена размера – 4/4, 3/4, 2/4 – что составляет характерную фольклорную черту.

Пьеса № 6 «Венгерская народная песня» является обработкой народной венгерской песни «В конце деревни в Юрёге», которая была записана Бартоком в Фелсайреге, округе Тольна, в 1907 году.

Это песня позднего стиля с характерными для него формой **А А В А**, танцевальным характером типа *tempo giusto* и причудливым синкопированным ритмом.

Пример 8. Венгерская народная песня «В конце деревни в Юрёге»:

Az ü - rö - gi fa - lu - vé - gen szól a mu - zsi - ka.
Gyere, ked - ves kis - an - gya - lom, mën - jünk el o - da.
Ott mu - la - tok ked - vem - re, ba - bám sír ke - ser - ve - sen,
ro - po - gós csók - ja raj - tam szá - rad, nëm fe - lej - tëm el.

Барток написал пьесу с повторением последних двух разделов и привнес незначительные интонационные и ритмические изменения (A A B₁ A₁ B₂ A₂).

Номер основан преимущественно на ионийском звукоряде «С» за исключением нескольких тактов, в которых композитор добавил два хроматических звука – «dis» и «fis». В мелодии они образуют терцию и являются вспомогательными вводными к терции «e – g» (12 и 20 тт.). В басу лишь дважды звучит звук «fis» и он также является вспомогательным к «g» (11 и 19 тт.):

Пример 9. Венгерская народная песня (№ 6: основная тема):

Allegretto $\text{♩}/112$
pp
(*simile*)

Мелодия построена на тоническом гексахорде (с опорными звуками «с» и «g») и утолщена интервалами терций, квинт и секст, которые иногда складываются в золотой ход валторн (3, 6, 13, 21 тт.). И за счет этих утолщений появляется седьмой звук «h» в тактах 9 и 17 (см. пример 9).

Сопровождение в данной пьесе незамысловато. В основном оно представляет собой органнй пункт из чистых квинт, имитируя инструментальные наигрыши. Это тоническая квинта «с – g» и квинта «a – e», которая встречается только в тактах 16-17 и является перегармонизацией раздела B₂. В разделах A₁ и A₂ гармония близка каденционному обороту классического образца: VI₇ – DD₅ – K – T (11-13 тт., 19-21 тт.).

Пьеса № 8 «Говорят, не выдадут меня за любимого» – это обработка словацкой народной песни (другое ее название «Вырыла колодец», перевод текста см. в Приложении). В настоящее время ее мелодия вошла в основу словацкого гимна.

Данный номер состоит из трех разделов, которые затем повторяются, но с переносом мелодии в бас и с небольшими изменениями в гармонизации. Все три раздела

основаны на одном материале. Первые два построения занимают по 5 тактов, а третье расширено до 8-ми (при повторе 11 тактов):

$$\begin{array}{c} \text{||: A} \quad \text{A}_1 \quad \text{B :||} \\ 5m \quad 5m \quad 8m (11m) \end{array}$$

В пьесе применена параллельно-переменная ладовая система. Так, первый раздел звучит в эолийском ладу «с», второй повторяет тему в параллельном ионийском «Es», а третий представляет собой их синтез, возврат из «Es» в «с»:

Пример 10. «Говорят, не выдадут меня за любимого» (№ 8, 1-й раздел):

Весь тематический материал отличается неторопливым темпом (*Poco andante*), декламационным характером, мелодическим движением только по секундам в пределах небольшого диапазона кварты, с частыми повторами одного и того же звука. Эти свойства в сочетании с преобладающей тихой динамикой (*p*, *pp*, а в конце и вовсе *ppp*), ремаркой *espressivo*, а также интонациями *lamento* в завершении разделов создают очень тоскливый, мрачный, горестный образ.

Раскрытию содержания способствует и сопровождение, в мелодической основе которого – также нисходящие интонации «вздохов». Нижний пласт, главным образом, строится на септаккордах без квинты, которые посредством перемещения верхнего тона на секунду вниз переходят в сектаккорды⁴⁴. Так, например, в первом построении созвучие «as – c – g» плавно перетекает в «as – c – f», во втором «ces – es – b» → в «ces – es – as», в третьем «des – f – c» → в «des – f – b» (см. пример 10).

В этом можно усмотреть классический прообраз гармонии, где субдоминанта (в том числе и гармоническая в 7-9 тт., 14-15 тт., 26-28 тт., 33-34 тт.) и миксолидийская доминанта (12-13 тт., 30-31 тт.) звучат с задержанием верхнего звука. Однако в действительности каждое созвучие является самостоятельным.

В тактах 12-17, а затем и в 31-37 верхний голос сопровождения складывается в ту же постепенно нисходящую мелодию. Это говорит о том, что Барток снова, как и в № 2 и в № 5 прибегает к линейному принципу (см. пример 10).

Присутствуют в данной пьесе и типичные для классико-романтического стиля каденционные обороты «D – T» в конце каждого построения. Но в повторном проведении музыкального материала они сменяются на более сложные и красочные созвучия. Так, в 24 т. трезвучие As-dur «задерживается» тремя верхними голосами; то же и в 29 т., где в терцию «c-es» *f-moll'*ного секундаккорда «сворачивается» трезвучие «h – d – f». Особо напряженную и острую окраску имеет звучание септаккорда с тритоновым интервалом в

⁴⁴ В тактах 2, 7, 21 и 26 эти недостающие квинты звучат в мелодии.

основе (33 т.), который затем переходит в уменьшенный септаккорд II ступени по эолийскому «с»:

Пример 11. «Говорят, не выдадут меня за любимого» (№ 8, 33-34 т.):



Пьесы № 4 – «Sostenuto», № 7 – «Рассвет» и вступительная миниатюра «Посвящение» представлены Бартоком в абсолютно ином ключе: все три основываются на хроматике с применением разнообразных симметричных ладов.

Пьеса «Посвящение» построена на чередовании двух контрастных тематических материалов. Первый из них представляет собой последовательности вначале отдельных звуков, а затем интервалов и аккордов целыми длительностями, не связанных между собой функционально. Второй же характеризуется волнообразной мелодической линией монодического склада на фоне терцового органного пункта («g – h», затем «gis – h» и снова «g – h»). Контраст здесь проявляется и на уровне динамики: первая «застывшая» сфера обычно звучит на *p*, *pp*, *ppp*, вторая, более экспрессивная – *mf*, *f*, *mp*.

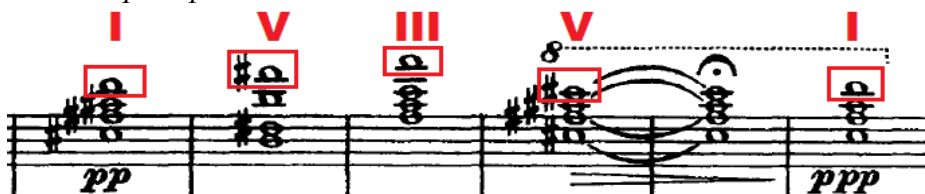
Каждый из двух материалов развивается по-своему. Например, последовательность целых нот отличается постепенным наращиванием фонизма (от 1 до 5 звуков), увеличением продолжительности (от 4 до 6 тактов) и устремлением вверх регистрового звучания вплоть до 3-й октавы.

Так, пьеса начинается с одноголосного мотива «d – fis – a – cis» в первой октаве (1-4 тт). Он является своеобразным «лейтмотивом» – «посвящением» венгерско-швейцарской скрипачке Штефи Гейер (1888 – 1956), к которой Барток на тот момент испытывал тёплые и нежные чувства⁴⁵.

Затем во 2-м проведении звучат терции, основанные на ладе «1-1-2» от «d» (9-12 тт.): это неполный звукоряд «d – dis – e – fis – g – gis – b – h»⁴⁶. В 3-м проведении – трезвучия разнообразной структуры, которые построены на звукоряде лада «1-2-1» от «b» (17-21 тт.) и тоже в неполном составе «b – ces/h – des – d – es – f – ges – g». В 4-м проведении звучит только один аккорд – малый мажорный терцквартаккорд от «Cis» (27 т). В 5-м (30-35 тт.) в верхнем голосе из 4-хзвучных аккордов вновь появляется мотив «d – fis – a – cis» с последующим мелодическим «разрешением» звука «cis» в «d».

В предыдущих проведениях первого тематизма композитор использовал симметричные лады. Так, в 5-м тема с разрешением – это I – V – III – V – I тоны тех аккордов, к которым они относятся. В этом также прослеживается некая симметрия.

Пример 12. «Посвящение»:



⁴⁵ Помимо этого сочинения Барток посвятил Штефи Гейер Концерт для скрипки с оркестром № 1, симфоническое произведение «Два портрета» и два последних номера из цикла «14 багателей». Все они также основаны на лейттеме «d – fis – a – cis»

⁴⁶ Интересно, что чисто графически интервалы очерчивают тот же волнообразный рисунок, что и тема в 5 такте.

В завершении пьесы дважды звучит разрешение «*cis*» в «*d*» в мелодии пятизвучных аккордов разной структуры. Первые два из них – это обращение нонаккорда от «*h*» и обращение аккорда структуры «третон-кварта» от «*d*» (41-42 тт). Вторые два – нонаккорд от «*B*» и *D-dur*'ное трезвучие, выполняющее в произведении роль тонического (44-45 тт).

Вторая сфера развивается чисто мелодически. Ее тема с каждым разом становится активнее и разнообразнее, чередуя скачкообразное и поступенное движение. Каждое новое проведение темы как бы продолжает предыдущее, хотя иногда и с передачей тематизма из регистра в регистр. Эта сфера контрастна первой, она всё сильнее погружается вглубь нижнего регистра, постепенно перемещаясь из 1-й октавы в большую и уходя из «диезов» в область «бемолей».

В 1-м проведении (5-8 тт, *parlando. meno mosso*) тема «*fis – cis – ais – e*» в сочетании с сопровождением «*g – h*» образует нонаккорд от «*fis*»:

Пример 13. «Посвящение» (первое проведение темы):

Во 2-м (13-15 тт, *poco appassionato*) на фоне органного пункта «*gis – h*» нарастает напряжение: с каждой новой однотоковой фразой мелодическая вершина темы постепенно поднимается всё выше по линии тесситуры: «*e*» => «*fis*» => «*g*»; диапазон фраз – интервалы ум.8, нона, тритон. Ещё большей остроты придает одновременное звучание малых секунд «*h*» и «*his*» в 14 т., «*gis*» и «*g*» в 15 т. (см. пример 14). В последующих трех проведений (первое из них в сопровождении «*g – h*», а дальше без сопровождения) чередуются хроматические и целотоновые сегменты.

Пример 14. «Посвящение» (второе проведение темы):

В целом это довольно не простая для восприятия и анализа хроматическая пьеса, в которой каждый интервал и аккорд является индивидуальным, самодостаточным. Однако данный номер предстает как целостное и законченное сочинение благодаря, в первую очередь, хроматическому ладу, обрамляющему пьесу созвучию «*d – fis – a*», определенной драматургии противопоставления и логике развития, направленной в сторону усложнения. Также значительную роль в данной пьесе и в творчестве Бартока в целом играет терцовость: это проявилось и в мелодическом движении по терциям в начале, а затем и в применении интервалов и аккордов терцовой структуры в различных обращениях.

Пьеса №4 «*Sostenuto*» написана в простой 3-хчастной форме с обрамляющими ее своеобразными 5-тактовыми прологом и эпилогом.

В так называемом «прологе» сконцентрирован основной замысел всего произведения, а именно, идея противопоставления и взаимодействия различных модусов. Так, в первых пяти тактах поочередно сопоставляются в разных голосах модусы «*F*» и «*cis*», создавая полигармонический эффект: аккорды в левой руке изначально представляют сферу «*F*» в виде мажорного трезвучия, в то время как в правой руке звучит сегмент из начального восходящего трихорда сферы «*cis*», а затем модусы меняются местами:

Пример 15. *Sostenuto* (№ 4, 1-5 тт.)

В начале первого раздела (7-11 тт) продолжается мысль пролога: тема в басу очерчивает *cis-moll*'ное трезвучие, после чего в следующем такте ей противопоставляется трезвучие *F-dur*. Вместе они образуют симметричный лад «1-3» от звука «*cis*»: полный звукоряд «*cis – e – f – gis – a – c – cis*»:

Пример 16. *Sostenuto* (первый раздел):

Но звук «*f*» в мелодии можно истолковать и как «*eis*», и тогда следует говорить о двуладовости *cis-moll*'ного трезвучия и о некоторой связи с фольклором. Барток нередко применяет в своем творчестве одновременное либо последовательное звучание б.3 и м.3, стараясь приблизить терцию к нейтральной народной (которая больше малой и меньше большой).

На фоне темы интервал «*a – c*» то распадается, то вновь собирается в первоначальный вид. Изначально он разбивается на близлежащее вводнотоновое трезвучие, таким образом, звук «*c*» уходит вверх на малую секунду в «*des*». Но затем интонации с каждым разом становятся всё более экспрессивными, интервалы шагов увеличиваются, растягиваются, нарастает напряжение: «*c*» → «*des*», «*c*» → «*es*», «*c*» → «*g*» (см. пример 16). После чего наступает спад в виде секвенции из двух хроматических звеньев и последующей за ней нисходящей большетерцовой цепочки в мелодии на фоне волнообразного целотонного сегмента в нижних голосах (11-15 тт).

В данной секвенции музыкальная фактура делится на три линейных пласта: это хроматически «сползающая» мелодия в верхнем голосе, и хроматические восходящие интонации в среднем и нижнем голосах. Два последних образуют параллельные терции, но не в одновременном звучании. Затем в тактах 13-15 мелодические линии двух верхних голосов образуют два симметричных лада «полутон-тон» со звукорядами «*e – f – g – as – b – h*» и «*c – des – es – fes – ges – g*».

Средний раздел начинается с основной темы из тактов 7-8, но уже в партии правой руки, очерчивая двуладовое трезвучие «*g*». То есть в сравнении с первым разделом данный начинается в тональности, расположенной на тритон выше. Далее на основе темы строится нисходящая секвенция на фоне преимущественно терцовых интервалов в партии левой руки (см. пример 17). Образуется два пласта в виде двух разных симметричных

ладов структуры «3-1»: в верхнем пласте звукоряд «*b – h – d – es – fis/ges – g*», а в нижнем – «*c – dis – e – g – gis*». В то же время вместе они образуют полный звукоряд системы «1-1-2»: «*b – h – c – d – dis/es – e – fis/ges – g – gis*».

Пример 17: *Sostenuto* (средний раздел):



Для полной хроматической системы здесь не хватает лишь трех звуков: «*cis*», «*a*» и «*f*». Так, после полного проведения большетерцового лада в партии правой руки появляется чужеродный для данного модуса звук «*cis*», после чего сразу же звук «*a*» в терции «*a – c*» (23-24 тт., см. пример 17).

И, наконец, после небольшой 4-хтактовой связки в виде *cis-moll*'ного трезвучия на фоне *A-dur*'ного трезвучия наступает реприза, в которой появляется сбереженный тон «*f*». Тема «*e – gis – cis – f*», непрерывно повторяясь четыре раза, звучит на фоне блуждающей по регистрам терции «*a – c*».

В заключении тема вступления звучит теперь в партии левой руки на фоне терции «*a – c*», а затем «*a – cis*» и образует целотоновую гамму «*h – cis – dis – f – g – a*».

Пьеса № 7 «*Рассвет*» состоит из четырёх разделов, где первые два являются разными модусными и интонационными вариантами одной темы (первый – 1-7 тт., второй – 8-13 тт.), третий – развивающий раздел написан в виде неточной секвенции (14-20 тт.) и последний – предполагаемая расширенная ладовая реприза (21-34 тт.).

Данная пьеса очень красочна и многолика в цветовом отношении. Так же, как и две предыдущие, она основана на хроматике и содержит в себе различные варианты увеличенного лада.

Музыка насыщена диссонансами, но в то же время в ней преобладают светлые краски. Определяющее в этом значение имеет терцовость: верхний пласт представляет собой мелодию, которая дублируется в терцию (что нарушается лишь в редких случаях), созвучия в нижнем пласте тоже зачастую имеют терцовую структуру.

При взаимодействии этих пластов образуются преимущественно диссонантные созвучия, тогда как простые трезвучия встречаются в виде редких исключений. Так, например, в конце первого раздела одно за другим как пример двуладовости звучат одноименные трезвучия *Dis-dur* и *dis-moll* (7 т.):

Пример 18. «Рассвет» (№ 7, первый раздел):



В первых четырёх тактах этого построения музыкальная ткань основана на ладе «1-1-2» со звукорядом «*ais – h – c – d – dis – e – fis – g*», затем, с появлением звуков «*cis*» и «*gis*», он нарушается. Второй раздел звучит на малую терцию выше, сменяется его

ладовая окраска, осуществляется уход из диэзной сферы в бемольную и завершается всё проходящим оборотом от *B-dur* 'ного трезвучия к *Des-dur* 'ному:

Пример 19. «Рассвет»:

В данном разделе в первых пяти тактах звучит лад «1-2-1» с полным звукорядом «*d – es – f – fis – g – a – b – ces – cis – d*» (8-11 тт.), который затем нарушается терцией «*c – e*» в мелодии, и следом за ней тут же появляется 12-й звук хроматической гаммы «*as*» в басу.

Третий раздел особенно разнообразен в ладовом отношении. В нем содержатся фрагменты лада «1-1-2» (15-16 тт, звукоряд «*d – dis – e – fis – g – gis – ais – h*»), целотонного лада (16-17 тт, «*f – g – a – h – cis*»). Интересно происходит подход к кульминации перед самым ее наступлением: на фоне выдержанного тона «*d*» звучат параллельные большие терции, которые дополняя друг друга, хроматически заполняют интервал «*d – ais*»:

Пример 20. «Рассвет» (третий раздел):

Эта тихая (на *pp*) кульминация пришлась на увеличенное трезвучие «*d – fis – ais*» (21 т.). Затем на протяжении трех тактов звучит созвучие «*h – d – fis – ais*», которое разрастается до горизонтально звучащего многотерцового аккорда «*g – h – d – fis – ais – cis – e – gis*» (24-29 тт.) и завершается нонаккордом «*h – dis – fis – ais – cis*» мажорного наклонения. Этот нонаккорд выполняет в данной пьесе функцию тонического. Он экспонируется еще в начале первого раздела: в тактах 1-2 на фоне интервала «*fis – ais*» в верхнем пласте звучит терция «*h – dis*» как бы задержанная перед этим «*c – e*» (см. пример 18). Так, можно предположить, что созвучие «*h – d – fis – ais*» – часть тонического, но с минорной терцией.

Можно также заметить, что терцовый тон «*d*» скорее всего, неосознанно, но выделяется Бартоком, так как именно на нем строятся редкие в пьесе трезвучия (*Dis-dur*, *dis-moll*, *Des-dur*), в том числе и увеличенное трезвучие в кульминации. Перед завершением пьесы этот тон сменяется с минорного наклонения на мажорное. Таким образом, он меняет свои краски на протяжении всего номера.

Интересно, что пьеса по своей природе очень изобразительна, и музыкальный материал в ней развивается подобно тому, как наступает утро. Так, изначально показывается лишь тусклый свет солнца где-то далеко из-за горизонта (в первом разделе диапазон мелодии тесный); затем солнце выглядывает всё сильнее (следующий раздел звучит выше первого на терцию, мелодическая линия также начинает расти и развиваться) и вот в третьем разделе оно постепенно поднимается совсем высоко, играя яркими

красками (разнообразие хроматических элементов). Солнце встало и светит своими тёплыми лучами: наступает новый день.

Подводя итоги анализу, можно сказать, что в цикле «10 легких пьес» собраны многообразные по характеру, образному содержанию, формам и средствам музыкальной выразительности пьесы. При его создании Барток многое почерпнул из народной музыки. В первую очередь он использовал такие старинные лады, как пентатоника, эолийский лад, ионийский и дорийский. В стремлении приблизить к фольклору свои оригинальные сочинения композитор во многом подражал и его закономерностям. В частности, применял музыкальные формы, характерные для народной музыки: например, пьесу № 2 «Печальный хоровод» Барток написал в форме, близкой новому венгерскому стилю AA^5BA , где цифра 5 обозначает перенос материала на чистую квинту вверх. Но в данном случае второй раздел звучит не на квинту, а на терцию выше, и тогда получается форма AA^3BA . Сюда же можно отнести пьесу № 7 в хроматическом ладу («Рассвет») с той же формой AA^3BA .

В подражание народным мелодиям в пьесах № 1 «Крестьянская песня», № 2 «Печальный хоровод» и № 5 «Вечер у секеев» композитор создавал мелодические линии монодийного склада со сменяющимися опорами. Второй тематический материал пьесы «Посвящение» также имеет монодийскую основу с ощущением разных опор во фразах. Нередко Барток использует приемы ладогармонической переменности: красочные сопоставления созвучий, разных ладов, разных звукорядов одного лада. Особенно характерно для фольклора сопоставление одного и того же тематизма (раздела) в различных ладовых вариантах. Как, например, в пьесах № 2 «Печальных хоровод», № 3 «Танец словацкого парня», № 4 «Sostenuto», внутри разделов № 5 «Вечер у секеев», № 7 «Рассвет» и № 8 «Говорят, не выдадут меня за любимого».

Приближают к народным мелодиям различные метро-ритмические и темповые характеристики. Очень яркой в этом отношении является пьеса № 5 «Вечер у секеев», которая вобрала в себя две самые употребительные в венгерской крестьянской музыке ритмические разновидности напевов *parlando rubato* и *tempo giusto*.

Подражает народному и сопровождение пьес, будь то органнй пункт, как в «Посвящении» (терцовый) и в № 6 «Венгерская народная песня» (чистые квинты), или это колоритные сопоставления несложных созвучий, имитирующих инструментальные наигрыши (как в пьесах № 3 «Танец словацкого парня», в разделе «В» № 5 «Вечер у секеев»). Или же это более сложное сопровождение в виде аккордов с нетипичными структурами или ломаным движением фигураций (как в № 2 «Печальный хоровод»), но оно (сопровождение) всегда находится в эмоциональном и образном единстве с мелодией. Барток говорил по этому поводу: «Мои гармонии везде приспособляются к специфическому характеру используемых мной мелодий, независимо от того имеют ли эти мелодии народное происхождение или были сочинены мною» [24].

Под влиянием фольклора меняется гармоническая логика, усложняется аккордика. Созвучия часто образуются путем вертикализации мелодических интонаций, мотивов. По выражению самого композитора: «...мы привели к созвучию то, что звучало последовательно» [8, 121]. Сюда относятся созвучия абсолютно разных структур: содержащие в себе секунды, кварты, тритоны, различные смешанные структуры и многие другие. Также в качестве тонического созвучия может быть взят любой аккорд, как в случае с № 5 «Вечер у секеев» (септаккорд) или в № 7 «Рассвет» (нонаккорд).

Благодаря воздействию народной музыки в творчестве Бартока начинает использоваться двуладовость созвучий (уподобление нейтральной терции), особую значимость приобретает тритон (по аналогии с терцией кварта в фольклоре обычно повышается, а квинта понижается, что в целом дает тритоновую окраску). Также, по мнению Бартока, именно фольклору обязано появление в венгерской музыке политональности, поскольку примитивные народные мелодии не имеют ограничений в

гармонизации и могут гармонизоваться любыми аккордами и любой тональностью [6, 247]

Данный цикл был написан композитором в ранний период его творчества, однако уже к этому времени Барток хорошо изучил фольклорную музыку разных стран, глубоко погрузился в нее, впитал ее основы, и потому, как отмечено С. М. Сигитовым, «музыкальный язык народа ... стал его собственным языком» [14, 254].

Литература

1. *Барток Б.* Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка. Сб. ст. / сост. Е. Чигарева. – М.: Музыка, 1977. – С. 250-257.
2. *Барток Б.* Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку. Сб. статей / сост. Е. Чигарева – М.: Музыка, 1977. – С. 258-261.
3. *Барток Б.* Интервью с Д. Дилле // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы / Ред., сост. и комм. И. Нестьев. – М.: Музыка, 1975. – С. 176-179.
4. *Барток Б.* Исследование народной песни в Восточной Европе // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы / Ред., сост. и комм. И. Нестьев. – М.: Музыка, 1975. – С. 46-48.
5. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов / Ред. И. Прудникова – М.: Музыка, 1966. 79 с.
6. *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. Сб. статей / сост. Е. Чигарева – М.: Музыка, 1977. – С. 245-249.
7. *Барток Б.* О значении народной музыки // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы / Ред., сост. и комм. И. Нестьев. – М.: Музыка, 1975. – С. 44-46.
8. *Буковин А.* К изучению наследия Бартока. Черты стиля // Советская музыка. – 1967. – № 12. – С. 117-123.
9. *Дьячкова Л.* Внеоктавные симметричные лады в музыке Б. Бартока, Ю. Буцко, А. Шнитке // Бела Барток сегодня: Сб. статей. – Сб. 74. / Ред., сост. М. Воинова, Е. Чигарёва. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2012. – С. 44-64.
10. *Кодай З.* Избранные статьи / Ред.-сост. И. Мартынов. – М.: Советский композитор, 1982. – 288 с.
11. *Мартынов И.* Бела Барток: Очерк жизни и творчества. – М.: Государственное музыкальное издание, 1956. – 168 с.
12. *Нестьев И.* Бела Барток: Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
13. *Сигети Й.* Работая с Бартоком // Советская музыка. – 1964. – № 7. – С. 55-57.
14. *Сигитов С.* Ладовая система Б. Бартока позднего периода творчества // Проблемы лада: Сб. статей / Сост. К. Южак – М.: Музыка, 1972. – С. 252-287.
15. *Сигитов С.* Этапы творческой эволюции Бартока // Из истории музыки XX века: Сб. статей. / Ред. С. Гинзбург, М. Друскин, Г. Тигранов. – М.: Музыка, 1971. – С. 189-207.
16. *Собакина О.* Концепция современного фортепианного стиля: Б. Барток, К. Шимановский, В. Лютогославский, Д. Лигети // Бела Барток сегодня: сб. статей. – Сб. 74. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2012. – С. 103-115.
17. *Соколов И.* Слово о Бартоке // Бела Барток сегодня: Сб. статей. – Сб. 74. / Ред., сост. М. Воинова, Е. Чигарёва – М.: НИЦ Московская консерватория, 2012.– С. 192-193.
18. *Фархадов Р.* Бела Барток – венгр мирового масштаба // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 4. – С. 38-41.

19. *Фин Н.* Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока // Бела Барток: Сб. статей / Сост. Е. Чигарева – М.: Музыка, 1977. – С. 123-145.
20. *Хернади Л.* К изучению наследия Бартока. Учитель, пианист, человек // Советская музыка. – 1967. – № 12. – С. 123-128.
21. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. – 287 с.
22. *Чёрная М.* Фигурационное письмо в фортепианной музыке Белы Бартока // Бела Барток сегодня: Сб. статей. – Сб. 74. / Ред., сост. М. Воинова, Е. Чигарева. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2012. – С. 176-185.
23. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – 258 с.
24. https://cdmsh.shl.muzkult.ru/media/2018/09/05/1231821416/BARTOK_21.pdf

Приложение

Текст песни № 6

Az ürögi faluvégen szól a muzsika,
Gyere kedves kisangyalom, menjünk el oda.
Ott mulatok kedvemre, babám sír keservesen.
Ropogós csókja rajtam szárad nem felejttem el.

Hej, a decsi nagy kocsmában szól a muzsika,
Ha arra jársz kisangyalom, gyere be oda.
Ott mulatok kedvemre, babám sír keservesen.
Ropogós csókja rajtam szárad nem felejttem el.

Hej, a decsi kertek alja, jaj, de homokos,
Vetek bele rozmaringot, jaj, de illatos.
Vetek bele lenmagot, a szeretőm elhagyott.
Hej, a decsi kertek alja, jaj, de homokos.

Музыка играет в конце деревни в Юрёге,
Давай, дорогой маленький ангел, пойдем
туда.
Там мне весело, мой ребенок горько плачет.
Его свежий поцелуй высыхает на мне, я не
забуду.

Эй, музыка в большом пабе в Дечи,
Если ты собираешься быть маленьким
ангелом, заходи туда.
Я с удовольствием поворачиваю тебя,
другие горько выглядят.
Эй, музыка в большом пабе в Дечи.

Эй, нижняя часть садов Дечи, но, она
песчаная,
Я принимаю розмарин, но он ароматный.
Я принимаю льняное семя, мой любовник
отказался.
Эй, нижняя часть садов Дечи, но, она
песчаная.⁴⁷

⁴⁷ Дословный перевод текстов на русский язык осуществлен в Интернете.

Текст песни № 8 (1 вариант)

Azt mondják nem adnak engem galambomnak.
Azt mondják nem adnak engem galambomnak.
Inkább adnak másnak, annak a hatökrös fekete
subásnak.

Pedig az én rózsám, oly szelíden néz rám.
Pedig az én rózsám, oly szelíden néz rám.
Vagy, ha csókot hint rám tizenkét ökörért,
csakugyan nem adman.

Megkínált csókjával, piros szamóccával.
Megkínált csókjával, piros szamóccával.
Melyet az ujjával csipegetett midőn künn vót a
nyájával

Igérete, hogy mához kéthétre gyűrűt hoz.
Igérete, hogy mához kéthétre gyűrűt hoz.
Azután oltárhoz térdepel majd velem, s
elviszen magához.

Édesanyám kérem ne hűtse meg vérem.
Édesanyám kérem ne hűtse meg vérem.
Hiszen azt ígérem, hogy én a rózsámmal,
holtomig beérem.

Текст песни № 8 (2 вариант)

Kopala studienku, pozerala do nej,
či je tak hlboká, ako je široká,
skočila by do nej, ej, skočila by do nej.
A na tej studienke napájala páva,
povedzže mi, milá, holubienka sivá,
kohože si panna, ej, kohože si panna?
A ja ti nepoviem, lebo sama neviem,
prídi na večer k nám, mamky sa opýtam,
potom ti ja poviem, ej, potom ti ja poviem.

Они говорят, что не отдадут мне моего
голубчика.

Они говорят, что не отдадут мне моего
голубчика.

Они скорее отдадут его кому-то еще, этим
шестиконечным черным субам.

И все же моя роза смотрит на меня так нежно.

И все же моя роза смотрит на меня так нежно.

Или, если бы вы посыпали на меня поцелуи
двенадцатью волами, я бы не стала отдавать.

С ней целуются красные ягоды клубники.

С ней целуются красные ягоды клубники.

Которые он ущипнул пальцем, пока он был со
своим стадом.

Он обещал принести мне кольцо на две недели
сегодня.

Он обещал принести мне кольцо на две недели
сегодня.

Затем он встанет передо мной на колени у
алтаря и возьмет его к себе.

Моя мама, пожалуйста, не охлаждай мою
кровь.

Моя мама, пожалуйста, не охлаждай мою
кровь.

В конце концов, я обещаю, что догоню мою
розу до смерти.

Вырыла колодец, посмотрела на него,
Если он такой глубокий, такой широкий,
она прыгнет в него, да, она прыгнет в него.

Из этого колодца она поливала павлина,
скажи мне, дорогой, серый голубь,
кто ты девица, ей, кто ты девица?

И я не скажу вам, потому что я не знаю
себя,

приходите к нам на вечер, маму я спрошу,
тогда я скажу тебе, тогда я скажу тебе.

**Особенности формообразовательного процесса в ранних романах К. Дебюсси
(на примере избранных романсов на стихи французских
поэтов-символистов)**

Клод Дебюсси был одним из самых интересных и ищущих художников своего времени. В музыкальном наследии его творчество является кульминационным моментом рубежа XIX-XX веков. Именно Дебюсси смог отобразить национальную природу французской культуры данного времени. В своей музыке он стремился к синтезу музыкального и визуального начал.

Дебюсси – композитор универсальный, поскольку писал во всех жанрах и открыл в технике композиции нечто принципиально новое и значимое. Его вокальный, фортепианный и оркестровый стили в равной степени уникальны. Как и художники-импрессионисты, избавившие свою живопись от строгого рельефа и четкого рисунка, Дебюсси освободил музыку от протяженной, рельефной, ярко индивидуализированной мелодии, столь типичной для века девятнадцатого.

Композиционная техника Дебюсси отличается качественно новым взаимоотношением тематизма и фактуры. Средствами пространственно-фактурной организации он создает трепетные фоны-шелесты, фоны-колыхания. Подвижные и изменчивые, они отражают еле заметные вибрации воздуха, переливы света и тени. Во всем этом очевидна параллель с импрессионистской живописью, избавившейся от темного фона, густого, плотного мазка.

Другой важный принцип техники композитора – наличие общехудожественных и общемзыкальных символов, зашифрованной тайны музыкальных образов, их неисчерпаемой многозначности. Французская поэзия второй половины XIX века давала композитору возможность раскрыть в музыке внутренний мир человека и мир природы, созвучный эмоциям и мыслям художников слова. Работая с текстами французских поэтов-символистов С. Малларме, Ш. Бодлера, П. Верлена, П. Бурже, Дебюсси смог создать новый композиторский метод.

Творчество К. Дебюсси подробно исследовано с точки зрения художественной культуры рубежа XIX — начала XX века в работах А. Альшванга, В. Гуркова, М. Друскина, Б. Егоровой, Ю. Кремлёва, И. Мартынова, М. Сабининой и других музыковедов. Его симфоническим произведениям посвящены труды В. Козлова, Ю. Крейна, Б. Ионина, Р. Лаула, В. Цытовича. Обширный пласт представляет научно-исследовательская литература о фортепианной музыке композитора. Это работы В. Быкова, Л. Гаккеля, Э. Денисова, П. Печерского, Д. Ушакова.

Камерно-вокальная музыка К. Дебюсси менее изучена. Она рассматривается, главным образом, в контексте эстетики и поэтики символизма, а также в традиционных и инновационных тенденциях жанра. Это труды А. Астурия, А. Владимировой, Л. Кокоревой, Л. Купец, Г. Филенко, С. Яроцинского и других исследователей [2, 3, 6, 8, 17, 19].

Между тем, вокальные произведения, которые Дебюсси писал всю свою жизнь, занимают в творчестве композитора значительное место. По подсчетам исследователей, им было создано более 80-ти произведений для голоса в сопровождении фортепиано⁴⁸, причем большинство из них написано в ранний период творчества⁴⁹. Таким образом, стиль Дебюсси первоначально формировался не столько в инструментальных, сколько именно в вокальных произведениях. Это, в частности, подтверждает статья А. Докучаевой «Формирование фортепианного стиля Дебюсси в камерно-вокальной миниатюре и музыке

⁴⁸ Из 80 романсов Дебюсси опубликовано чуть более 60-ти. Многие романсы утеряны или все еще находятся в частных коллекциях.

⁴⁹ В возрасте 23-х лет композитор уже был автором около сорока произведений.

для фортепиано» [5], где дается анализ стилевых особенностей вокальной музыки, которые оказали влияние на музыку фортепианную.

В своих романах и песнях Дебюсси придавал большое значение слову; отсюда естественность и непринужденность его вокальной декламации, напрямую сближающейся (как до этого у Мусоргского) с интонациями человеческой речи. Некоторые произведения Дебюсси в этом жанре воспроизводят старофранцузский национальный характер, как, например, его вокальные циклы на тексты старинных французских поэтов.

Французская вокальная музыка имеет глубокие, уходящие в эпоху Средневековья национальные корни. Ее самобытность определяют специфика языка, структурная логика, особенности лексического пространства, да и в целом речевой этикет. Французская речь наполнена афоризмами и демонстрирует не только изысканный вкус, но и индивидуальное самовыражение. Е. Ю. Корниенко в своей работе «Об особенностях претворения французской речи в вокальных миниатюрах композиторов Франции рубежа XIX-XX веков» пишет: «В вокальной лирике Г. Форе, Э. Шоссона, Э. Шабрие, К. Дебюсси, М. Равеля чутко воплощены и другие особенности лексического пространства – лексемы-эмоции и чувственные метафоры. Воссоздание показательных для нации способов высказывания, демонстрирующих разные манеры (в духе остроумного афоризма, чувственной музыкальной метафоры, глубокого символа, эмоциональной реплики), способствует запечатлению национальной картины мира в камерно-вокальных опусах» [7, 739].

К. Дебюсси редко ориентируется на вокальную мелодику экспрессивно-ариозного или песенного типа. Жанровость в его *mélodie*, если и присутствует, то лишь в глубоком подтексте. В вокальной интонации он был одним из первых композиторов, обратившихся к силлабическому типу вокальной речитации, отражающей «специфику французской речи, почти безакцентной, и вместе с тем очень мало похожей на обычную разговорную речь» [7, 738].

Ключевое значение для вокального стиля Дебюсси имела символистская поэзия. «Руководствуясь своим принципом, – “музыка начинается там, где слово бессильно; музыка создана для невыразимого”, – К. Дебюсси в вокальной лирике идет от скрытых символических “подтекстов” вербальных образов поэтического текста, создавая на их основе своеобразную “двойную символику” ..., где музыка и слово не противоречат друг другу, а способствуют в комплексе выявлению, объективации принципа “соответствий” (Ш. Бодлер) в символистской поэзии» – подтверждает эту мысль А. Асатурян [2, 191].

Фактически, Дебюсси создал новый тип вокальной миниатюры. Главной целью для него было воплощение текста как целостного явления, не подлежащего каким-либо изменениям. Композитор не сокращал его, не повторял слова, не переставлял строфы, не менял поэтический ритм. Главная его задача – донести до слушателя «чистую» поэзию, ее семантику, ее звучание, ее особый ритм, атмосферу, подчеркнув при этом смысловые повороты и наиболее важные слова.

Уже в самых ранних вокальных произведениях сформировалось у Дебюсси и новое соотношение партии голоса и сопровождения. Огромную и всегда самостоятельную роль в его романах играет фортепиано, которое можно рассматривать как едва ли не основной образно-выразительный и семантико-символический компонент в этом виде жанра. Именно фортепиано призвано раскрыть весь, иногда сложно зашифрованный, смысл стиха. При этом раскрыть не просто образы, но и многообразные эмоциональные краски. Об этом, в частности, пишет Л. Кокорева в своей книге «Клод Дебюсси» [6, 384].

Композитор создал свой неповторимый пианизм, пленяющий прелестью и новизной образного мира, волшебной красочностью колорита. Характеризуя его, обычно цитируют памятную фразу из стихотворения Верлена: «Целует клавиши прекрасная рука...». Стремление к звукописи, передающей журчание воды, гул ветра, шорохи ночи, требовало изысканной техники педализации, тончайшей игры побочных тонов, певучего

туше, сложной фонике декоративных пассажей и фигураций. Композитор призывал играть мягко и «забыть, что у фортепиано есть молоточки».

В отношении структурной организации произведения Дебюсси характеризует стремление к *незаданности* формы и рождению ее из ощущения момента – эту особенность отмечали многие исследователи его музыки. Пьер Булез в статье «Клод Дебюсси» пишет, что для Дебюсси «форма никогда не задана» и что он «предпочитает структуры, в которых смешивается строгость со свободным выбором» [21, 346]. Аналогичную мысль высказывает и Жизель Бреле в статье «Эстетика разрывности в новой музыке»: «У Дебюсси форма рождается от изобретения каждого момента, непрерывно обновляется» [22, 236] – так характеризует он одну из главных особенностей музыки Дебюсси. Это не значит, что Дебюсси отказывается от применения уже сложившихся форм, но формы эти предстают у него прочтенными заново: неизменной остается лишь общая логика, словно спрятанная «за кадром».

Цель данной статьи – рассмотреть особенности вокального формообразования Дебюсси, основные черты которого сложились уже в самых ранних романсах на стихи поэтов-символистов. С этой целью выбраны четыре его романса: «Звездная ночь» (Т. Банвиль), «Марионетки» (П. Верлен), «Пантомима» (П. Верлен), «Романс» (П. Бурже), представляющие две противоположные содержательные стороны творчества композитора: с одной стороны это любовные переживания и мечты («Звездная ночь» и «Романс»), а с другой – ироническая театральная сценка из комедии *dell'arte* («Марионетки» и «Пантомима»).

Процессы формообразования в вокальных сочинениях Дебюсси испытывают несколько разнородных тенденций, продиктованных исторически сложившимися традициями, законами жанра и индивидуальными качествами музыкального мышления композитора. Основной (базовой) для французского романса является *куплетная* форма, сложившаяся в светской традиции в XVI веке и направляемая структурой поэтических текстов, которые к этому времени обретают достаточно жёсткую ритмическую и строфическую организацию (строфы: терцины, катрены, секстины, октавы). Так как стихотворения, к которым обращается Дебюсси (П. Верлен, Т. Банвиль, П. Бурже, А. Жиро, С. Малларме, Ш. Бодлер и другие) тоже сохраняют жёсткое строфическое строение, композитор опирается на базовые свойства куплетности.

Строение же куплета при этом может быть как более привычным (типа запев – припев), так и напоминающим конструкции *фроттольного* (в обобщённом смысле) типа, известного в европейской традиции также с XVI века. Фроттольный куплет набирается из некоторого числа «колен» (сегментов), а сами «колена» располагаются в *линейной* последовательности. Так, например, куплет романса «Звёздная ночь» содержит четыре разных сегмента *a, b, c, d*.

В то же самое время общестилевые образно-эмоциональные качества музыки Дебюсси побуждают его к предельно детальной передаче содержания стихов. Поэтому куплетные формы Дебюсси сильно *динамизированы*, в чём он сохраняет традиции, идущие от Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа и простирающиеся до творчества Г. Малера, Х. Вольфа, Р. Штрауса. Детализация и динамизм в передаче образно-эмоционального строя стихов выражается в постоянном структурном отклонении из сферы куплетности в сторону *линейности, трёхчастности, рондальности*. Подобные трансформации куплетной формы можно отобразить условным понятием *строфическая форма*, с той лишь оговоркой, что термин этот обрёл к настоящему времени несколько разнородных дефиниций⁵⁰. В частности, различаются *сквозная строфическая* и *сквозная нестрофическая* разновидности.

⁵⁰ Например, специалисты по фольклору применяют его для описания строения народных песен, наряду с более традиционным понятием куплетной формы.

Строфичность у Дебюсси проявляется желанием выразить контрастные эмоциональные состояния, а также – передать движение эмоций. В элементарном случае эта тенденция диктует *тональные транспозиции* музыкального материала. В более сложных обстоятельствах применяются *разработочные* методы подачи материала, *вариантные* изменения, введение новых *контрастных* тематических элементов.

Таким образом, как правило, формы романсов Дебюсси являются *смешанными*, совмещающими принципы куплетности, строфичности, трёхчастности, вариационности. Тем более что фортепианная партия в его романсах самостоятельна и нередко имеет свою собственную форму, подчас мало зависимую от формы, в которой излагается вокальная мелодия. Это хорошо видно, например, в «Романсе», основную тематическую нагрузку которого несет именно фортепианная партия, организованная в простую трёхчастную форму. При этом вокальная строчка образует детализированную декламацию, развивающуюся в плоскости *линейной* (бесповторной) формы. Все это несколько затрудняет точные оценки формообразовательных типажей конкретных произведений, но одновременно предоставляет простор для более пристального анализа многомерных художественно обоснованных процессов.

Оригинальной является техника *микромотивного* развития тематического материала, которую Дебюсси активно применял также в оркестровых и инструментальных сочинениях («Море», Прелюдии). Работая с определенным количеством небольших мотивных образований, он постоянно преобразует, трансформирует, транспонирует, полифонически сочетает их в разных слоях фактуры (в вокальных сочинениях это отражается и в партии певца). Микромотивная техника также делает анализ сочинений Дебюсси и сложным, и многозначным.

Обращение к романсу «Звездная ночь» (*Nuit d'etoiles*) в данной статье не случайно. Он интересен, прежде всего, тем, что это самый первый опубликованный романс композитора, созданный им в возрасте 14 лет.

В романсе применен принцип строфичности и повторности, выполненный на высоком уровне динамизации, его форму условно можно назвать вариантно-строфической.

Схема 1:

Вок. партия	A (1строфа)	B (2строфа)	A1 (3строфа)	B1 (4строфа)	A2 (5строфа) реприза
Ф-но	a b	c d	a₁ b	c	b₁ b
Тон.	<i>Es</i>	<i>c g D Fis</i>	<i>Es</i>	<i>c g fis A D d</i>	<i>Es</i>
такты	<i>1-23mm</i>	<i>24-36mm</i>	<i>37-56mm</i>	<i>57-70mm</i>	<i>71-91mm</i>

Из схемы видно, что вокальная партия организована строфической формой, а фортепианная – фроттольно-куплетной с последовательностью сегментов *a, b, c, d*.

Первая тема романса (*a*) звучит на фоне арпеджированных аккордов в основной тональности *Es-dur*, что передает тонкое и прозрачное настроение. На сопровождение накладывается вокальная партия, которая достигает первой кульминации с помощью постепенного овладения диапазоном, поддержанным и фортепиано. Если вначале пейзажный колорит передавался аккордами в скрипичном ключе, то постепенно регистровые рамки расширяются и появляются более глубокие звуки в басовом.

В момент кульминации первой строфы (17 т.) в фортепианной партии фактура изложения меняется (*b*) на словах:

Любовной мечтой пьянят,
Любовной мечтой пьянят.

Je reve aux amours defunts,
Je reve aux amours defunts.

Аккорды на *f* дублируют мелодию голоса, подчеркивая важность основной (любовной) темы романса:

Пример 1. «Звездная ночь» (кульминация первой строфы):

Небольшая связка (23-24 тт.) между *A* и *B* приводит к новому типу изложения (*c*), который условно является вариантом первого (*a*), так как остается аккордовое сопровождение, хотя и не такое плотное, и более развитое в ритмическом плане. Вторая половина фроттольного куплета (вторая строфа *B*) отмечена изменением темпа на *un peu animé* («оживленной и более светлым звуком»).

Герой повествования продолжает свой рассказ, а переполняющие его эмоции передаются секвенцией в виде восходящих аккордов на стаккато в тональности *g-moll*.

Пример 2. «Звездная ночь» (вторая строфа):

В эпизоде, рассказывающем о надежде на встречу с возлюбленной (29-33 тт.), фортепиано подчеркивает это путем смены изложения аккордов, к которым присоединяется бас и высокий верхний голос (*d*), а также сменой тональности на *D-dur*. Когда же вокальная партия второй строфы заканчивается, сопровождение дополняет эмоциональное высказывание героя, поднимая всю мелодию в высокий регистр, словно напоминая о том, что это не реальность, а всего лишь его мечты.

Третья строфа (*A1*) возвращает начальный темп (*a tempo*) и вновь показывает вариант фактурного развития (*a1*). Дебюсси оставляет восходящие восьмые, но теперь это одноголосная фигурация аккорда в верхнем регистре и выдержанные аккорды, подобные вступлению в басу.

Пример 3. «Звездная ночь» (третья строфа):

Отсылка к первой строфе происходит не только у фортепиано, но и у вокальной партии, которая точно дублирует мелодию и возвращает основную тональность Es-dur.

Кульминационный пункт третьей строфы (**b**) аналогичен первой, и это обосновано тем, что повторяется поэтический текст.

Что же касается четвертой строфы – *Anime* (**BI**), то здесь вокальная партия звучит так же, как во второй строфе (**B**) на тот же текст (напоминая поведение припева). Сопровождение начинается с секвенций в тех же тональностях (c-moll и g-moll), но содержит дальнейшее тональное развитие (см. пример 4).

Небольшая связка приводит к пятой строфе (неполному третьему куплету **A2** и одновременно репризному разделу всего ромansa). Вокальная партия и мелодически, и по тексту является точной репризой первой части (**A**). А вот фортепианное сопровождение вычленяет первую интонацию мотива **b** (он обозначен как **BI**). Эти словно зацикленные нисходящие движения на *pianissimo* воспринимаются как тонкое отображение природы и душевного состояния героя (пример 5). Сопровождение при этом поднимается на октаву, озвучивая слова:

Лиры нежной вздох мятежный
любовной мечтой пьянит.

*Triste lyre qui soupire,
Je reve aux amours defunts.*

Пример 4 «Звездная ночь» (пятая строфа):

Animé

53 Je rêve aux a - mours dé - - funts. Je re - vois à notre fon -

59 *sempre cresc.* tai - ne Tes re - gards bleux comme les cieux; Cet - te ro - se, c'est ton ha -

64 *f* lei - ne, Et ces é - toi - - les sont tes - yeux.

Пример 5. «Звездная ночь» (реприза):

pp

69 *pp* Nuit d'é - toi - les Sous tes

74 *Diminuendo* voi - les, Sous ta bri - - se et tes par - fums,

Завершается романс хорошо известной уже кульминацией (*b*), которая постепенно растворяется на фоне выдержанного баса:

Пример 6. «Звездная ночь» (окончание):

Не менее интересным с точки зрения формообразования является произведение под названием «Романс» (*Romance*). Оно написано на стихотворение Поля Бурже — это утонченная история о разбитом сердце. Тема любви и природы и здесь вдохновляет Дебюсси. Основной прием развития музыки — это микромотивная техника. Уже в начале произведения фортепианная партия дает двухтактовое вступление, экспонируя основной тематический элемент романса (*a*), состоящий из двух микромотивов (λ и β), которые будут развиваться как вместе, так и отдельно друг от друга.

Форма «Романса» смешанная: на первый взгляд она построена по принципу *А В А₁* и является трехчастной. Но это выражается только в партии фортепиано. Вокальная же строчка представляет собой изысканную декламацию, развивающуюся *линейно*.

Схема 2:

Вок.	-----				-----	----- ⁵¹			
Ф-но	a	a	b	a	β+β	c	λ	β+β	a
Сегменты ф-но	$\lambda \beta$	λ		$\lambda \beta$		$\gamma \Delta$			$\lambda \beta$
Тональн.	<i>D f h A G</i>				<i>E</i>	<i>D h D</i>			

Фортепианное вступление открывает занавес нежной мелодией на фоне выдержанного созвучия проходящего от тритона к малой терции. Как уже говорилось, эту мелодию можно разделить на два элемента λ (1т) и β (2т). Это вступление подводит к вокальной декламации и замирает в паузах (см. пример 7). Середина же первой части — это трехтактовая смена типа изложения сопровождения (**b**). Теперь это аккорды в группировке синкоп на выдержанной мелодии в басу. Постепенное *crescendo* придает оживленность и утверждается основная тональность D-dur (пример 8).

⁵¹ Вокальная партия проходит в форме декламации, которую невозможно обозначить буквенно.

Пример 7. «Романс» (начало):

Пример 8. «Романс» (середина первой части):

Завершение первой строфы включает сложную контрапунктическую ткань. Звучит первоначальная мелодия из вступления (а), которую сопровождают четвертные аккорды и выдержанный бас на ноте е (А-dur). Далее вычленяется мотив **β** (11-13 тт.), меняющий тональность на G-dur:

Пример 9. «Романс» (завершение первой строфы):

из са-дов тво-ей меч - ты. Ка - кой же ве - тер раз - ме - тал, лю -
 le jaz-din de ta pen - see. Ou dons les-vent-sont ils chas - see, Gette

би - мы - е мно - ю цве - ты? Лишь а - ро - мат вос - по - ми - нань - я
 ume a - do - ra - ble des lis? N'est - il plus un par - fum qui res - te

Tempo rubato (meno mosso)

Вторая часть (В) в *tempo rubato* сразу выделяется остинатными терциями (элемент γ), которые кружат вплоть до конца строфы на фоне яркого хода в басу (Δ):

Пример 10. «Романс» (вторая часть):

би - мы - е мно - ю цве - ты? Лишь а - ро - мат вос - по - ми - нань - я
 ume a - do - ra - ble des lis? N'est - il plus un par - fum qui res - te

о - ста - вил в па - мя - ти со - зна - нье бла - жен - ства выс - ше - го сто -
 De la su - a - vi - te ce - les - nье te Des jours ou tu m'en - ve - lop -

бой, да - рив - шей ва - рь -- дость -- не - зем -- ну -- ю --
 pais D'u - ne va - peur sur na - tu rel - - - - -

Tempo rubato (meno mosso)

Нарастающая динамика приводит к последнему разделу, где микромотивная техника проявляет себя еще острее, включая механизм контрапунктического соединения

вокальной декламации с продолжающимся сквозным развитием фортепианных мотивов λ и β .

Из λ берется первая интонация, озвученная теперь и вокальной партией. Это единственное в пьесе унисонное проведение вокальной и фортепианной партий подчеркивает особую значимость последних слов романса.

Пример 11. «Романс» (последний раздел):

Герой как будто истощен своей любовью, но его мольбы растворяются в пустоте. Тончайшие градации эмоций, сложный художественный подтекст передается автономностью фортепианной партии, которая досказывает то, о чем герой не может сказать из-за переполняемых его чувств.

*L'âme évaporée et souffrante,
L'âme douce, l'âme odorante
Des lis divins que j'ai cueillis
Dans le jardin de ta pensée,
Où donc les vents l'ont-ils chassée,
Cette âme adorable des lis?
N'est-il plus un parfum qui reste
De la suavité céleste
Des jours ou tu m'enveloppais
D'une vapeur surnaturelle,
Faites d'espoir, d'amour fidèle,
De béatitude et de paix?*

Сердце, что познало страданье,
Сердце символ благоуханья
Цветов весны, что собирал
Я из садов твоей мечты
Какой же ветер разметал,
Любимые мною цветы?
Лишь аромат воспоминанья
Оставил в памяти сознанье
Блаженства высшего с тобой,
Дарившей радость неземную,
О, возврати любовь былую
И красотой верни покой

Миниатюра «**Марионетки**» (*Fantoches*) интересна тем, что в ней присутствуют черты театрализованности. Главные герои здесь исполняют роль «не живых» людей. Они показаны своего рода персонажами-масками, ведь их эмоции искусственны и в то же время наполнены иронией.

Если говорить о метрической организации стихотворения П. Верлена, то оно отличается необычным чередованием четных и нечетных метров, а также подвижностью внутренних метрических акцентов в строке, усиленных частым применением *enjambement*⁵².

⁵² ENJAMBEMENT – перенос части фразы из одной строки в другую, вызванный несовпадением интонационно-синтаксической связи с метрическим рядом. При чтении отмечается паузой, без которой стихотворение теряет ритмическую выразительность.

Такие перебивки приводят к главному образу стихотворения «томного соловья, орущего во всю глотку». Его ироничность подчеркивается финальной «метрической синкопой», которая используется в романсе единственный раз.

Пример 12. «Марионетки» (окончание):

Четыре строфы стихотворения Верлена предполагают различные действия персонажей. Герои первой строфы – Скарамуш и Пульчинелла, лелеющие «злой замысел»:

Пример 13. «Марионетки» (первая строфа):

Во второй строфе показан доктор Болонэ, собирающий лечебные растения; в следующей – дочь доктора Болонэ, прогуливающаяся по аллеям в полуодетом виде; в четвертой – «воплощение мечты» юной дочери Болонэ – испанский пират, о тревоге которого громко кричит соловей. Подобное чередование противоположных сценических ситуаций демонстрирует сюжетность, и в то же время – некоторую схематичность. Однако если первая и вторая строфы имеют самостоятельные смыслы, то третья и четвертая связаны только сквозной ритмико-синтаксической организацией:

Пример 14. «Марионетки» (переход от третьей к четвертой строфе):

22
Ce - pen - dant l'ex-cel-lent doc - teur Bo-lo- nais cueille a - vec len -

27
teur Des sim - ples par - mi l'her-be bru - - -

32
- ne. Lors sa fil - le, pi-quant mi -

37
nois, Sous la³ char- mil - - le, en - ta - pi - nois, Se

Именно здесь особенно ярко демонстрируется ироничное отношение поэта к героям и ситуациям. Примечательно и то, что в стихотворении не присутствует постоянный «темп», который должен быть по правилам романтической лексики. Его развлекают заземленные эпитеты появляющиеся внезапно. Так, в первой строфе фигуры Пульчинеллы и Скарамуша под луной оказываются вдруг «черными» (*noirs*); трава во второй строфе – «коричневой» (*brune*). Наибольшее внимание поэт уделяет третьей и четвертой строфам. Образ юной дочери Болонэ дополняется здесь грубоватыми определениями «милая мордашка» (*piquant minois*) и «полуодетая» (*demi-nue*); а тревога испанского пирата, достойна лишь такой песни соловья, которую он «возвещает во все горло» (*Clame la détresse à tue-tête*).

Художественные приемы, которыми пользуется П. Верлен, намеренно направлены на передачу грубоватой атмосферы итальянского театра марионеток, где все чувства выражены прямолинейно. При этом используются разные способы для его передачи –

например, во 2-й и между 3-й и 4-й строфами показаны еле уловимые эмоции, а в остальных – только маски.

Данный аспект «кукольности» притягивает юного Дебюсси. Формируя собственную интерпретацию, он, в первую очередь, старается передать эту наигранно-примитивную картину действия и подчеркнуть его статичный, неподвижный характер. Этому как раз и способствует линейно-строфическая форма миниатюры. Композитор делает в фортепианной партии акцент на аккордовые вертикали, решая их простыми мажорными и минорными трезвучиями с обращениями. Подчеркивается такой характер и несамостоятельной мелодией декламационного типа, которую поддерживает движение баса в виде простой дублировки. Интерпретируя первоначальные две строфы Верлена, композитор акцентирует условность происходящего, делая основным принципом построения композиции – комбинаторные перестановки.

Схема 3:

Вок.	А				В				С			Д
Ф-но	a	b	c	d	a	a	c	d	a	a₁ a	a₁ c	e
Такты	1	5	8	12	18	22	26	30	34	36	42	56

Из схемы видно, что вокальная партия развивается в виде линейной композиции **A B C D**. Фортепианная же состоит из нескольких небольших мотивов (по типу фроттольно-куплетной схемы), которые на протяжении всей миниатюры чередуются и подвергаются варьированию (микромотивная техника).

Фортепианное вступление можно разделить на два элемента, где первый – это движение по полутонам параллельными квартсекстаккордами (элемент **a**, 1-4 тт.), которое звучит неуклюже и неопределенно в плане репрезентации основной тональности, а второй – это семикратное повторение мелодической фигуры в басу, обыгрывающей аккорд D₂ к Des-dur (элемент **b**, 4-7 тт.). На проведение последнего накладывается вокальная партия, которая не самостоятельна, а лишь опирается на звуки фортепианной гармонии. Последующее изложение поэтического текста сопровождается новой фактурная формула «глубокий бас – перемещение аккордов» (элемент **c**), типичная для жанра серенады. Образующийся намек на лирический жанр, возможно, вызван упоминанием луны в поэтическом оригинале – символа романтического мировосприятия. Однако общий эффект ироничности звучания достигается путем соединения декламации и «серенадного» аккомпанемента.

Пример 15. «Марионетки» (начало):
Allegretto scherzando

Подчеркнем здесь сходство гармонического плана развития: сопоставления доминантовых гармоний, находящихся на расстоянии тритона (10–11 тт.) – со сквозной лейтгармонией миниатюры «Лунный свет» изысканно-символистского плана и преднамеренно простым движением вокальной мелодии по ступеням восходящей гаммы a-moll (8–11 тт.). Усугубляет данный ироничный контекст решение кульминации (12–16 тт.), в которую буквально «врывается» банальная песенка с текстом «ля-ля-ля», изобилующая чувственными опеваниями опорных ступеней мелодии, звучной динамикой *mezzo forte*, поддержанная несколько примитивной гармонизацией (трезвучия C-dur – G-dur – a-moll – e-moll – пример 16).

Намеченный в первой строфе характер музыкального движения сохраняется и в последующей (B), представляющий свободную перестановку экспонированного в первом куплете материала. Ирония композитора теперь отображается бесконечно длинным распеванием эпитета «коричневая» (по отношению к «траве») в хроматизированном, и не вполне естественном для кульминационной зоны движении (*d* – пример 17).

В третьей строфе (C) «на сцену» выходит дочь доктора Болонэ: в вокальной партии возникают черты самобытной выразительности (движение по звукам, которых нет в фортепианной партии). В особенности выделено композитором слово *la charmille* (грабовая аллея), будто навевающее воспоминания о тенистых убежищах героев романтической поэзии (*a* – пример 18).

Пример 16. «Марионетки» (подход к первой кульминации):

Sca - ra-mouche et Pul - ci-nel-la Qu'un mau-vais des - sein ras-sem-bla Ges - ti - cu - lent,

noirs sous la lu - ne, la la la la la la la la la la la la.

Пример 17. «Марионетки» (вторая строфа):

teur Des sim - ples par - mi l'her-be bru - - -

- ne. Lors sa fil - le, pi - quant mi -

Однако и здесь Дебюсси показывает ироничное отношение к романтической образности и стилистике. Это осуществляется с помощью восходящего скачка *g-a* на большую нону (37-38 тт.), который звучит преувеличенно, а также долгого распева последнего слога, который подчеркивает несочетаемость этого лирического настроения с сухим движением параллельными квартсекстаккордами, взятыми из начала миниатюры.

Пример 18. «Марионетки» (третья строфа):

32 - ne. Lors sa fil - le, pi - quant mi -

37 nois, Sous la char - mil - - le, en - ta - pi - nois, Se

Заключительная строфа (D) уже не имеет такой глубокой цезуры с предшествующими, отражая сквозное направление движение между третьей и четвёртой строфами поэтического оригинала. Дебюсси тонко чувствует иронические «снижения» привычных романтических сравнений и метафор, которые использует поэт. Отсюда – квази-романтическая свобода и выразительность, характеризующие вокальную партию (импровизационные ритмические триоли, слоговые распевы), а также серенадная фактура и экспрессивная гармония фортепианного сопровождения.

Внезапно наступает центральная кульминация романса (56-59 тт.), где Дебюсси иронически воссоздает пение соловья – символа лирической романтической образной сферы (C). Данный эффект достигается при помощи неуклюжей трели у фортепиано, жесткой аккордовой вертикали и примитивного восходящего гаммообразного *glissando* (пример 19).

Фортепианное заключение утверждает заявленную направленность к упрощению вертикали и гармонической логики движения, завершая миниатюру токкатным, сухим, отрывистым звучанием многократно проводимых хроматических ломаных мотивов и тающих репетиций заключительной квинты *a-e* в низком регистре (см. пример 12).

Авторский замысел Дебюсси говорит о глубоком проникновении композитора в художественно-поэтическую систему П. Верлена. Ведь здесь не только сохраняются ритмические особенности стихотворения поэта (соответствующее членение на строки, строфы, ослабление цезуры между третьей и четвёртой строфами), но и усиливается примитивизм персонажей-масок, точно воплощая музыкальным решением авторскую ироническую интонацию.

Пример 19. «Марионетки» (центральная кульминация):

53 *cresc.* *mf*
 un a - mou - reux ros - si - gnol Cla - me la dé-tresse à tue - tête

59 *pp* *glissando* *tr.* *sf*

Условный характер создаваемого мира марионеток подчеркивает вокальная партия – не самостоятельная, во многих построениях дублирующая фортепианную партию, искусственно квадратная, а помимо этого – не отвечающая гибкой живой природе французского стиха, ориентированная на создание кукольной атмосферы действия.

«Пантомима» (*Pantomime*) составляет своеобразный диптих с «Марионетками». Дебюсси подбирает еще одно стихотворение П. Верлена, связанный с миром персонажей-масок, и решает его в том же ключе. С «Марионетками» «Пантомиму» роднит единая ироничная атмосфера и преимущество угловатых ритмов. Кроме того, можно заметить использование намеренно-нелогичных гармонических оборотов и «механистичного» хроматического движения. Все средства музыкального стиля ориентированы на формирование атмосферы яркого театрального представления *dell'arte* – спектакля условного, гротескного, намеренно противопоставленного живому и многообразному движению реальной жизни.

Четыре строфы стихотворения Верлена, связанные каждая по три строки (терцины), формируют настроение эксцентричного спектакля, поочередно показывая четыре персонажа, каждый из которых занят собственным делом. Пьеро (первая строфа) деловито «осушает флакон» и «принимается за паплет»; Кассандр (вторая строфа) «проливает слезу о своем обездоленном племяннике»; «плут Арлекин» (третья строфа) «готовит похищение Коломбины» и одновременно отрабатывает новый пируэт; Коломбина (четвёртая строфа) – единственная, кто «мечтает, удивляется, чувствуя трепетанье сердца и слыша в своем сердце голоса».

Разорванность этого «игрушечного» мира отражает метрическая организация стихотворения, показывающая в каждой строке новейшие изобретательные решения. Эффекту пестроты и неизменности подчинена и система рифм стихотворения с чередованием женских и мужских окончаний и объединением первой–второй и третьей–четвертой терцин согласованием рифм заключительных строк: *AAb / CCb / DDe / FFe*.

Дебюсси тонко чувствует это соотношение динамики и статики поэтического текста. Заложенный в метрической организации стихотворения принцип взаимосвязи на расстоянии обретает отображение в вокальной миниатюре присутствием сквозных ритмоинтонационных и фактурных моделей, которые протекают через все разделы. Они экспонируются в фортепианном вступлении и развивающейся из него первой строфе. Фортепианное вступление (1-9 тт.) вводит в мир необычных, вымышленных образов

стихотворения, отличающихся непредсказуемой логикой появления музыкального материала. Мгновенно возникает жесткое монодическое звучание (с октавной дублировкой) вне каких-либо тональных ориентиров, с обилием пауз. Прихотливая фигура «ужимки», словно «неловкий прыжок» с острым пунктирным ритмом и восходящим скачком, брошенным без разрешения (элемент *a*), будет многократно появляться в дальнейшем развитии, обуславливая наличие «сквозной рифмы» во всей форме:

Пример 20. «Пантомима» (вступление):

Allegro moderato

Другим важным элементом вступления является нисходящее хроматическое движение в диапазоне увеличенной сексты *f – dis*, вырастающее из кадансового форшлага *cis – dis* (6-9 тт., элемент *b*). Разнообразные модификации материала *b* (от кратких хроматических украшений вплоть до развернутых хроматических пассажей) осуществляют важную функцию в композиции миниатюры, формируя ощущение статики и некоторой механистичности движения.

Форму «Пантомимы» можно определить как смешанную, сочетающую черты строфической и трёхчастной (с серединой):

Схема 4:

Вок.	Вступление	A	A ₁	A ₂	B	A ₃
Ф-но (тональ- ность)		<i>E gis C E</i>	<i>gis G Fis A</i>	<i>H</i>	<i>cis Fis E gis</i> <i>C</i>	<i>E</i>
Такты	<i>9 т</i>	<i>10 т.</i>	<i>31 т.</i>	<i>38 т.</i>	<i>45 т.</i>	<i>58 т.</i>
Кол-во тактов		<i>16+4</i> (связка)	<i>6+1</i> (связка)	<i>8+2</i> (связка)	<i>10</i>	<i>18</i>

Первая строфа проявляет стремление композитора к созданию очень устойчивой структуры с многочисленными внутренними репризами. Для этого Дебюсси (единственный раз в миниатюре) повторяет после третьей строки поэтического оригинала первые две. В результате образуется период типа *a-a-b-a*, где каждое предложение соответствует одной строке стихотворения. Построена четкая квадратная структура (4 т. +

4 т. + 4 т. + 4 т.) с активным тональным движением и симметричным тональным замыканием, где основные тональности каждого предложения: E-dur – gis-moll – C-dur – E-dur.

В фортепианной партии прихотливое аккордовое движение, заполняющее мелодический мотив вступления «а» с «мерцающей» мажоро-минорной терцией в E-dur и оттенками звучания VI ступени (гармоническая – натуральная), становится сквозной фактурной и ритмо-интонационной лейт-формулой (а):

Пример 21. «Пантомима» (первая строфа):

Тут же повторно она проводится во втором предложении (15 т.). Вокальная партия второй строфы значительно подвижней. В ней нет внутренних тематических реприз. Она отличается нарочитостью и нелогичностью, когда нарушаются даже обычные разговорные нормы, воссоздавая ироничный характер стихотворения (особенно двадцатый такт):

Пример 22. «Пантомима» (вторая строфа):

Вторая строфа (31 т) отделена от первой фортепианным проигрышем (четыре такта), базирующихся на репетиционном повторении звука с, появившегося в последнем предложении первого куплета:

Пример 23. «Пантомима» (связка между первой и второй строфами):

Эта своеобразная связка подготавливает основной фактурный прием второй строфы – оstinатное нисходящее движение равными шестнадцатыми, которое интонационно развивает материал *b*. Если в первой строфе хроматизмы появлялись лишь в кратких украшениях (тиратах) фортепианной партии и мажоро-минорном «мерцании» ступеней лада, то здесь они разворачиваются в двух-, а затем в трехоктавное нисходящее движение фортепиано, проникающее и в вокальную линию.

Дебюсси иронично обращается к риторическим приемам музыки барокко, иллюстрируя глубоким хроматическим нисхождением слова о рыдающей Кассандре. Соответственно, «скользит» по полутонам и аккордовая вертикаль, отталкиваясь от трезвучия *gis-moll*: G-dur – Fis-dur – F-dur (31-33 т.):

Пример 24. «Пантомима» (вторая строфа):

Небольшая связка (1 т.) подготавливает тональность H-dur, в которой написана третья строфа (38 т.). Этот новый раздел неслучайно объединяется с предыдущим. В развитии вокальной партии возникают элементы хроматического движения, а также сохраняется принцип четкой квадратной периодичности (как и во втором куплете): 2 т. + 2 т. + 2 т. + 2 т. Музыкальный материал этих двухтактных предложений можно обозначить как *a-b-a-c*. Незвирая на доминантовую тональность, он выполняет явно репризную функцию по отношению к первой строфе, поскольку повторяет ее тематический материал «*a*», но в динамизированном виде (с несколько уплотненной фактурой). Таким образом, этот синтезирующий раздел завершает определенный этап развития.

Пример 25. «Пантомима» (связка и начало третьей строфы):

Строфу, посвященную Коломбине, которая «способна мечтать», Дебюсси акцентирует особенно (48-й такт). Здесь совершается внезапный переход в иную образную сферу – поэтичную, мягкую, зыбкую. Композитор применяет темповый (*Andante*) и динамический (*pianissimo*) контраст, совершенно новый тип фактуры с триольным вибрирующим «перебором» звуков неустойчивых септаккордов, где тональности: *cis-moll*, Fis-dur, E-dur, *gis-moll*, и «парящую» вокальную мелодию, освобожденную от заостренных ритмов:

Пример 26. «Пантомима» (четвертая строфа):

Co - lom - bi - ne

rêve, sur -

Заключительную строку – «И слыша в своем сердце голоса» – композитор проводит дважды. Словно озвучивая эти странные голоса, удивляющие Коломбину, Дебюсси применяет в фортепианной партии чередующиеся звучания двух увеличенных трезвучий от *f* и от *e*, на которые накладывается прихотливое мелодическое движение:

Пример 27. «Пантомима» (заключительная строка четвертой строфы):

- ten - dre en son cœur des

voix Et d'entendre en son cœur des

Уникальность композитора в образном прочтении стихотворения проявляется в заключительном разделе романса – Аз (58 т.), исполняющем одновременно функции репризы и коды. Этот большой синтезирующий раздел (18 т.) возвращает основную тональность E-dur, *Тетро I*, основную лейтформулу, а в фортепианной партии и хроматические нисходящие украшения первой строфы:

Пример 28. «Пантомима» (заключительный раздел):

Вокальная партия рождается из вздоха «Ах!», который то «рассыпается» легким *staccato*, то переходит в плавное триольное скольжение *legato*, то в мягкие терцовые «вздохи» (*h-gis*), замирая в высоком регистре. Так, исчерпавшая себя в процессе неоднократного повторения в романсе, основная ритмо-формула «а» возвращается к своему первоначальному одноголосному изложению и окончательно «рассыпается» по одной ноте. Эффектный бравурный заключительный аккорд (трезвучие E-dur) демонстративно «опускает занавес» за этой театрализованной сценкой, разыгранной персонажами-масками.

Подводя итоги рассмотрению формообразующих процессов в ранних вокальных миниатюрах К. Дебюсси, можно сделать вывод, что найденные в вокальной музыке типы фактуры, гармонии, ритмических рисунков, отличающихся неисчерпаемым разнообразием, в дальнейшем сыграли решающую роль в формировании новаторского фортепианного стиля композитора.

Что же касается вокальной партии, то Дебюсси выработал особый тип силлабической вокальной декламации, которая отражает специфику французской речи. В ней почти нет акцентов, и, вместе с тем, очень мало сходства с обычной разговорной речью. Это особый тип именно чисто французской декламации.

Желание детально отобразить богатейшую палитру поэтических источников ведет композитора к созданию оригинальных музыкальных структур, сочетающих черты куплетных, фроттольных, трехчастных, строфических и вариационных структур, что воплощается в кажущейся импровизационной (*quasi*-импровизационной, как называл ее Э. Денисов [4]) но на самом деле строго организованной музыкально-поэтической композиции.

Литература

1. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество. – М.: ОГИЗ, 1935. – 96 с.
2. Асатурян А. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси: этапы становления, вехи времени // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования: сб. науч. ст. – Вып. 41. Классика в современной культуре / Харьковский нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков: Тов. САМ, 2014. – С. 184 – 196.
3. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. / под ред. В. С. Буренко – Л.: Музыка, 1983. – С. 173 – 192.
4. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – 207 с.
5. Докучаева А. Формирование фортепианного стиля Дебюсси в камерно-вокальной миниатюре и музыке для фортепиано. // Музыковедение. – 2018. – № 4. – С. 28 – 38.
6. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. – М.: Музыка, 2010. – 498 с.

7. *Корниенко Е.* Об особенностях претворения французской речи в вокальных миниатюрах композиторов Франции рубежа XIX – XX веков // Искусствоведение. – 2011. – С. 737 – 740.
8. *Купец Л.* Камерное вокальное творчество Клода Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX – начала XX века (опыт историко-культурной интерпретации): Автореф. дис. канд. иск. – СПб, 1995. – 19 с.
9. *Нестьев И.* Клод Дебюсси // История зарубежной музыки: учебник вып.5 / ред. И. В. Нестьев. – М.: Музыка, 1988. – С. 43 – 105.
10. *Ровенко Е.* Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 840 с.
11. *Розеншильд К.* Молодой Дебюсси и его современники. – М.: Музгиз, 1963. – 144 с.
12. *Ручьевская Е.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации / под общ. ред. М. Михайлова, Е. Орловой. – М.–Л.: Музыка, 1966. – С. 65 – 110.
13. *Сабинина М.* Клод Дебюсси // Музыка XX века: очерки. – М.: Музыка, 1977. – Ч. I. Кн. 2. – С. 238 – 274.
14. *Слонимская Р.* Гармонический язык импрессионистов: К. Дебюсси, М. Равеля, М. де Фалья. // Анализ гармонических стилей. Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. – СПб.: Композитор, 2001. – С. 42 – 44.
15. *Смирнов В.* Клод-Ашиль Дебюсси: Краткий очерк жизни и творчества. Изд. 2-е, доп. – Л.: Государственное музыкально издательство, 1973. – 87 с.
16. *Ушаков Д.* Форма: консонанс/диссонанс (на примере прелюдий Дебюсси «Дельфийские танцовщицы» и «Паруса»). // Вестник СПбГУ. Сер. 15. – Вып. I. – 2014. – С. 14 – 29.
17. *Филенко Г.* Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра. // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л.: Музыка, 1983. – 247 с., нот.
18. *Эмберти М.* Возникновение времени и смысла у Малларме и Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 215 – 220.
19. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм / Пер. с польск. / С. Яроцинский. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.
20. *Barraquй Jean.* Debussy. – Paris, Edition du Seuil, 1994. – 250 p.
21. *Boulez Pierre.* Relevés d'apprenti. – Paris, Edition du Seuil, 1966. – 387 p.
22. *Musiques Nouvelles.* – Paris, Editions Klincksieck, 1968. – 262 p.