

Воронежский государственный институт искусств

Студенческий  
научный вестник

---

**ВГИИ–2024**



Воронеж  
2024

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 к отечественной и западноевропейской музыке, охватывающих четыре столетия – от эпохи барокко (К. Монтеверди) и романтизма (Р. Вагнер, И. Брамс) до XX века (Ф. Пуленк, С. Прокофьев, Б. Чайковский, Э. Денисов). Научными руководителями статей стали преподаватели кафедры теории музыки: доктор искусствоведения Е. Б. Трёмбовельский (Ю. Черенкова), кандидаты искусствоведения Н. В. Белянская (Е. Рак) и А. В. Украинская (Д. Винницкая, М. Гончарова, В. Рожина, Д. Сидорова), и преподаватель кафедры истории музыки, кандидат искусствоведения О.А. Скрынникова (М. Гончарова).

Ответственный редактор сборника – кандидат искусствоведения Л. Л. Крупина

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

Электронное издание

© Воронежский государственный институт искусств  
© Коллектив авторов

## Содержание

<i>Винницкая Д.Ю.</i> Особенности гармонии в сонате для флейты и фортепиано Франсиса Пуленка: к вопросу о театральности стиля композитора.....	4
<i>Гончарова М.В.</i> Иоганнес Брамс. Симфония №4: Особенности драматургии.....	17
<i>Гончарова М.В.</i> Рихард Вагнер: вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк»: особенности гармонического языка.....	37
<i>Рак Е.С.</i> Функции предькта в фортепианных сонатах С.Прокофьева.....	58
<i>Рожина В.Д.</i> Мадригалы Клаудио Монтеверди. Мадригал как музыкальный жанр.....	69
<i>Сидорова Д.О.</i> О драматургической роли гармонии в вокальном цикле «Ноктюрны» Эдисона Денисова.....	81
<i>Черенкова Ю.А.</i> Вокальный цикл Б. Чаковского «Лирика Пушкина»: особенности драматургической концепции.....	96

## Особенности гармонии в сонате для флейты и фортепиано Франсиса Пуленка: к вопросу о театральности стиля композитора

Свою сонату для флейты и фортепиано Франсис Пуленк написал в 1957 году, уже в пору творческого расцвета. Несколькоими годами ранее им уже была создана опера «Диалоги кармелиток», а вскоре после этого — лирическая монодрама «Человеческий голос», которая и принесла автору наибольшую известность. Но в этой череде оперных замыслов напоминает о себе и любовь Ф. Пуленка к звучанию духовых инструментов, проявившаяся ещё в ранних сочинениях — Сонате для 2-х кларнетов (1918), Сонате для кларнета и фагота, Сонате для валторны, трубы и тромбона (1922)<sup>1</sup> — и композитор с особым вдохновением создаёт произведение для флейты. «Мне гораздо больше нравится играть на духовых инструментах, чем на струнах, я признаю, что меня соблазняет эта комбинация», писал композитор Г. Спиваку<sup>2</sup> [10]. Соната с успехом была исполнена на Страсбургском фестивале флейтистом Жан-Пьером Рампалем и самим Франсисом Пуленком, быстро стала популярной и сегодня уже претендует на звание одного из самых часто исполняемых произведений для флейты.

Соната отличается от других крупных произведений автора относительной простотой языка, скромностью масштабов, но, тем не менее, является очень популярной у исполнителей. Её музыка — очень яркая, выразительная, демонстрирующая технические возможности флейтиста.

Музыковед Малкольм Макдональд так писал об этом сочинении: «Произведение проникнуто фирменной горьковато-сладкой грацией, остроумием, иронией и чувством Пуленка, которые по-разному проявляются в каждой из трёх частей. Первая... проясняет элегические намерения композитора; вторая — захватывающая кантилена для флейты, очень быстрая и очень сложная для исполнителей, пугливая и жизнерадостная. ... Финал завершает произведение в весёлом и сардоническом стиле...» [10].

В сонате для флейты в полной мере проявилась национальная природа творчества композитора. Ф. Пуленк здесь абсолютно соответствует французской музыкальной традиции, что выразилось в его отношении и к передаваемым эмоциям, и к музыкальной форме — не только, как к структуре произведения, но и как к организации всего музыкального целого, в том числе, гармонического языка, фактурных приёмов, мелодии. Требования к форме для французов являются неукоснительными и первостепенными. Об этом, сравнивая французскую и немецкую традицию, пишет, например, Б. Асафьев: «Конечная цель — вызвать в слушателе желанные эмоциональные состояния и передать чувства — и там, и тут одна. Но во французской музыке это достигается, прежде всего, “заражённостью” слушателя пластической красотой материала, в германской же — силой его выразительности. Поэтому во французской музыке — форма есть нечто само собой разумеющееся, прирождённое материалу начало, а ритм есть закон» [2, 124].

Музыка сонаты очень энергичная, лёгкая, звучит оптимистично и жизнерадостно, в ней нет погружения в психологические глубины. «В психологическом отношении им (Пуленку и Орику) чужда глубина созерцания. Они просто выражают чувства и эмоции, не анализируя их. <...>. Пуленк любит радость звукового ласкающего или дразнящего движения, безотносительно к танцу, любит простодушные деревенские песенные интонации и ритмы, любит и интимную домашнюю сферу, но отражает её в музыке без показной чувствительности и сладости» [там же, 118].

---

<sup>1</sup>После флейтовой сонаты Пуленком в 1962 году ещё были написаны соната для кларнета и фортепиано и соната для гобоя и фортепиано.

<sup>2</sup>Гарольд Спивак (1904–1977) — американский музыкальный библиотекарь и администратор. Он обратился к Ф. Пуленку с просьбой написать пьесу для двух фортепиано или альтернативного состава.

Множественность образов, многотемность, свободная трактовка формы, каждый раз подчинённой конкретному замыслу, «театральность» музыкального языка Пуленка — всё это не раз отмечалось многими исследователями его творчества [7].

В соотношении двух главных типов изложения — показа и развития — отметим явное доминирование первого над вторым. В процессе развёртывания музыкальной ткани — в многократных проведениях уже прозвучавшей темы, в неожиданных тональных переходах и завершениях хроматических мелодий временными, столь же неожиданными устоями — явно преобладает показ материала, сопряжённый с вариантными преобразованиями. Всё это напоминает игру, лёгкую, непринуждённую, порой затейливую и полную неожиданностей. Проявления игровой стихии в композиторском творчестве характеризует, в частности, Т. Курышева: «Нарушение привычного в материале — гармонических приёмах, ритмике, тембрах, фактуре, мелодическом развитии и т. п., выполненное преднамеренно по определённым правилам, способно создавать ощущение игры» [5,138]. Исследователь проводит аналогию между театром и музыкой, и в качестве важного свойства театральности упоминает эффект «неожиданности, непредугаданности действия, реализуемый в приёмах, нарушающих логику в последовательности» [5,147].

В чём же, зададимся вопросом, ощущаются подобные «нарушения» во флейтовой сонате Ф. Пуленка? Попытаться ответить на этот вопрос можно, если исходить из того, что «привычным» здесь оказывается жанр, обозначенный композитором как Соната, а также форма трёхчастного сонатного цикла и сонатная форма в первой части — на уровне музыкальной формы, и романтический мажоро-минор — на уровне гармонии. Попробуем проследить, какие выходы за пределы этих привычных признаков обнаруживает рассматриваемое произведение и как осуществляются в них театральные и игровые принципы.

Соната состоит из 3-х частей:

1. *Allegretto malincolico*
2. *Cantilena: Assez lent*
3. *Presto giocoso*

**Первая часть** — меланхолическое аллегретто в ми миноре — начинается четырёх-тактовой фразой с ниспадающей темой у флейты, которая звучит очень живо и даже несколько «остро». Притом, что композитор не выставляет знаки при ключе, с полной определённо звучит именно ми минор. Тональность показана очень откровенно, о чём свидетельствует и тонический органнй пункт, и тоническое трезвучие в начале изложения (и в партии фортепиано, и в партии флейты).

*Пример 1. Первая часть. Основная тема:*

[♩ = 84]

FLUTE

PIANO

*[mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)]*

В партии фортепиано в виде гармонической фигурации звучат относительно несложные гармонии — тоника, увеличенное трезвучие III-й ступени, трезвучие параллельного соль мажора, двойная доминанта и доминанта — эта гармонизация темы останется неизменной и устойчивой на протяжении всей части.

В первом предложении темы присутствуют некоторые элементы хроматики, хотя в целом она диатонична. Начальный пассаж очерчивает тонику ми минора, а затем в скрытом двухголосии следует нисходящая хроматическая гамма. Далее, словно всплеск, возникает яркая восходящая септоль в партиях обоих инструментов с последующим, более спокойным

нисходящим движением. Экспозиционный период, состоящий из 16 тактов, заканчивается каденцией, направляющей тональное движение в до мажор.

*Пример 2. Первая часть. Первая каденция:*



Чёткая квадратность этого периода (8 + 8), распределение каденций — половинный автентический в ми миноре и заключительный совершенный в до мажоре (период модулирующий) — свидетельствуют о явной опоре на классические традиции. Вместе с тем, ясно обозначенная функциональность сочетается с элементами хроматики. Так уже в начале темы используется нисходящая хроматическая гамма в партии флейты, затем включение хроматических тонов присутствует, главным образом, именно в мелодической линии. В конце второго предложения, например, есть движение по звукам ми бемоль, до бемоль, ля бемоль, очерчивающее шестую низкую минорную в мажоре, и всякий раз хроматику «разбавляет» опора на диатонические ступени и ясные гармонии, а вместе с последующим звуком фа это мелодическое движение образует  $\Pi_7$  из параллельного ми бемоль мажора для одноименного до минора, который сразу же и зазвучит после каданса.

*Пример 3. Первая часть. Окончание первого предложения:*



Хроматические тоны в гармонии (в фигурациях) — это аккордовые тоны, которые укладываются в  $D_9$  с секстой. Возникает мерцание одноимённых тональностей, смена которых происходит часто и стремительно. До мажор, до минор, на смену которому приходит доминанта к ми минору. Начинается переизложение начального периода, первое предложение которого заканчивается доминантой к ля минору, а второе носит развивающий характер, подготавливая появление новой скерцозной темы в фа мажоре.

В развёртывании материала доминирует принцип вариантного развития. Это проявляется в развитии самой темы, а также на уровне кадансов.

*Пример 4. Первое предложение:*



Пример 5. Второе предложение:

Two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a series of sixteenth-note runs and a bass clef staff with a few notes. The second system continues with similar patterns in both staves. A forte (f) dynamic marking is present in both systems.

Пример 6. Каданс первого предложения:

Two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a melodic phrase ending in a cadence. The second system shows the corresponding bass clef staff.

Пример 7. Каданс второго предложения:

Two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a melodic phrase ending in a cadence. The second system shows the corresponding bass clef staff.

При переизложении темы срединный каданс этого периода даёт направленность уже к ля минору, а вместо окончания этого периода, как бы оборвавшегося на полуслове, начинается новый семитактовый скерцозный раздел в тональности фа мажор.

Пример 8. Скерцозное построение:

Three systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The second system includes the instruction 'léger et mordant' and a piano (p) dynamic. The third system starts at measure 39 and includes a mezzo-forte (mf) dynamic.

Далее продолжается развитие начального материала, в форме секвенции. Первое звено проходит в партии флейты в тональности фа минор, второе — у фортепиано в ми бемоль миноре.

Пример 9. Развитие материала:

Two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues with similar patterns. Dynamics include mezzo-forte (mf), piano (p), mezzo-dolce (m.d.), and mezzo-gioioso (m.g.).



Секвентное развитие подводит к новому изложению главной темы, теперь уже звучащей в ля миноре. Гармонизация темы остаётся при этом неизменной, она лишь транспонирована в другую тональность с ожидаемым половинным автентическим кадансом. Второе предложение так же, как при переизложении, после первого проведения главной темы выполняет роль перехода к новой теме. Завершается этот ля минорный период (8+6) выдержанным звучанием звука ля в октавных дублировках (пример 10) — то есть, терцовым тоном для тональностей фа диез минор и фа мажор, (отднотерцовых тональностей).

*Пример 10. Завершение:*



Фа-диез минор выдержан до цифры 8, а после неё появляется новая тема, создающая главный контраст первой части по отношению к теме основной. Фа-диез минорный раздел вступительный, тем не менее, он возникает снова и обретает самостоятельность в дальнейшем развитии. Новый раздел следует после упомянутого фа диез минорного, напоминающего хорал соло фортепиано. В этом лирическом разделе наблюдаются два тематических элемента: первый — фактурный элемент — аккорды, с которых начинается и заканчивается раздел (пример 11), а второй — сама тема — выразительная и ритмически — причудливая, изысканная, где есть пунктир и тридцать вторые длительности (пример 12).

*Пример 11. Первая часть. Вторая тема (аккордовый элемент):*





Пример 12. Первая часть. Вторая тема:

A peine plus vite [♩ = 92]

Рисунок темы с тридцать вторыми блуждает между инструментами и появляется то в партии флейты, то у фортепиано; звучит сначала в фа мажоре, затем в фа миноре. Следующий сольный фрагмент фортепиано в ре бемоль мажоре объединяет обе темы — и лирическую, и аккордовую. В плане гармоний представлены: тоника, вторая ступень, доминанта, тоника. Затем D<sub>7</sub> к субдоминанте, DD, вводная к си бемоль минору и сам си бемоль минор — вся эта последовательность звучит на органном звуке ре бемоль. После параллельного движения хроматическими аккордами и остановке на доминанте к ля минору начинается реприза в этой тональности.

Пример 13. Первая часть. Реприза:

céder a tempo [♩ = 84]



Таким образом, мы видим, что первая часть соединяет в себе черты сонатности, трёхчастности и рондальности. Сонатность трактована в ней предельно свободно. Трёхчастность же и рондальность проявляются в наличии репризности.

Подтверждение нашим выводам находим и в статье Д. Менделенко, где отмечаются общие закономерности трактовки сонатной формы в сонатах Ф. Пуленка: «Так, в строении первой части композитор сохраняет лишь отдельные, значимые для него принципы сонатной формы, черты сонатности сочетаются в ней с признаками рондо и трёхчастной форм, — отмечает автор, — в сонатной форме Ф. Пуленка преобладает экспозиционность, а мотивная разработка заменяется появлением нового тематического материала, что приводит к пёстрой многотемности музыкальной ткани. Композитор также ограничивает значение разработочного раздела: он или предельно краток, сжат до размеров небольшой связки, или отсутствует вовсе. Как следствие, “обесценивается” реприза, которая служит лишь тематической аркой, структурно не уравновешивая целое. Такое строение первой части противоречит классической сонатной модели, для которой определяющей была (и остаётся в XX веке) динамическая, процессуальная сторона» [7].

Что касается тональностей, временами, они прослеживаются очень чётко. Тональная определённость достигается наличием органичных пунктов, которые встречаются в изложениях темы. В то же время присутствует и частая смена тональных опор. Это характерно для развивающихся разделов, где очень легко меняются устои, что достигается использованием хроматической системы, секвенциями.

Как указывает энциклопедическое издание «Музыка XX века», «схема, предусматривающая чередование двух контрастных тем или тематических групп в начале, разнообразное варьирование и комбинирование тематических идей в середине и повторение начального материала в конце, сама по себе не может являться сонатной формой в подлинном смысле».

**Вторая часть** сонаты — кантилена, изложенная в свободной форме и исполняемая, по указанию автора, «*Assez lent*» — довольно медленно. «Вторые части сонат обращены к иной стороне творческого мышления композитора, — пишет Д. Менделенко. — Цельные тематически, нерегламентированные, свободные по своей форме вторые части — это лирический монолог, подчёркнуто вокальный по своей жанровой природе» [7].

Небольшая по объёму, она наполнена разнообразными тональностями: опорными, в которых начинается каждое новое проведение, являются b-moll, a-moll, es-moll, b-moll. Ля минорный раздел — включает тональности соль мажор и соль минор, ми бемоль минорный раздел — самый неустойчивый, в нём есть тональности — фа минор, си мажор и ля мажор. При этом единственное (репризное) проведение в си бемоль миноре заканчивается на устойчивой тонической гармонии, хотя и несовершенным кадансом, но оказывается тонально замкнутым.

Все другие разделы тонально не замкнуты, и переход от одного к другому не выделен цезурой. Перед введением новой тональности вводится аккорд доминанты, который подчёркивает плавность перехода от одной тональности к другой и направлен на достижение непрерывности развития, связности движения.

Пример 14 (переход в ля минор):

Пример 15 (переход в ми-бемоль минор):

Пример 16 (переход в си-бемоль минор):

И в этом плане заключительное проведение выделяется своей обособленностью.

Пример 17. Вторая часть. Заключительное проведение:

Она достигается не только тональной замкнутостью, но и предваряющим этот раздел доминантовым преддыктом (пример 18), т.е. возвращение си бемоль минора также подготовлено гармонией доминанты, как и тональности ля минор и ми бемоль минор. Но здесь доминанта расширена до целого доминантового органного пункта (4 такта), что выделяет заключительный раздел из общего контекста и обособливает его, создавая эффект репризы.

Пример 18. Вторая часть. Доминантовый преддыкт:

В кульминации появляются органнй пункт, мощный охват регистров, движение параллельными аккордами.

Пример 19. Кульминация второй части:

«Структурно третья часть обычно представляет собой подобие рондо, в котором есть организующий форму “рефрен”. Для неё характерны внезапные переключения, избегание квадратности, сжатие материала при его повторении, организация целого, основанная на принципах тематической комбинаторики» — так характеризует её Д. Менделенко [7]. Третья часть сонаты для флейты не является исключением. В ней есть черты рондо, возвращение главной темы, которая, в свою очередь, чередуется с другими темами и с материалом развивающего плана.

Первый раздел (условно обозначим его буквой «А»), длится 38 тактов (до 5 цифры) и звучит в тональности ля мажор. Вновь обращает на себя внимание простота аккордики, ясная определённость тональностей. Яркая, задорная, словно «подпрыгивающая», запоминающаяся мелодия звучит в темпе *Presto giocoso*, преимущественно в оттенке фортиссимо (пример 20). Эта тема и выполняет функцию рефрена в финале. Она звучит несколько раз в тональностях ля мажор, ми мажор, ля бемоль мажор.

Пример 20. Третья часть. Тема рефрена:

3 *Presto giocoso*

Здесь же появляется материал (9–12 тт. и 24–27 тт.), сходный со скерцозным разделом из 1 части.

Пример 21 (9–12 тт.):

Пример 22 (24–27 мм.):

От цифры 5 начинается следующий раздел — «В» в тональности ля минор. Мелодия становится менее игривой, приобретает певучий характер и звучит то в партии флейты, то в партии фортепиано.

Пример 23. Третья часть. Второй раздел:

Далее (от 7 цифры) начинается третий раздел, возвращающий начальный материал «А» (пример 24), только уже в тональности ля бемоль мажор, и начальный материал «В» (пример 25).

Пример 24. Второе проведение рефрена:

Пример 25. Третья часть. Повторение начального материала:

Последующий связующий раздел основан на секвенциях, органичный пункт в которых создаёт ощущение ожидания (пример 26). В партии флейты в этот момент звучат интонации из 1 части.

Пример 26. Третья часть. Подготовительный раздел:



The musical score for Example 26 consists of three staves. The top staff begins with a circled number 9. The middle staff features a melodic line with slurs and accents, marked with *mf*. The bottom staff has a bass line with a *mf* dynamic and the instruction *sec (sans pédale)*.

От цифры 10, в тональности ре мажор звучит тема «А» в обращении, поднимаясь всё выше и выше по полутонам (пример 27). В таком видоизменении проявляется вариантный характер её развития. Именно в этом проведении тема претерпевает наибольшие изменения: в неё проникают элементы хроматики, секвенция, благодаря чему тема звучит неустойчиво, вплетаясь в поток общего музыкального развития.

Пример 27. Третья часть. Видоизменение рефрена:



The musical score for Example 27 consists of two staves. The top staff shows a melodic line with chromatic movement. The bottom staff features a bass line with a *mf staccatissimo* dynamic.

В 100-м такте в партии фортепиано вновь возвращается скерцозный материал из 1 части, и на его фоне у флейты звучат сначала продолжительные трели на форте, а затем материал с шестнадцатыми.

13 цифра начинается в тональности фа мажор (пример 28). Здесь появляется аккордовая фактура, как отсылка к первой части.

Пример 28. Третья часть:



The musical score for Example 28 consists of three staves. The top staff begins with a circled number 13 and the instruction *surtout sans ralentir*. The middle staff features a melodic line with a *f* dynamic. The bottom staff has a bass line with a *f* dynamic.

Постепенно нисходящая мелодия звучит на фоне тонического органного пункта. Далее тема перемещается в тональности ля мажор и ля бемоль мажор. С 15 цифры в очередной раз возникает скерцозный материал (пример 29), только в отличие от предыдущих небольших разделов, этот занимает целых 17 тактов и оканчивается ярчайшей кульминационной трелью у флейты на звуке соль третьей октавы.

Пример 29. Третья часть. скерцозная тема:

149 [a tempo] ♩ = 160–168

155

160

[Péd.]

[Φ]

После продолжительной паузы начинается небольшой раздел с изменением темпа. У флейты возникает мотив из лирического раздела первой части (пример 30): вновь мы слышим уже хорошо узнаваемую витиеватую мелодию флейты.

Пример 30. Третья часть. Материал из 1 части:

167 **Subito le double plus lent** ♩ = 66

172

Далее снова появляется раздел, который мы назвали подготовительным и связующим. Здесь он несёт функцию некоего преддыкта перед репризой, так как после него следует заключительный раздел «А» в тональности ля мажор. Эта заключительная часть очень мозаична и включает в себя фрагменты всех встречавшихся до сих пор разделов, что скрепляет весь цикл и имеет цементирующее значение. Музыка вновь набирает скорость и к финишу при-

ходит на двойном фортиссимо с указанием автора «*Strictement en mesure et surtout sans ralentir*» — строго вовремя, без замедления.

Пример 31. Завершение сонаты:

[*Strictement en mesure et surtout sans ralentir*]

В ходе проведённого анализа были выявлены приёмы и закономерности гармонии и музыкальной формы, показательные не только для данной флейтовой сонаты, но и в целом для стиля Ф. Пуленка. Обобщая эти наблюдения, обозначим схемой тональную структуру цикла.

Тональный план:

<b>1 часть</b>	<b>2 часть</b>	<b>3 часть</b>
Ми минор — ми мажор	Си бемоль минор	Ля мажор

В 1-й части, помимо основной, затрагиваются также тональности фа мажор, фа минор/ми бемоль минор, ля минор, фа диез минор, фа мажор/фа минор, ля минор, ми мажор/минор; во 2-й — ля минор, ми бемоль минор, си бемоль минор; в 3-й — ля минор, ля бемоль мажор, ре мажор, до мажор, ля мажор.

Как видим, цикл в целом тонально разомкнут, причём тональные соотношения частей довольно далёкие. Оригинальность заключается в калейдоскопическом разнообразии и многообразии тональностей. Частое тональное обновление даёт высокую скорость смены впечатлений и тональных красок. То есть, акцент сделан композитором не на функциональной сложности аккордики, круг аккордов невелик. Зато обращает на себя внимание многообразность тонального плана, а сложность и момент переменности сконцентрированы в области тональной организации.

Формально Пуленк выдерживает трёхчастный сонатный цикл, но при этом каждая часть трактуется довольно свободно. Это компенсируется возвращением в конце тематического материала, сходного с элементами первой части: скерцозного и лирического (примеры 21, 22, 29, 30). Такие «напоминания» создают ощущение арочности, репризности.

Цементирующую функцию выполняет и фактура, как и тематизм, скрепляет весь цикл в целом. Так, в первой части присутствуют фактурные контрасты с включением трёх основных видов фактуры: гармонической фигурации с единым ритмом шестнадцатыми (первая, динамичная тема), особого рисунка гармонической фигурации с повторением первого звука в конце каждого оборота и с передачей элементов фигурации из партии левой руки в партию правой (вторая, скерцозная тема) и аккордовой фактуры с синкопированным ритмом (третья, лирическая тема). Вторая часть фактурно единообразна. Фигурации везде выдерживаются в едином ритме восьмых. Третья же часть характерна тем, что она синтезирует фактурные приёмы из первой части с отдалённым напоминанием элементов второй. Это свидетельствует о том, что фактура, как и тематизм, направлена на скрепление музыкального целого.

Таким образом, для сонаты в целом характерны: скрепляющая и формообразующая роль тематизма и фактуры, простота аккордики (с точки зрения функциональности и струк-



туры), оригинальность тональной организации, а также мелодических линий, которые подвергаются вариантному развитию, неожиданно получают хроматические преобразования, что позволяет быстро переходить в разные тональности.

Соната для флейты и фортепиано Ф. Пуленка — это яркое, стилистически показательное произведение, вобравшее в себя целый спектр характерных для музыкального языка композитора приёмов. Она служит ещё одним доказательством того, что камерно-инструментальные произведения автора — это не «жанровое дополнение» или «вторичное отклонение от его ведущей художественной линии», как часто оценивают их в научной литературе [4]. Сочинение это полно творческих открытий, и наряду с другими произведениями Ф. Пуленка продолжает вдохновлять музыкантов-исполнителей и побуждать исследователей к их поискам.

## Литература

1. *Алябьева А., Россинский А.* «Интонационная фабула» как метод анализа музыки старого света конца XIX – начала XX вв. // Педагогика искусства. — 2019. — №4. — С. 235 – 243.
2. *Асафьев Б.* (Игорь Глебов). Французская музыка и её современные представители // Б. Асафьев. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. — М.: Музыка, 1975. — С. 112-126.
3. *Друскин М.* Очерки. Статьи. Заметки. — 1987. — 272 с.
4. *Корцова О. А.* Фортепианное творчество Ф. Пуленка в контексте французских клавирных традиций: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. — Киев 2010. 24 с.
5. *Курышева Т.* Театральность и музыка. — М.: Сов. Композитор, 1984. — 199 с.
6. *Медведева И.* Франсис Пуленк. — М., 1969. — 238 с.
7. *Менделенко Д.* Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. [Электронный ресурс]. — URL: <http://studylib.ru/doc/2130075/221-dar> [Дарья Менделенко КАМЕРНО.docx - Яндекс.Документы (yandex.ru)] (Дата обращения: 17.03.23).
8. *Муслимова Д.* Стилистические особенности композитора Ф. Пуленка. [Электронный ресурс]. — URL: <http://ipi1.ru/PDF/2023/180/stilisticheskie.pdf> - Яндекс.Документы (yandex.ru) (Дата обращения: 19.03.23).
9. *Рубцова Д.* Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссистского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика. // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2014. — № 3 (16). — С. 38-42.
10. *Филленко Г.* Французская музыка первой половины XX века. Очерки. — Л., 1983. — С. 187 – 211.

*Гончарова М. В.*

### **Иоганнес Брамс. Симфония №4: Особенности драматургии.**

Цель данной статьи — представить целостный анализ Четвёртой симфонии Иоганнеса Брамса. В связи с этим в работе ставятся следующие задачи: обозначить основные образные сферы симфонии, дать характеристику тематизма; охарактеризовать основные этапы музыкальной драматургии симфонии; выявить функции частей в цикле (по методу М. Г. Арановского); охарактеризовать особенности оркестрового стиля сочинения.

«Я знал... и надеялся, что грядёт Он, тот, кто призван стать идеальным выразителем времени, тот, чьё мастерство не проклёвывается из земли робкими ростками, а сразу расцветает пышным цветом. И он явился, юноша светлый, у колыбели которого стояли Грации и Герои. Его имя — Иоганнес Брамс» [1]. Этими пророческими словами Роберт Шуман в пламенной статье «Новые пути», написанной в октябре 1853 года, возвеличил совершенно никому не известного до того дня художника. И не зря, ведь творчество Брамса охватило мно-

гие жанры, как инструментальной, так и вокальной музыки, где особое место занимает его симфоническое наследие.

В мир симфонической музыки Брамс, пришел довольно поздно, после 40 лет. Из письма к другу: «Я никогда не напишу симфонию! Ты не представляешь, какой смелостью надо обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой «шаги гиганта» [2]. Тем не менее, его симфоническое наследие возвышается над уровнем всего, что делалось в этой области в немецкой и австрийской музыке второй половины XIX века.

Важнейшим достижением творческой жизни композитора явилось создание четырёх симфоний. Они сочинялись в поздний период творчества, образовав своеобразную тетралогию, которая занимает центральное место в симфоническом наследии Брамса.

Над своей Первой симфонией (c-moll) композитор работал 20 лет. Ганс фон Бюлов назвал это произведение «Десятой симфонией Бетховена». Действительно, ассоциация с Бетховеном вызвана крайними точками тонального движения в цикле (c-moll — C-dur) и общей направленностью драматургии «от мрака к свету». Кроме того, тема-гимн из Финала интонационно напоминает тему радости из Финала Девятой симфонии Бетховена.

Вторая симфония (D-dur) была написана летом 1877 года, в горах, на берегу Вертеровского озера. И.И. Соллертинский назвал её «Венской пасторальной симфонией», поскольку в ней проявилась связь с бытовой музыкой. Фактически, Первая и Вторая симфонии Брамса соотносятся друг с другом примерно так же, как у Бетховена Пятая симфония и Шестая «Пасторальная».

В Третьей симфонии (F-dur), написанной в 1883 году, Брамс предстаёт в новом облике. Жанр произведения трудно определить однозначно: в нём происходит синтез драмы и пасторали, лирического и эпического начал. Уже здесь прослеживается драматургия, которая в дальнейшем будет использована в Четвёртой симфонии — развитие от светлого образа к трагическому. Соллертинский называл эту симфонию «Патетической одой».

Завершается путь Брамса-симфониста созданием Четвёртой симфонии (e-moll) в 1884–1885 гг. Сложность образов Четвёртой симфонии тесно связана с использованием и трактовкой в цикле сонатной формы. Её разновидности использованы во всех частях:

- в I-й — полная сонатная форма;
- во II-й — сонатная форма без разработки;
- в III-й — форма рондо-сонаты;
- а в IV-й — сонатная форма уступает место строгому старинному виду вариаций на *basso ostinato*.

В Четвёртой симфонии присутствует сквозное развитие, которое проходит через все части. Этими сквозными образами становятся две жанровые разновидности: хорал и фанфара.

Появление фанфарного элемента всегда служит импульсом к развитию, призывом к активному действию. Фанфарные мотивы вторгаются внезапно и разделяют поток мелодического движения на отдельные фазы. Гораздо большей глубиной и сложностью отличается роль хорала. Он звучит в симфонии и в скрытом, и в основном виде. Его появление всякий раз преображает, обогащает и усложняет музыкальные образы.

Драматургия симфонии в целом оригинальна и необычна. Подобного жанр симфонии ещё не знал. От скорбной элегии I части круг образов ведёт к трагической кульминации — Финалу-пассакалии. Так рождается тезис, определяющий особенность драматургии этого произведения — «от элегии к трагедии».

### 1 часть

1 часть цикла симфонии написана в сонатной форме и в основной тональности e-moll. Начинается часть темой главной партии, имеющей песенно-романсовый характер, по своему интонационному изложению (чередование терций и секст, движение по звукам трезвучий) и фактуре тема близка жанру элегии (пример 1). Она излагается у скрипок в октаву, деревянные духовые инструменты вторят им терциями (словно эхо), в то время, как альты и виолончели сопровождают тему гармонической фигурацией (приёмом арпеджио). Примечательно,

что тема главной партии вызывает некоторые ассоциации с основной темой 2 части мессы h-moll И.С. Баха — хором «Qui tollis» («Ты, принявший грехи мира»).

Пример 1:

Allegro non troppo Четвертая симфония, I ч., главная партия

Первое проведение темы составляет 18 тактов, замкнутое в основной тональности (e-moll). Далее начинается второе проведение, которое вызывает ассоциации со структурой «вопрос – ответ», где «вопрос» у вторых скрипок, а «ответ» у первых. Развитие тематического материала связано, прежде всего, с темброво-фактурными преобразованиями, где можно увидеть и расширение диапазона, и обогащение фактуры звучанием других голосов-тембров. Таким образом, Брамс придаёт теме всё более интенсивную внутреннюю пульсацию с помощью замены четвертных длительностей на восьмые с октавными ходами, где пары деревянно-духовых инструментов (2 флейты, 2 кларнета, 2 фагота) дублируют её мотивы. Можно заметить, что данный приём тембрального изложения материала свойственен П.И. Чайковскому в Шестой симфонии, где в IV части он передаёт каждый звук темы разным инструментам, наполняя её выразительной экспрессией.

Пример 2. 1 часть, 2-е проведение главной партии:

Внезапно тема прерывается ярким появлением фанфарного возгласа деревянных духовых и валторн, завершающегося аккордовым изложением *tutti*. Новый тематизм выполняет функцию связующей партии. Интересен её тонально-гармонический облик: на первый взгляд может показаться, что тема написана в тональности гармонического Fis-dur (53-57 тт.), но функционально она подготавливает тему побочной партии, являясь своеобразным доминантовым предыктом (своего рода — «доминантовый» лад). Забегая немного вперёд, отметим, что эта тема является контрастным элементом всей экспозиции, она воспринимается как призыв к активному действию, чей материал получает большое развитие в дальнейшем не только в экспозиции (где она звучит не менее 10 раз), но и особенно активно в разработке, репризе и коде. При этом, тема не остаётся в образно-смысловом отношении неизменной: представая впервые как призыв к действию, она берёт на себя функцию противодействия разрушающего характера, который обычно свойственен темам судьбы, рока. Тема связующей партии разрастается масштабно (особенно в заключительном разделе 1 части симфо-

нии), обретает значительно более широкий диапазон и влияет на процессы преобразования основных тем — главной и побочной, способствуя их драматизации.

*Пример 3. Тема связующей партии:*

[ **Allegro non troppo** ] Четвертая симфония, I ч.

72 Flauti Cor.

*f marc.*

После связующей вступает тема побочной партии (57 т.), написанная в тональности минорной доминанты — h-moll (пример 4). Она, в свою очередь, так же как и главная, имеет лирический характер. Таким образом, главная и побочная партии не составляют друг с другом конфликта, они как бы дополняют друг друга, имея схожесть как интонационно, так и образно.

Тема побочной излагается у валторн и виолончелей, звучит словно взволнованная речь, в её диапазоне присутствует мелодическое движение на широкие интервалы (септимы, квинты), скачки на неустойчивые ступени лада и «характерные» интервалы, усиливающие «взволнованное чувство». В средний раздел побочной (73–80 тт.) вторгается тематизм связующей партии в тональности G-dur, с характерной активной ритмикой и фанфарными интонациями. Перед появлением 2-й темы побочной партии, Брамс использует инструментовку которую в дальнейшем будет применять Д.Д. Шостакович.

*Пример 4:*

[ **Allegro non troppo** ] Четвертая симфония, I ч., побочная партия

78 V-c.

*v-c.*

Вторая тема побочной партии (87 т.) написана в тональности H-dur и имеет светлый, нежный, своего рода лирико-просветлённый характер, изложена она у деревянных духовых инструментов. Эта тема не имеет ярко выраженной границы завершения, её изложение прерывается на гармонии DD, за которой вновь следует материал связующей партии, звучащий победно-фанфарно по тональному плану H-D-Fis (119–123 тт., пример 5).

*Пример 5. Вторая тема побочной партии:*

*cresc.*

*arco*

В завершении заключительной отчётливо слышны интонации главной партии в H-dur (137 т.), где происходит плавный переход к следующему разделу 1-й части симфонии — разработке. Такое завершение экспозиции далеко от трагических образов и не даёт возможности предугадать главную кульминацию части — трагедию коды.

Круг образов разработки и репризы близок лирической сфере экспозиции. Однако именно в этих разделах сонатной формы, Брамс использует новые образные грани, благодаря чему обнаруживает себя главный тезис симфонии — от элегии к трагедии.

Разработка в свою очередь, начинается с повторения темы главной партии в основной тональности (145 т.), создавая, таким образом, наложение граней формы.

Разработка включает 3 раздела:

Первый раздел построен на мотивном развитии главной темы (145–184 т.).

Второй начинается с появления темы связующей у струнных инструментов на фоне органного звука G, где в дальнейшем происходит чередование отдельных элементов тем главной и связующей партий с модулированием в далёкие тональности.

Здесь Брамс использует приём расширения — один из способов преобразования тематического элемента. Непосредственно сопоставляются в до миноре основной мотив (a) и производный вариант четвёртого мотива главной партии (b, он же мотив побочной темы), после чего второй из них (производный вариант четвёртого мотива b<sub>1</sub>) звучит ещё раз, но его второй — центральный — звук увеличивается в четыре раза, до целой ноты (на этом звуке совершается модуляция в cismoll).

*Пример 6. Второй раздел разработки:*

The image shows a page of a musical score for the second section of the development. The tempo is marked 'Allegro non troppo, 6/8'. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Trombone (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The score shows the development of the main theme, with various dynamics and articulations. A specific motif 'b<sub>1</sub>' is highlighted with a bracket above the woodwind parts.

Третий раздел представляет собой переход к репризе (227 т.), тематическим материалом которого служит элемент темы главной партии (9 т.). Здесь Брамс использует имитационные переключки: сначала мотив звучит у группы деревянно-духовых инструментов, затем у струнных.

Реприза написана в увеличении, где в партии деревянно-духовых инструментов присутствует унисонно-октавное изложение. Струнные же, как бы прерывают это хоральное звучание арпеджио.

Пример 7. Начало репризы:

J. B. 4

Появление коды (393 т.) представляет собой воплощение трагедии. Тема звучит на *ff* в исполнении всех инструментов *tutti*. Кода поражает своим фатальным звучанием и представляет собой высшую кульминацию в развитии темы главной партии — ведь именно здесь, она невероятно преобразилась. Её изначальное тематическое изложение перерождается в могучий канонический хорал. После лирических образов репризы, такое могущественное и катастрофическое звучание, «обрушившееся» на слушателя, буквально потрясает. Такой приём получит название «драматургия в последний момент».

Таким образом, облик первой части симфонии ярко продемонстрировал возможность заглянуть в будущее, увидеть трагедию намного раньше, чем ожидалось, окунуться в эмоциональную область заключительной части цикла — четвёртой.

### Вторая часть

II часть — замечательное *Andante moderato*, написанное в тональности E-dur и в сонатной форме без разработки. В отличие от I части, драматически взволнованной, здесь царит глубокая романтическая созерцательность. Это едва ли не лучший пример возвышенной философской лирики Брамса.

Она открывается небольшим вступлением (4 т.) — задумчивым монологом валторн, к которым потом присоединяются удвоенные в октаву деревянные духовые инструменты, расцвечиваясь своеобразным «фригийским» ладовым колоритом стариной народной мелодии (пример 8). Предугадать тональность E-dur по такому вступлению сложно. Именно этот напев станет лейтинтонацией всей второй части цикла. Основываясь на этом тематизме, будут рождаться все музыкальные образы, связанные с этой частью.

Пример 8. Вторая часть. Вступление:

Тема главной партии имеет спокойный, сдержанный, лирический характер. Её начало как бы продолжает развитие интонаций вступительного зова валторн. Объединяет их (вступление и главную партию) и ритм шага. Контур «ритмической поступи» едва слышен, он намечен тихим *pizz.* у струнных.

Пример 9. Вторая часть. Главная партия:

В процессе развития главной партии ритм шага сменяется на чеканную поступь из мотива вступления. И в заключительном кадансовом построении темы наконец-то утверждается натуральный мажор. Структурно тема представляет собой абсолютно целостное, тонально замкнутое, законченное построение.

Следующий новый тематический материал — тема связующей партии, которая изложена терциями и секстами у струнных и деревянно-духовых инструментов продолжает лирико-поэтическую сферу (30–37 тт.). Широкий распевный поток охватывает все регистры. Здесь же Брамс использует смену фактуры — каждая доля в аккомпанементе излагается триолью, что создаёт иллюзию ускорения. Постепенно ритм шага уже не ощущается

Пример 10. Вторая часть. Тема связующей партии:

Это спокойное, широкое звучание обрывается фанфарным возгласом, который излагается триольными длительностями (37–40 тт.). Напрямую в сознании ассоциируется связующая тема из 1 части симфонии, причём и здесь и там начало тем берётся от звука *fis* (пример 11). Вторжение этого материала вносит яркий контраст между темами главной и побочной партий цикла. Однако, сами темы (ГП и ПП) не конфликтны, дополняя друг друга.

Пример 11. Фанфрнный мотив:

Далее возникает новый материал — тема побочной партии, которая неторопливо развёртывается в насыщенном звучании виолончелей с томными хроматическими подголосками. Мир её образов, очень схож с главной темой, она основана на той же лейтинтонации.

Пример 12. Побочная партия:

В этой сонатной форме нет разработки. Переход к репризе осуществляется за счёт небольшого доминантового органного пункта (начало – 64 т.). В ней достигается наивысшее напряжение всей второй части. Здесь же происходит трансформация главной и побочной партий



Пример 13. Реприза:

Главная партия, переокрашенная ладово, звучит уже в натуральном E-dur, развита широко и динамично. Со временем, к ней присоединяется подголосок, создающий своего рода диалог. Мощное оркестровое звучание, которое нарастает постепенно, достигая апогея в тот момент, когда появляется фанфарный мотив. Яркая и динамичная оркестровка, где вступает весь оркестр, рисует образ несокрушимой и воинственной силы (пример 14). И таким образом, мы снова можем обнаружить тот самый путь от элегии к трагедии.

Пример 14. Главная партия в репризе:

После мощной драматической кульминации побочная тема звучит подобно светлому торжественному гимну. Но заметим, что и её коснулись своего рода изменения — теперь она излагается восьмиголосным хоралом в исполнении струнных инструментов. Причём, Брамс продолжает удерживать полноту звучания, заменяя *tutti* на *divisi* у струнных.

Пример 15. Побочная в репризе:

Перед появлением коды — последнего раздела части — мы слышим вновь знакомый лейтмотив из вступления, он изложен трёхголосным звучанием в исполнении инструментов деревянно-духовой группы.

Лёгкое пасторальное звучание растворяется, оставляя созерцательное состояние. Красота, гармония, лирика, чувственность — в этом образный смысл и содержание второй части симфонического цикла.

### Третья часть

Третья часть симфонии представляет собой скерцо, написанное в форме рондосонаты. Примечательно, что ни в одной из своих симфоний Брамс не пользуется обозначением «скерцо» для третьей части. На этом месте у него обычно находится более свободное интермеццо — внешне сохраняющее трёхчастное строение.

В симфонии эта часть вносит яркий контраст в драматургию всего цикла. Энергичность, лёгкость, танцевальность — всё это, рисует образ безудержного веселья, сцену народной жизни. Умение сочетать черты жанровости и грандиозного размаха, как динамического, так и фактурного, тембрового наполнения, напоминает о финалах классических симфоний, или симфоний Бородина, Чайковского. Что касается инструментального состава, то именно в этой части впервые появляются флейта-пикколо и контрафагот, а из ударных (помимо стандартных литавр) — ещё и треугольник. Флейта-пикколо и треугольник не звучат больше нигде, кроме этой части, самой бурной и шумной. Контрафагот продолжит играть в финале, но главное — здесь впервые вступают три тромбона: инструменты с особой «фатальной» красотой, используемые Брамсом по аналогии с Бетховеном (у которого тромбоны вступают лишь в отдельных частях симфоний как «голос Бога»).

Основная тональность части — C-dur, примечательно, что здесь композитор использует размер 2/4, что не характерно, для жанра скерцо, ему чаще свойственна трёхдольность (чётные размеры встречаются у Бетховена в 18-й фортепианной сонате).

Тема главной партии рисует картину стремительного и красочного действия. Она звучит *tutti*. Ритмическая группировка — две шестнадцатые восьмая у струнно-смычковых и медно-духовых — придаёт звучанию маршеобразность, создавая ощущение постоянного движения (6 т.).

Главная тема представляет собой рефрен, состоящий из трёх ярких фраз, которые тонально незамкнуты.

Первая фраза написана в основной тональности части — C-dur, протяжённость которой составляет 8 тактов. Вторая фраза представляет собой небольшой по протяжённости (9–12 т.) яркий контрастный мотив — фанфарное звучание в тональности Es-dur. И третья фраза, возвращается в исходную тональность (C-dur, 13–18 т.). Такое тональное сопоставление (C–Es–C) придаёт звучанию особую праздничную атмосферу.

Каждая из фраз, образующих главную партию, имеет свой самобытный путь дальнейшего тематического развития. А именно, первая фраза, которая открывает третью часть цикла, будет появляться не менее четырёх раз. Её звучание откроет сразу несколько разделов скерцо: непосредственно экспозицию, разработку, репризу и коду. Требуют особого внимания способы фактурного изложения данной темы в разных разделах цикла:

– в экспозиции и разработке происходит противоположное движение верхнего и нижнего голоса, они как будто бы идут навстречу друг к другу;

*Пример 16. Главная партия в экспозиции:*

Musical score for Example 16, showing the main theme in the exposition. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamics are marked *p* (piano) and *sfz* (sforzando).

– подобный же вариант такого движения использован в начале репризы;

*Пример 17. Скерцо. Начало репризы:*

Musical score for Example 17, showing the beginning of the recapitulation. The score is for woodwinds: gr. Fl. (great flute), kl. Fl. (clarinet), Ob. (oboe), Klar. (C) (clarinet in C), Fag. (bassoon), Hr. (F) (horn in F), and Hr. (C) (horn in C). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamics are marked *p* (piano), *più p* (more piano), and *dim* (diminuendo).

– в дальнейшем повторении темы в репризе, фактура изложения будет такая же, как и в экспозиционном разделе (меняются голоса местами — верхний звучал у скрипок, нижний — у виолончелей и контрабасов, теперь же наоборот);

*Пример 18. Проведение в репризе:*

Musical score for Example 18, showing the theme in the recapitulation. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamics are marked *p* (piano).

– в коде, данная фраза звучит в унисонном нисходящем изложении, в исполнении деревянно-духовых инструментов.

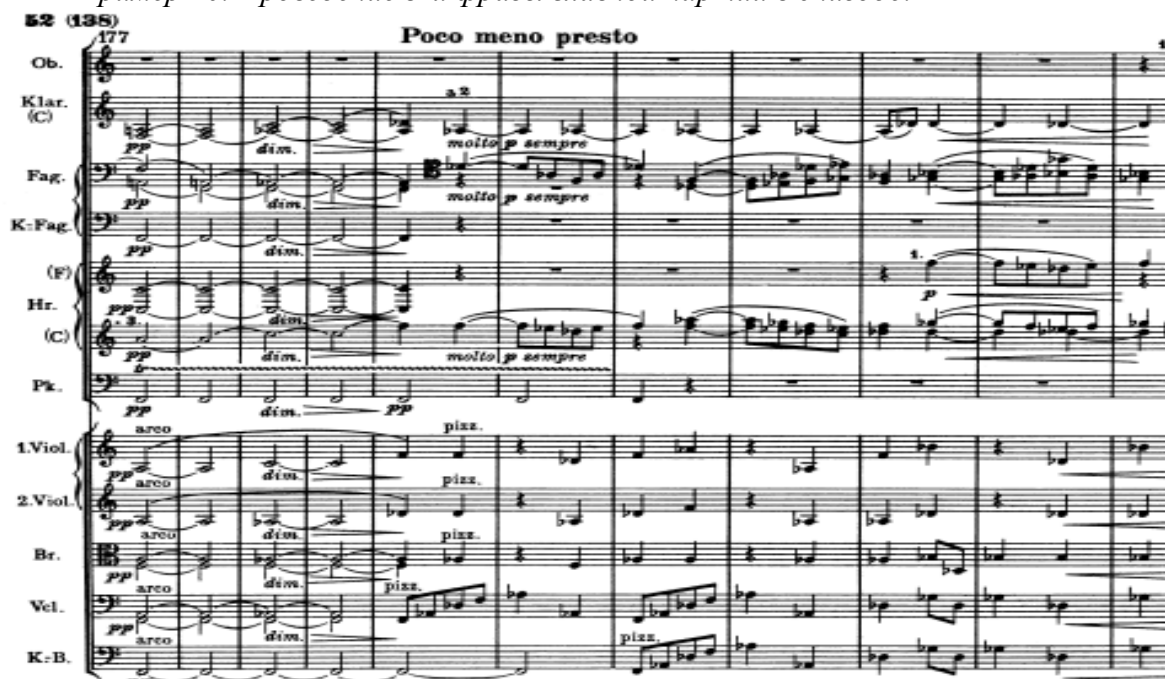
Пример 19. Главная партия в коде:

Musical score for Example 19, showing the main theme in the introduction. It consists of five staves of music, likely for strings, with various dynamics and articulations.

Таким образом, фраза остаётся узнаваемой, но постоянные фактурные преобразования детализируют и видоизменяют звучание, делая её на протяжении всей части основным лейтмотивом (что и характерно для строения рондо-сонаты, где проведение главной партии должно быть не менее трёх раз).

Третья фраза — фанфарная, также активно преобразуется, неся в первую очередь колористическую функцию, за счёт тональности Es-dur. В последнем разделе разработки, она сильно изменяется — это очень хорошо видно в предыкте к репризе, её звучание воспринимается как новая тема - это своего рода эпизод в разработке, имеющий отличительные черты: смена темпа (*poco meno presto*), далёкая тональность (Des-dur), тихая динамика (*pp*), камерная инструментовка (имеет хоральное звучание).

Пример 20. Проведение 3-й фразы главной партии в эпизоде:

Musical score for Example 20, showing the third phrase of the main theme in the episode. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (C), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K-Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Pk.), Violin (1.Viol., 2.Viol.), Trombone (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The tempo is marked *Poco meno presto*. The score includes dynamics like *pp*, *dim.*, and *molto p sempre*, and articulations like *arco* and *pizz.*.

В дальнейшем, первоначальный облик этой фразы вернётся в её исходной тональности (Es-dur).

Танцевальностью пронизана и побочная партия, но здесь царят непринуждённое изящество и лёгкость. Написана она в тональности G-dur, начинается с затакта и по протяжённости занимает всего 16 тактов (19–35 тт).

Пример 21. Тема побочной партии:

Примечательна здесь ладовая окраска — доминантовое трезвучие с VII пониженной ступенью (миксолидийский мажор) на сильной доле в конце фразы. Основным узнаваемым элементом в данной теме — острый пунктирный ритм (короткий пунктир), который будет также присутствовать в дальнейшем формировании тематизма третьей части симфонического цикла.

Но доминирующее значение в развитии всего материала скерцо, конечно же, отдано теме главной партии. Мы прекрасно видим, как одна и та же тема в различных фактурных, тембровых воплощениях представит сквозные и контрастные друг другу образы симфонии, которые в дальнейшем синтезируются в следующей части симфонии.

#### Четвёртая часть

Финальное *Allegro energico e passionato* — кульминационный момент грандиозной симфонической драмы. Основная идея части представлена сквозь призму двух мироощущений — барокко и романтизма. Брамс использует здесь старинную форму пассакалии — вариаций *basso ostinato* на краткую восьмитактную тему, постоянно проходящую в различных голосах. Следует отметить, что этот жанр имеет давнюю традицию воплощения трагических образов (*Crucifixus* из мессы си минор И.С. Баха, «Плач Дидоны» из оперы Генри Перселла «Дидона и Эней»). Иоганнес Брамс — один из немногих композиторов-романтиков, применивший его в своём сочинении.

Тема, представляющая собой суровую и аскетичную поступенно восходящую хоральную мелодию (мелодический ход от I к V ступени), по-видимому, родилась под впечатлением финальной хоровой чаканы из кантаты №150 И.С. Баха *Nach dir, Herr, verlanget mich* («Тебе, Господь, внимаю»), где сходный мотив звучит в басу. Однако, в отличие от Баха, Брамс обозначает кульминационную точку диссонирующим звуком. В разговоре с Хансом фон Бюловым композитор сказал, что эту тему надо хроматически расцветить, добавив ля-диез и придав, таким образом, строгой теме внутреннюю конфликтность и напряжение. Этот кульминационный тон звучит на гармонии DD и подчёркнут зловещим звучанием тремоло литавр. Затем возникает ещё более диссонирующее звучание — D<sub>43</sub> с разрешением сразу в мажорную тонику

Пример 22. Тема 4 части симфонии Брамса:

**Allegro energico e passionato**

2 Flöten  
2 Oboen  
2 Klarinetten in A  
2 Fagotte  
Kontrafagott  
4 Hörner (in E 1. 2., in C 3. 4.)  
2 Trompeten in E  
3 Posaunen (1. 2., 3.)  
Pauken in G.H.E

Пример 23. Бах кантата №150 финальная чакона:

**7. Coro**  
Ciacona  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Ciacona

Mei - ne  
Though my  
Mei - ne  
Though my  
Mei - ne  
Though my  
Mei - ne  
Though my

*coll'octava  
ad libitum*

Уже само начало финала воспринимается как вершина — итог. А дальнейшее развитие музыкальных образов приведёт к еще большей кульминации — коде, которая будет своего рода точкой.

Тридцать две вариации органично объединены по принципу постепенного нарастания напряжения. Подобно наиболее значительным образцам таких вариаций как Чакона И.С. Баха из Второй партиты для скрипки соло, 32 вариации до минор для фортепиано Л. Бетховена, Брамс строит цикл по трёхчастному принципу, помещая в центре группу контрастных мажорных вариаций. Основные границы этой трёхчастности подчеркнуты темой

пассакалии в её первоначальном проведении, олицетворяя символ судьбы и рока. В таком изложении она звучит всего четыре раза: собственно в начале финала — вступление, в начале третьего раздела формы (так называемая ложная реприза), реприза и в начале коды. Таким образом, появление этого лейтмотива делит цикл на несколько разделов, но при этом, он сохраняет непрерывность развития, стирая грани переходов от одной вариации к другой. Идя по бетховенскому пути, Брамс привносит закономерности сонатных принципов в построение вариационного цикла. Желая подчеркнуть непрерывность музыкального развития, он отказался от указания порядковых номеров вариаций. И каждый раздел играет в драматургии части особую роль.

I раздел — экспозиционный. Сюда входят первые 11 вариаций. Начиная со второй, тема переходит в бас, и далее неизменно появляется в различных фактурных слоях. Внутри раздела вариации объединены в микроциклы:

- 1) тема финала и 1 вариация;
- 2) 2 вариация с новой лирической сферой;
- 3) 3 вариация, имеющая скандирующий мотив;
- 4) 4, 5, 6 вариации;
- 5) 7, 8, 9. Причём, контрапункт к теме в 8-й вариации (65 т.) и его видоизменённый вариант в 9-й почти дословно воспроизводит тему e-moll-ной фуги из I тома ХТК, но со смещёнными интонационными акцентами. Такие устремлённые темы с активным нисходящим хроматическим движением связаны у Баха с образами бичевания и физических страданий. Ползущие малосекундовые интонации усугубляют напряжённость (пример 23);

б) 10 и 11 — завершающий микроцикл экспозиционного раздела. Здесь также можно найти определённые сходства, но уже с другим композитором — Моцартом. Именно в 10-й вариации (81 т.) звучат интонации «последнего вздоха», близкие музыкальным характеристикам *lamento* и имеющие определённую связь с моцартовской *Lacrimosa*.

б) 10 и 11 — завершающий микроцикл экспозиционного раздела. Здесь также можно найти определённые сходства, но уже с другим композитором — Моцартом. Именно в 10-й вариации (81 т.) звучат интонации «последнего вздоха», близкие музыкальным характеристикам *lamento* и имеющие определённую связь с моцартовской *Lacrimosa*.

*Пример 23. Начало восьмой вариации:*

The image displays a musical score for the beginning of the eighth variation. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: the top staff is the melody, and the three staves below it represent a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns and chromatic lines. The second system also has four staves, continuing the intricate musical texture. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and rhythmic passage.

Пример 24. Начало десятой вариации:

Раздел центральный — с 11 по 15 вариации — лирическая серия вариаций. Здесь возникают то элегические, то торжественно-величественные образы. Открывает этот раздел самая трагическая 12 вариация. Претендующая на функцию тихой кульминации финала, она близка многим баховским образам скорби (97 т.). Например, «Agnus Dei» из Мессы h-moll, арии «Aus Liebe will mein Heiland sterben» из «Страстей по Матфею», Прелюдии b-moll и фуги h-moll из I тома ХТК. Эта вариация отмечена не только отсутствием пассакального баса. Её интонация ассоциируется с темой *Adagio* клавирного концерта Баха f-moll. Тема выдержана в нежной, утончённой оркестровке — соло флейты сопровождают лёгкие синкопы валторн, скрипок и альтов

Пример 25. 12-я вариация:

Следующая, E-dur'ная вариация — 13 (105 т.), словно скрывает за собой лик самого композитора, прощающегося с чем-то безвозвратно ушедшим. Вариация завершается нисхо-



дующим гаммообразным движением, так называемой «темой ухода» (112 т.), этот же ход завершит и две следующие, хоральные по складу вариации.

Пример 26. Начало 13-й вариации и тема ухода:

The image shows a musical score for Example 26. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the 13th variation, with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (Hr. (E)), Horn (Hr. (C)), Trumpet (Pos.), Violin (Viol.), Viola (Viol.), Cello (Vcl.), and Double Bass (К.Б.). The second system shows the 'theme of departure' (тема ухода), which is a melodic line for the Flute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'espress.', 'dolce', and 'ppp'.

14-я (113 т.) и 15-я вариации — это своего рода хорал (пример 27). Он напоминает хорал пилигримов из оперы «Тангейзер» Вагнера. Можно сказать, что эти хоральные проведения воплощают некую двойственность. Заключается она в том, что вариации-хоралы, с одной стороны, замыкают «барочный блок», с другой — служат толчком для начала «романтического стиля». Здесь есть некоторое сходство с типичным для Чайковского «преодолением» тем-хоралов — они вызывают мощный протест и часто сменяются маршевыми. У Брамса преодоление происходит за счёт резкого вторжения процессуально-действенного начала.

Пример 27. 14-я вариация:

The image shows a musical score for Example 27, which is the 14th variation. It is a choral variation for a full orchestra. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (Hr. (E)), Horn (Hr. (C)), Trumpet (Pos.), Violin (Viol.), Viola (Viol.), Cello (Vcl.), and Double Bass (К.Б.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp', 'espress.', and 'dolce'. The variation is marked with a box containing the number '113' and the letter 'E'.

Самым большим по масштабу и сложным по строению является III раздел — репризный. В нём 15 вариаций (с 16-й по 32-ю). Этот раздел открывает тема пассакалии в первоначальном виде — 16 вариация (129 т.). После лирической образной сферы 2-го раздела, резкий контрастный эпизод — хорал духовых, создаёт ощущение репризы, но это ложная реприза. После неё идёт разработка и наконец-то реприза. Судя по всему, такая форма была заимствована Брамсом из 2-й части «Героической» симфонии Бетховена — Похоронного марша.

Пример 28. 16-я вариация:

Все последующие вариации (с 17-ой по 32-ю) написаны в предельно интенсивном романтическом строе. Однако они продолжают развивать всё тот же драматический образ. Тема вариаций, особенно утверждает себя в двух кульминационных проведений части — 16 и 29-30 вариации. Раздел очень контрастен: в противовес тихой, спокойной и умиротворённой образной сферы — заупокойный хорал 14-15 вариаций, романтические проведения звучат здесь *ff*, в полной звуковой мощи *tutti* оркестра, постоянно усиливая нарастание динамики. Это нарастание приводит к трагической развязке — коде.

Кода является очень важной частью финала, здесь происходит последняя генеральная кульминация всей симфонии. И Брамс показывает нам этот раздел, выделяя его:

- 1) в последней перед кодой 30-й вариации — 8-митакт расширяется, за счёт дополнения (до этого он был неизменным) (241–252 т.);
- 2) начало коды знаменует, ещё одно, последнее, появление хора пассакалии в образе темы рока (253 т.).

Пример 29. Кода:

The image shows a page of a musical score for the Coda of the Fourth Symphony by Johannes Brahms. The tempo is marked 'Più Allegro'. The score is arranged in two systems. The first system contains the woodwind and brass parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K-Fag.), Horn in E-flat (Hr. (E♭)), Horn in C (Hr. (C)), Trumpet in E-flat (Trpt. (E♭)), Trombone (Pos.), and Tuba (Tb.). The second system contains the string parts: Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Viola (Vi.), Cello (Kell.), and Double Bass (Kb.). The score features complex rhythmic patterns, including syncopation and a wide range of dynamics, culminating in a powerful, sustained chord.

В последнем же проведении темы метрика нарушается синкопами, и квинтовый первоначальный диапазон преодолевает это расстояние, расширяясь, вплоть до октавы. Благодаря этому ряду так называемых дополнений и автентическому кадансу Брамс ставит точку.

«Эта часть, — писал в рецензии на Четвёртую симфонию немецкий музыковед Герман Кречмар, — ведёт в ту область, в которой всё человеческое склоняется перед тем, что является вечным» (цит. по: [3]).

Безусловно, Четвёртая симфония — одно из самых совершенных и поразительных творений Брамса. Полная взволнованного драматизма и задушевной лирики, чередующая жизнеутверждающее и трагически отчаянное настроения, она подытоживает многолетние искания композитора в области симфонического жанра. Брамс по-прежнему остаётся верен классическим принципам строения цикла, формообразования, приёмов развития и оркестровки, но при этом, трактуя их с неподражаемой индивидуальностью. В этой симфонии композитор благоговейно сочетает баховский по стилю контрапункт, бетховенский метод развития, шубертовский лиризм и шумановское настроение.

Весь цикл можно условно разделить на две половины: первую образуют 1 и 2 части симфонии, именно эти части объединяет единый ряд факторов (общая тоника, но в разных наклонениях, темп, форма, пасторальный характер). Это позволяет провести параллель с подобным же сопоставлением частей в «Неоконченной симфонии» Шуберта. И у Брамса, и у Шуберта обе части соотносятся друг с другом как лирико-драматические поэмы. Вторую половину образуют 3 и 4 части. Их роль уже совершенно иная. Они вносят сильный контраст в лирический образный мир цикла. И здесь эти части выступают как два финала-антитезы. Они сопоставляются как две кульминации, две вершины, два мира. Таким образом, можно

сказать, что 3 часть — жанровый финал, характерный для большинства симфоний XVIII века, а 4 — финал-апокалипсис.

Всё это подтверждает вывод, что драматургия цикла — движение от элегических размышлений и героических порывов к трагической катастрофе («от элегии к трагедии» по И. Соллертинскому).

Следует отметить, что во второй половине XIX века Брамс был первым композитором, который возродил западно-европейскую 4-частную симфонию после её длительного кризиса. Примерно с 50-х до середины 70-х симфония как жанр ушла с музыкального горизонта, уступив место другим исканиям (поэмы Листа, программные симфонии Берлиоза, оперный симфонизм Вагнера).

Творчество Брамса послужило огромным толчком к новому подъёму в симфоническом искусстве, который нашёл воплощение и дальнейшее развитие в творчестве многих композиторов — Малера, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, которые продолжили жизнь жанра симфонии в дальнейшем.

Закончить работу хочется словами известного немецкого дирижера Ф. Вейнгартнера об этой симфонии: «Мне кажется подлинно сверхъестественным страшное душевное содержание этой вещи, я не могу избавиться от навязчиво возникающего образа неумолимой судьбы, которая безжалостно влечёт к гибели то ли человеческую личность, то ли целый народ... Конец этой части, насквозь раскалённый потрясающим трагизмом, — настоящая оргия разрушения, ужасный контраст радостному и шумному ликованию последней симфонии Бетховена» (цит. по: [4]).

## Литература

1. Брамс. Собрание сочинений с Артёмом Варгафтиком [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.music-nn.ru/news/2017/03/19/1804> (Дата обращения: 10.03.2023).
2. *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. / Пер. с нем. Г. Нашатырь. — М: Музыка, 1965. — 432 с.
3. *Друскин М.* Иоганнес Брамс. — Л: Музыка, 1988. — 95 с.
4. *Кенигсберг А.* Брамс. Симфония № 4 ми минор. [Электронный ресурс]. — URL: [https://www.belcanto.ru/s\\_brahms\\_4.html](https://www.belcanto.ru/s_brahms_4.html) (Дата обращения: 17.04.2023).
5. *Ноймайр А.* Иоганнес Брамс // А. Ноймайр Музыка и медицина [Электронный ресурс]. — URL: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/noimair5\\_1.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/noimair5_1.htm) (Дата обращения: 21.03.2023).
6. Романтическая симфония // Симфония: Энциклопедия Кругосвет. [Электронный ресурс]. — URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/muzyka/SIMFONIYA.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/SIMFONIYA.html) (Дата обращения: 22.04.2023).
7. *Сафронов А.* Симфонии ми минор. [Электронный ресурс]. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-mi-minor/> (Дата обращения: 10.04.2023).
8. Симфонизм Брамса. [Электронный ресурс]. — URL: [https://revolution.allbest.ru/music/00506069\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00506069_0.html) (Дата обращения: 10.03.2023).
9. Симфоническое творчество Брамса. [Электронный ресурс]. — URL: <http://musike.ru/index.php?id=84> (Дата обращения: 21.03.2023).
10. *Соллертинский И. И.* Исторические этюды. / Ред.-сост. М. Друскин. — М: Гос. муз. издательство, 1963. — 74 с.
11. Творческий метод Брамса. 4 симфония. [Электронный ресурс]. — URL: <https://studfile.net/preview/1799699/> (Дата обращения: 10.03.2023).
12. *Челлини К.* Погружение в классику. [Электронный ресурс]. — URL: <https://stihi.ru/2020/02/22/8808> (Дата обращения: 20.03.2023).
13. *Царёва Е.М.* Брамс: Монография. — М: Музыка, 1986. — 383 с.

**Рихард Вагнер: вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк»: особенности гармонического языка**

В истории мировой музыкальной культуры есть грандиозные фигуры, которым было суждено осуществить огромные сдвиги в искусстве и оказать мощное воздействие на его дальнейшие судьбы. Таков Вагнер. Он — синтетический гений, сочетающий в себе музыканта — композитора и дирижера, — поэта, драматурга, писателя, философа, политического деятеля, публициста. Его творческое наследие поистине грандиозно: он автор опер и музыкальных драм, ряда произведений для симфонического оркестра (симфоний, увертюр, маршей и т.д.), для духового оркестра, для фортепиано (сонаты, песни, вальс, полонез и т.д.), вокальных произведений и произведений для хора, романсов. Полное собрание литературно-художественных, литературно-теоретических работ композитора составляет 16 томов, а собрание писем — 17 томов.

Вот что говорили о Вагнере его современники: «Как композитор, Вагнер несомненно одна из самых замечательных личностей во второй половине этого (то есть XIX) столетия, и его влияние на музыку огромно» — П.И. Чайковский [26]. «Он был велик как оперный композитор», — утверждал Н.А. Римский-Корсаков [28, 545]. «Оперы его, — писал А.Н. Серов, — вошли в народ германский, сделались национальным достоянием в своем роде, никак не меньше, чем оперы Вебера или творения Гёте или Шиллера». «Он был одарён великим даром поэзии, могучего творчества, его воображение было громадно, инициатива сильна, его художественное мастерство велико...» — так характеризовал В.В. Стасов лучшие стороны гения Вагнера [23]. Музыка этого замечательного композитора, по мысли Серова, открыла в искусстве «безвестные, необъятные горизонты» [21].

Он, несомненно, явление уникальное и как драматург, и в особенности как оперный композитор по масштабности, по силе своего дарования, по его оригинальности. Оперная реформа Вагнера оказала большое влияние на следующее поколение композиторов, а гармонический язык открыл новые пути развития музыкального искусства, ведущие непосредственно в XX век.

В чём же заключаются особенности его гармонии? Следует помнить, что в эпоху романтизма происходит освобождение от жизнестойкого мироощущения классиков, которое всячески пыталось подавить в себе бессознательное начало. Так в этот период наблюдается нарушение равновесия между духовно организованным мировосприятием и внутренними психическими силами, которые не были включены в него. Такое новое восприятие и тип мышления в корне меняет структуру и функциональные отношения между созвучиями, аккордами и тональностями. Теперь важен не показ динамики стремления разрешений и тяготения неустоя в устоя, а пребывание в состоянии полного напряжения. Всё это приводит к появлению в романтической гармонии функциональной инверсии, эллиптических оборотов, альтераций аккордов, к стремлению самостоятельного существования отдельных аккордовых комплексов, направленности в сторону красочно-звуковых эффектов. Именно эти черты Вагнер воплощает в своих произведениях.

В творчестве композитора есть особое сочинение, написанное в 1857 году — цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» для женского голоса с фортепиано. Уникальность его в том, что он непосредственно связан с оперным творчеством Вагнера, являясь предвосхищением музыкальной драмы «Тристан и Изольда».

Судьбоносная встреча композитора с Везендонками состоялась в 1852 году. Отто Везендонк был ярым поклонником Вагнера. Он материально обеспечивал его жизнь, помогал финансово, считая, что «Творец должен быть избавлен от материальных проблем». Помимо этого, был решён и вопрос с жильём: рядом с имением Везендонков был построен небольшой домик для семьи композитора. Сам Вагнер называл его «*Asil*» («Убежище»). Живя, в непосредственной близости, Матильда и Вагнер стали близко общаться. Постепенно их друже-

ские чувства переросли в страстную любовь со стороны композитора. Матильда сумела проникнуться идеалами и мечтами Вагнера, понять и оценить его. Он же нашёл в ней душевный отклик и веру в его творческое начало.

Матильда была поэтической натурой, увлекалась литературным творчеством, её перу принадлежало несколько драм, много сказок для детей и сборник стихотворений. Поэзия её обладала особой целомудренной чистотой и в полной мере отражала благородную и мечтательно-возвышенную натуру. Пять стихотворений Матильды послужили основой для цикла, который полностью отражал накал страстей в её отношениях с композитором: «*Traume*» («Грёзы»), «*Schmerzen*» («Страдания»), «*Stehe stil*» («Стой!»), «*Im Treibhaus*» («В теплице»), «*Der Engel*» («Ангел»). Работа композитора над циклом длилась примерно один год — 1857–1858 гг.

Последовательность сочинения песен и их место в цикле хронологически не совпадают. Создание песен происходило так: 30 ноября 1857 года — «Ангел», через 4 дня — «Грезы», 17 декабря — «Скорби», 22 февраля 1858 года — «Стой!», 1 мая — «В теплице». В цикле же песни выстроены следующим образом: «Ангел», «Стой!», «В теплице», «Скорби», «Грезы».

Сочинению присущи романтический пафос, приподнятая декламационность в вокальной партии, а также яркое, насыщенное звучание сложных гармоний в партии фортепиано. Две песни из цикла — третья и пятая — в нотном издании обозначены композитором как «этюды к “Тристану и Изольде”».

Первое исполнение произведения состоялось 30 июля 1862 года на вилле недалеко от Майнца. Партию сопрано исполняла певица Эмилия Генаст, партию фортепиано — Ганс фон Бюлов.

Именно это сочинение как раз и вдохновило композитора на написание оперы «Тристан и Изольда», а страдания и боль запретной любви, лежащие в основе сюжета этой драмы, явились отражением, или лучше сказать, преломлением реальных событий из жизни. Об этом Вагнер писал в своём дневнике 9 октября 1858 г.: «Итак, я приступил к работе. С чего же я начал? От наших песен у меня имеются лишь беглые карандашные наброски, почти совсем не разработанные, до такой степени не отчетливые, что боюсь совершенно забыть их когда-нибудь. Прежде всего я занялся воспроизведением их на рояле и по памяти, со всеми подробностями. Затем я тщательно записал их... Такова была моя первая работа. Я расправил крылья. Сам я не написал ничего, что было бы лучше этих песен, и только немногие из моих произведений могут стоять с ними рядом. "И разрешена твоя загадка, о, святая природа..." (Последняя строка стихотворения М. Везендонк «Стой!», второй песни вагнеровского цикла). Эту святую природу я с большим удовольствием окрестил бы другим именем. Мысль тут верна, но не выражение: святою природа не бывает никогда, кроме одного случая, когда она отрекается от себя, когда она отрицает себя. Но из любви к тебе я оставил всё по-прежнему» [6].

Цель данной статьи — раскрыть логику гармонического содержания цикла Р. Вагнера «Пять песен на стихи Матильды Везендонк». В связи с этим ставятся следующие задачи: определить место данного сочинения в творческом наследии Вагнера; осветить внутренние мотивы и жизненные обстоятельства, приведшие к появлению вокального цикла; представить общую характеристику гармонического языка Вагнера; выявить особенности звуковысотной организации лада и тональности; определить функциональные связи аккордов; исследовать структуру аккордовых вертикалей; выявить конкретные музыкальные параллели между вокальным циклом и «Тристаном и Изольдой», а также другими сочинениями композитора.

## 1. «Ангел» «Der Engel»

*In der Kindheit frühen Tagen  
Hört' ich oft von Engeln sagen,  
Die des Himmels hehre Wonne  
Tauschen mit der Erdensonne,*

*Daß, wo bang' ein Herz in Sorgen  
Schmachtet vor der Welt verborgen,  
Daß, wo still es will verbluten,  
Und vergehn in Tränenfluten,*

*Daß, wo brünstig sein Gebet  
Einzig um Erlösung fleht,  
Da der Engel niederschwebt,  
Und es sanft gen Himmel hebt.*

*Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,  
Und auf leuchtendem Gefieder  
Führt er, ferne jedem Schmerz,  
Meinen Geist nun himmelwärts!*

Эквиритмический перевод В. Коломийцева:  
*Я слышал в далеком детстве  
Что небесный ангел нежный  
Из садов нисходит райских  
В мир скорбей и тьмы мятежной.*

*Где чуть слышно сердце стонет  
И тоску в тиши скрывает,  
Где оно исходит кровью  
И в слезах безмолвных тает,*

*Где душа в расцвете дней  
Смерти, как спасенья, ждет,  
Там слетает ангел к ней  
И в Эдем ее несет...*

*Да, и мне предстал он, белокрылый,  
И лучистой, кроткой силой  
Вдаль от мира скорбных слез  
В горний край мой дух унес!*

Открывает этот цикл номер, представляющий собой робкое зарождение любви. Общий характер звучания пронизан нежным, лирическим настроением.

«Ангел» написан в тональности G-dur и организован свободной строфической формой с элементами трёхчастности. Песня открывается небольшим вступлением фортепианной партии, выдержанным на тоническом органе пункте (1–6 тт.). На его фоне с 3-го такта появляется вокальная партия. Фактура аккомпанемента играет здесь важную формообразующую роль, создавая ощущение трёхчастности. Вагнер сохраняет её на протяжении первого раздела, применяя комплементарный взаимодополняющий ритм, где происходит перенесение интонаций из голоса в голос, перемещение аккордов, выдерживается бас. Характеризуя темп смены гармонии, можно отметить, что гармоническая пульсация происходит довольно редко. В первых 5-ти тактах «любование» каждой краской осуществляется за счёт постоянного обыгрывания тонического трезвучия, перемещения звуков аккорда, создающего прозрачное звучание, двойных гармонических фигураций. Музыкально-выразительные средства — динамика (в основном сохраняется звучание в пределах *p* и *pp*), темповые обозначения и штрихи, (“*Sehr ruhig bewegt*” — «*весьма спокойно*») воссоздают ощущение плавности, мягкости и единого потока мелодической линии. В вокальной партии присутствуют характерные для Вагнера интонационные приёмы изложения, а именно, исполнение в технике “*Sprechgesang*”, близкой к декламации (с нем. «речевое пение»), а также применение нисходящих секундовых ходов в окончании фразы.

Что же касается тонального плана, то здесь не так много гармонических событий: движение из G-dur направлено ко II ступени (T<sub>53</sub> – VIIн – D → H – DD<sub>7</sub> – T<sub>6</sub>).



Пример № 1. Первая часть (вступление):

### Der Engel.

Sehr ruhig bewegt. *2. scilicet quiescent.*  
Richard Wagner.

In der Kind-heit frü - hen  
Ta - gen hört ich oft von En - - - geln sa - gen, die des  
Him - mels höh-re Won - - ne tau - - schen mit der Er - - - den -

*sehr zart und weich*  
*pp*  
*colla voce*  
*pp*  
*mf*  
*mf*  
*creac.*  
*dim.*  
*p*

Вторая часть начинается со слов: «*Daß, wob ang' ein Herz in Sorgen...*» («Где душа в рассвете дней...») — 19 т. На смену солнечному G-dur приходит g-moll (тонально эта часть замкнута), что подчёркивает её драматичность. Помимо смены тональности происходят иные изменения — ритмические и фигурационные: одно остинато сменяется другим, создавая более «глубокое» звучание. Указанный характер исполнения — “*gesteigert, aber zart*” («усилено, но нежно») подчёркивает полноту звучания. Появление секундовых интонаций в фортепианной партии, использование восходящих квартовых скачков и короткого пунктирного ритма — всё это обостряет звучание, придавая части энергичный и решительный характер.

Пример № 2. Средняя часть:

son - ne, daß, wo bang ein Herz in Sor - - genschmachtet vor der Welt ver

*p*  
*simile*

Со слов “*Da der Engel niederschwebt...*” («Там слетает ангел к ней...») (23-24 тт.) начинается реприза. В данном случае, эта часть продолжает интенсивное развитие предшествующего материала, превышая при этом уровень эмоционального накала. Тип репризы, который применяет здесь композитор — динамизированный. В начале этого раздела возвращаются темп и фактура, знакомые по 1-й части номера. Однако бас здесь представлен выдержанными длительностями, а не остинатным ритмом, как было изначально. Нельзя не заметить усложнение мелодической линии хроматическими звуками, широкими скачками, движением к высокому регистру. В связи с этим рождаются новые гармонические краски, возникают аккорды Fis-dur, A-dur, E-dur, C-dur. Выбор мажорной сферы не случаен, связано



это с моментом полного просветления — кульминация всего номера цикла (30-32 тт.). Эффект подчёркнуто мажорного звучания достигается путём задействования аккордов расширенной хроматической системы. Следует отметить, что вся кульминация выполнена на *p*, что в полной мере раскрывает чистый ангельский образ, полностью отражающий название номера.

Пример № 3. Начало репризы:

*poco rit.* *a tempo*  
 lö - - - sung fleht, da der En - gel nie - - - der  
*lung* *is a* *zart* *was a* *weary.* *sehr ruhig* *Lam* *hossam* *is*  
 schwebt, und es sanft gen Himmel hebt. Ja, es stieg auch  
*più p* *sehr zart* *pp*

Далее следует фортепианная постлюдия (40–45 тт.), где появляется новая интонация. Сходство можно обнаружить с лейтмотивом Зигфрида и Брунгильды из тетралогии «Кольцо Нибелунга» — «Гибель богов». Выражается это характерным группетто перед ходом на сексту вверх.

Пример № 4. Постлюдия:

*dim.* *più p* *pp*

Пример № 5. Лейтмотив любви Зигфрида и Брунгильды:

139 [Adagio]

Завершается «Ангел» переходом в высокие регистры на *pp*, словно растворяясь в дымке волшебства и светлой любви.

## 2. «Стой!» («Остановись!») «Stehe Still!»

Перевод Т. Польской:

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,  
Messer du der Ewigkeit;  
Leuchtende Sphären im weiten All,  
Die ihr umringt den Weltenball;  
Urewige Schöpfung, halte doch ein,  
Genug des Werdens, laß mich sein!

*Кружится времени колесо,  
Бой бесчисленных часов.  
Звездные стаи, и черный фон,  
И неумолчный этот звон!  
Извечная сила, песнь прерви!  
Довольно бега! Стой, замри!*

Halte an dich, zeugende Kraft,  
Urgedanke, der ewig schafft!  
Hemmet den Atem, stilltet den Drang,  
Schweiget nur eine Sekunde lang!  
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;  
Ende, des Wollens ew'ger Tag!  
Daß in selig süßem Vergessen  
Ich mög alle Wonnen ermessen!

*Остановись, древняя мощь,  
Ты, слепая Воленья дочь!  
Тише, дыханье, натиск смири,  
Хоть немного повремени!  
Зной иссушающий, где твоя тень?  
Смолкни, угасни, вечный день!  
Чтобы тут же в сладком забвеньи  
Познать мне все тайны творенья...*

Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,  
Seele ganz in Seele versinken;  
Wesen in Wesen sich wiederfindet,  
Und alles Hoffens Ende sich kündet,  
Die Lippe verstummt in stauendem Schweigen,  
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:  
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,  
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

*Когда в очах я таю нежных,  
Мы с тобой – как в море безбрежном,  
«Я» нет, и «ты» нет, и цепь разбилась,  
И время тут же приостановилось.  
Исчезли слова. Как дивно молчанье.  
Ты погасла, страсть, огонь желанья!  
Так вот ответ! Упал покров  
Святой Природы, тайны миров.*

Песня «Стой!» представляет собой картину мятущейся души. Звучание в полной мере выражает чувства главного героя — беспокойство, душевное смятение, стремление остановить Время. Этот номер пронизан бурным развитием и потому является самой насыщенной песней цикла. Она написана в свободной строфической форме, с элементами балладности. Песня насыщена драматизмом, но в конечном итоге звучание обретает просветлённый характер. Это отражено в тональном плане: написанная в тональности с-moll, она закачивается одноимённым C-dur.

Открывается песня небольшим вступлением фортепианной партии (2 т.). Нижний пласт фактуры здесь выражен аккордами, в среднем же преобладает гаммообразное движение. Характеризуя функциональную сторону гармонии, можно отметить преобладание уменьшённых созвучий, а также частую смену тональностей: с-moll сменяется на es-moll (что является проявлением мажорно-минорной системы — одна из характерных особенностей музыкального языка композиторов-романтиков), es-moll – f-moll, который приводит к появлению C-dur. Что касается динамики, то она тоже, в свою очередь, не однообразна. Уже с первых тактов начинается динамическая волна, идущая от *p* к *f*. Затем происходит спад и начинается вторая волна, которая имеет ещё более напряжённое звучание. Также отметим темповые обозначения и штрихи, которые помогают передать состояние взволнованности, решительности, целеустремлённости и страсти. Композитор очень подробно и точно указывает все эти изменения по ходу песни, к примеру в начале “*Bewegt*” — «взволнованно», далее “*ausdrucksvoll*” — «выразительно», “*Langsam*” — «медленнее» и т.д.

Пример № 6. Вступление:

Stehe still!

The musical score for 'Stehe still!' is in 6/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a 'Bewegt.' tempo marking and a 'legato sempre' instruction. The first system shows the piano accompaniment with dynamics *p* and *mf*, and the vocal line with the lyrics 'Sau - sendes, brau - sendes' and a handwritten note 'Gendern alljatok'. The second system continues the piano accompaniment with dynamics *mf* and *p*, and the vocal line with the lyrics 'Rad der Zeit, Mes - ser du der E - - wig-keit;' and handwritten notes 'ra'sjatok' and 'sorgó csak vázadok!'. The piano part ends with a *f* dynamic and a *cresc.* marking. There are some handwritten annotations and a '\*' symbol at the end of the score.

Вокальная партия имеет декламационную природу. Пунктирный ритм и движение мелодии по звукам трезвучий и септаккордов придают ей напористый и страстный характер. Композитор секвенцирует этот небольшой мотив, где звенья то сопряжены, то находятся на расстоянии. Завершается 1-я строфа звучанием D<sub>7</sub> на *f* в аккомпанементе (30 т.).

Пример № 7. Начало 2-ой строфы:

The musical score shows the beginning of the 2nd stanza. It is in 6/8 time and C minor. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The vocal line has the lyrics 'ew - - ger Tag! daB in' and 'se - - lig sü - ßem Ver - ges - - sen ich mög al - le'. The piano part has dynamics *f* and *dim.*. There are handwritten notes 'ma'-mor' and 'je' - - mit' above the vocal line, and 'ausdrucksvoll' above the piano part. There are also some handwritten annotations and a '\*' symbol at the end of the score.

Со слов «*Das in selig susem Vergessen ich mog...*» («Что б я мог в отрадном забвении») (31 т.) начинается 2 строфа с тональным центром с-moll. Здесь меняется и общий характер звучания, ввиду того, что в вокальной партии интонации становятся более устойчивыми, в фактуре аккомпанеента происходят ритмически фигурационные изменения — одно остинато сменяется другим (похожие фигурации были в среднем разделе первого номера цикла). Данные фактурные преобразования вызывают ассоциации с дуэтом «О ночь любви» из музыкальной драмы «Тристана и Изольды».

Пример 8. Дуэт «О ночь любви» из «Тристана и Изольды»:

se - lig sü - ßem Ver - ges - - - sen ich mög al - le  
*ausdrucksvoll*

Won - nen er - mes - - - sen! Wenn Aug' in Au - ge'

В следующей строфе — 3-й — Вагнер активно развивает тональную сферу, красочно сопоставляя далёкие тональности: из As-dur переходит в Ges-dur, из Ges-dur в as-moll, B-dur, es-moll.

Слова: «*Wesen in Wesen sich widerfindet*» («Души в друг друге себя обретают»), знаменуют начало 4-й строфы — подготавливающей к завершению номера (54 т.). Бывший до этого страстный, решительный характер с яркими динамическими волнами сменяется мечтательным и светлым звучанием. Но несмотря на такой контрастный переход, композитор всё ещё продолжает преобразовать звучание колористическими сопоставлениями аккордов: C-dur, E-dur, f-moll, Des-dur, D-dur. Здесь же Вагнер отдаёт предпочтение мажорной сфере. В завершении, на выдержанных аккордах закрепляется тональность C-dur, она как бы «высветляет» колорит, успокаивая и смиряя накал страстей и жаркий пыл, который открывал песню.

Пример 9. Начало 4-й строфы:

ken; We - sen in We - sen sich wie - - der - fin - det, und  
*Müßiger als zuvor.*

al - - les Hof - fens En - de sich kün - det, die Lip - - pe ver-

Примечательно, что кульминация всего номера приходится на его конец. Связано это, прежде всего, со словами: «*und lost dein Ratsel, heilige Natur!*» («И дух мой тайну мира постиг!») — они являются ключевыми как в песне, так и в стихотворении (80 т.).

Пример 10. Кульминация песни:

Завершает песню фортепианная постлюдия. Постепенно звучание затихает и растворяется в более высоких регистрах, на тихом *pianissimo*, излучая светлый и солнечный C-dur.

Подводя итоги, приведём общую тональную схему песни:

1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа	5 строфа
c-moll, (включены аккорды es-moll, f-moll, (переход ко второй строфе) C-dur)	c-moll, f-moll	(включает в себя аккорды As-dur, Ges-dur, As-dur, B-dur, es-moll)	(включены аккорды Ces-dur, E-dur, c-moll, Des-dur, D-dur)	(c-moll, d-moll, F-dur, включены аккорды) C-dur

### 3.«В теплице» («*Im Treibhaus*»)

Перевод Т. Польской

Hochgewölbte Blätterkronen,  
Baldachine von Smaragd,  
Kinder ihr aus fernen Zonen,  
Saget mir, warum ihr klagt?

Изумрудные короны,  
Балдахины из листвы,  
Дети тропиков зеленых,  
Как сюда попали вы?

Schweigend neiget ihr die Zweige,  
Malet Zeichen in die Luft,  
Und der Leiden stummer Zeuge  
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Молча клоните вы ветви,  
Плотный воздух странно глух,  
Ваших мук немой свидетель,  
Тает влажный сладкий дух.

Weit in sehndem Verlangen  
Breitet ihr die Arme aus,  
Und umschlinget wahnbefangen  
Öder Leere nicht'gen Graus.

Тел зеленых простиранье,  
Изваянье немоты  
Тщетно ищет осязанья  
Равнодушной пустоты.

Wohl, ich weiß es, arme Pflanze;  
Ein Geschicke teilen wir,  
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,  
Unsre Heimat ist nicht hier!

Я и эти чужестранцы  
Бремя общее несем.  
В этом свете ламп и глянце  
Мы не знаем, где наш дом.

Und wie froh die Sonne scheidet

Как, пресытившись сияньем,

Von des Tages leerem Schein,  
Hüllet der, der wahrhaft leidet,  
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Солнца красный диск зайдет,  
Настрадавшийся - в молчанье  
Свою родину найдет.

Stille wird's, ein säuselnd Weben  
Füllet bang den dunklen Raum:  
Schwere Tropfen seh ich schweben  
An der Blätter grünem Saum.

Лишь слабый шепот  
Наполняет темноту.  
Тяжких капель стук стекает  
По зеленому листу.

Музыкальный материал этой песни впоследствии был использован Вагнером во вступлении к III акту оперы «Тристан и Изольда». Отчасти это отражено в структуре песни — она написана в свободной форме. Вступление начинается восходящей секундовой интонацией квартового амбитуса (в объёме кварты). Она является генеральной — развивается на протяжении всей песни, преимущественно в партии фортепиано: во вступлении проводится в мелодии, в тактах 39–46, переходя в октавно-удвоенный бас. Переменный размер как бы расширяет метрические рамки мелодии. Музыкально-выразительные средства — динамика (в основном имеет звучание в пределах *p* и *pp*), темповые обозначения и штрихи, (“*Langsam und schwer*” — «медленно и тяжело») создают ощущение некой печали и задумчивости, определяя этот номер как лирико-философский центр цикла.

На протяжении практически всей песни выдерживается единая, довольно вязкая фактура, в которой вокальная и фортепианная партии словно переплетаются и взаимно дополняют друг друга.

Пример 11. *Im Treibhaus*. Начало песни:

### Im Treibhaus.

Studie zu Tristan und Isolde.

Langsam und schwer.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef, 6/8 time signature, and a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *p* and *più p*. The second system introduces the vocal line with the German lyrics "Hoch-ge-wöl-b-te Blät-ter-kro-nen," and the Estonian lyrics "Eguk iwelt karesu pälma". The third system continues the vocal line with German lyrics "Bal-da-chi-ne von Sma-ragd, Kin-der, ihr aus fer-nen Zo-nen, sa-get" and Estonian lyrics "gülmäet leijä cude louh, nemi dälask tihol a loua, i milt hull". The piano accompaniment continues with dynamic markings like *p* and *pausdrucksvoll*.

Песня тонально замкнута, главная её тональность — d-moll. Тоника господствует на протяжении первых 15 тактов, которые можно назвать первым разделом — экспонированием

d-moll. 4-х тактовое вступление с гармонической точки зрения представляет собой повторенный дважды плагальный оборот, где вначале звучит задержание септаккорда IV ступени, а его разрешение в тонику приходится лишь на 3-ю долю в следующем такте. Такое разрешение воспринимается как облегчение после долгой попытки вздохнуть. Затем появляется автентическая каденция, которая словно теряет свою силу за счёт высокого регистра и тихой динамики (в противовес мощным квартовым басам). Эта же гармоническая модель повторяется при вступлении голоса, усложняясь линейными проходящими терциями в басу и секвенцирующим по хроматизму вниз мотивом (9-12 тт.).

Далее начинается большой развивающий раздел, характеризующийся активным гармоническим движением. Главной особенностью является постоянный эллипсис — гармоническая ткань предельно насыщена диссонирующими созвучиями, которые, однако, не разрешаются в консонанс. Обилие перетекающих один в другой диссонансов — характерная черта гармонии «Тристана и Изольды» (так называемые «аккорды томления»). Таким образом, Вагнер проецирует этот гармонический план уже в данной песне.

Интересно здесь и то, как композитор кадансирует. Вопреки функциональной логике после D<sub>7</sub> нет ожидаемого разрешения в тонику, а сразу же следующее построение начинается с S, в следствие чего, D<sub>7</sub> становится для этой S — DD. Стоит отметить, что применение подобного рода каденций встречается не раз (13 т.).

*Пример 12 Каденция:*

Handwritten notes above the vocal line: *korrigiert, nicht? would?*

Lyrics: *mir: warum ihr klagt?*

Dynamics: *p*, *p*

От установившейся тоники в такте 16 с помощью всё тех же линейных проходящих терций композитор приходит к септаккорду малой мажорной структуры на басу *h* (21 т.). Можно было бы предположить, что он является доминантой к тональности ми минора. Однако этот ми минор, во-первых, дополнительно никак не готовится, во-вторых, разрешения в него не происходит, в-третьих, среди обилия диссонирующих созвучий теряется ощущение устойчивой «тональной почвы». В такте 22 эта гармония усложняется дезальтерацией — пониженной квинтой (*fis* сменяется на *f*).

*Пример 13. Такты 18–25:*

Handwritten notes above the first vocal line: *Zeuge, steigt aufwärts süßeren Duft. Weit in*

Lyrics: *Zeuge, steigt aufwärts süßeren Duft. Weit in*

Dynamics: *pp*, *p*

Handwritten notes above the second vocal line: *sehendem Verlangen breitet ihr die Arme aus,*

Lyrics: *sehendem Verlangen breitet ihr die Arme aus,*

Dynamics: *cresc.*, *dim.*

В басу — нисходящее движение по звукам уменьшённого трезвучия, которое тоже требует разрешения, однако не дожидается его. В 26 такте этот же ход секвенцируется и проводится квинтой ниже от звука *b*. Всё это гармоническое движение приходит к уменьшённому септаккорду, «повисающему» в высоком регистре (такт 30).

Пример 14:

karool kehne h'va laime puzela suurke kodor at.  
 und umschlin-get wahn-be-fan-gen ö - der Lee - renichtgen Graus.  
 streng im Takt  
 più p. poco rall. pp

Он тоже растворяется, не разрешаясь в консонанс. Наконец, в такте 31, в партии фортепиано устанавливается доминанта к основной тональности. Её бас автентическим ходом разрешается в тонику, но на басу d — ещё один септаккорд малой мажорной структуры (таким образом, образуется мини-доминантовая цепочка).

Пример 15. Такты 31–34:

Wohl, ich weiß es, ar-me Pflan-ze: ein Ge-schik-ke tei-lon  
 p

В такте 35 впервые за долгое время слышен консонанс — мажорный секстаккорд на басу g. Но в рамках d-moll он оказывается неаполитанским. Вагнер уводит звучание в бемольную сферу, сгущая гармонические краски. Он доводит до мажорного квартсекстаккорда на басу es (37 т.). Сама по себе структура квартсекстаккорда не является устойчивой; если же оглянуться вокруг, то позади был «неудавшийся» d-moll, а впереди же ждёт доминанта к соль минору (38 т.), и тогда данный аккорд следует признать неаполитанским квартсекстаккордом (гармонией второй низкой ступени), также очень неустойчивым. Так, несмотря на консонирующую структуру, в данном гармоническом контексте этот аккорд, как и предыдущий секстаккорд в такте 35, не является устойчивым. Исходя из этого, видно как нетрадиционно “ведет себя” консонанс, что приводит к эмансипации диссонанса.

На слова: «*ob umstrahlt von Licht und Glanze*» («И лучей чужого света») приходится кульминация номера, здесь происходит сильное динамическое нарастание, фортепиано и вокальная партии сливаются в единое целое. Похожий лейтмотив есть во вступлении к “Тристану и Изольде”.

Пример 16:

wir, ob um-strahlt von Licht und Glan-ze, uns-re Hei-mat ist nicht  
 p cresc. f dim.



Пример 17. Лейтмотив томления из «Тристана и Изольды»:

Musical score for Example 17, showing a piano accompaniment with dynamic markings like 'p', 'ff', 'dim.', and 'p'.

Доминанта к S главной тональности тоже не получает своего разрешения, переходя в уменьшённый септаккорд. В басу (39–46 тт.) звучит материал, который уже был во вступлении, он постоянно секвенцируется. И вот кажется, что устанавливается функционально определённая доминанта, однако в такте 45 она как бы теряет свою силу и притяжение к тонике путем дезальтерации — исчезает повышенная VII и понижается II.

Пример 18. Такты 39–47:

Musical score for Example 18, showing vocal lines and piano accompaniment with lyrics in German and Russian.

Начало 6-ой строфы приходится на слова: «Stille wird's, ein säuselnd Weben» («Тихо всё. Лишь слабый шёпот»), здесь же устанавливается тонический бас (47 т.), однако на нём вновь возникает малый мажорный септаккорд, не собирающийся переходить в консонанс. На этот тонический бас нанизывается II низкая ступень. В такте 55 от тонической терции исходят линейные проходящие к гармонии S в такте 58, которая сначала содержит в себе малую сексту (т.е. все ту же низкую II), но затем эта секста дезальтерируется до II натуральной (имеется в виду крайние звуки в партии фортепиано — между соль бекаром и ми бемолем, а после соль бекар и ми бекар). Следует отметить и эти проходящие терции — квинтэссенцию, «сгусток» низких ступеней.

Пример 19:

Musical score for Example 19, showing vocal lines and piano accompaniment with lyrics in German and Russian.

В завершении следует 7-митактовая фортепианная постлюдия, которая повторяет вступление, образуя таким образом арку и обрамляя всю песню. Она снова погружает в состояние опустошённости и тоски.

#### 4. «Скорби» («Schmerzen»)

Перевод Т. Польской

Sonne, weinest jeden Abend  
Dir die schönen Augen rot,  
Wenn im Meeresspiegel badend  
Dich erreicht der frühe Tod;

*С миром навсегда прощаясь,  
Красный глаз глядит на нас  
Каждый вечер, окунаясь  
В Океан в свой смертный час.*

Doch erstehst in alter Pracht,  
Glorie der düstren Welt,  
Du am Morgen neu erwacht,  
Wie ein stolzer Siegesheld!

*Утром, выйдя из глубин,  
Светлый солнечный герой  
Пропоеет победный гимн,  
И разгонит мрак ночной!*

Ach, wie sollte ich da klagen,  
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,  
Muß die Sonne selbst verzagen,  
Muß die Sonne untergehn?

*Ах, зачем же слезы лить мне,  
Жребий проклинать земной,  
Если даже солнце гибнет,  
Чтобы встать опять с зарей?*

Und gebietet Tod nur Leben,  
Geben Schmerzen Wonne nur:  
O wie dank ich, daß gegeben  
Solche Schmerzen mir Natur!

*Благодать живет в невзгодах,  
В ночи смерти - жизни дни.  
За страдания, Природа,  
от меня поклон прими.*

Этот номер пронизан бурным, решительным характером, и именно эти настроения отличают его от остальных песен цикла. Здесь композитор воплощает эмоциональное состояние не только героя, но и свои внутренние переживания, связанные с Матильдой Везендонк. Несмотря на столь небольшой объём сочинения, по своему наполнению оно является своего рода драматической кульминацией цикла. В номере большую роль играют такие средства музыкальной выразительности, как динамическая сторона (большой размах динамики — от *p* до *ff*), темповые обозначения и штрихи, передающие эмоциональное состояние героя, наличие в вокальной партии декламационных интонаций. Что касается формы, то здесь она свободная строфическая, с элементами двухчастности.

Открывается эта песня небольшим фортепианным вступлением на forte. Яркая волнообразная интонация и пунктирный ритм придают звучанию решительность и порывистость. Тональность — *c-moll*. В аспекте функциональности гармонии композитор здесь использует тонический сектаккорд, который переходит в VI ступень, после в субдоминанту, кадансовый квартсектаккорд, доминанта, и затем данный оборот повторяется, но в конце звучит доминантовый септаккорд с секстой, который разрешается в VI ступень. Стоит отметить, что использование прерванного каданса крайне характерно для стиля Вагнера (5–6 тт.). Так, номер начинается с простых гармоний, но по ходу развития, гармонические краски будут приобретать более насыщенное, яркое звучание.

Пример 20. Schmäzen. Вступление:

The image shows a musical score for the introduction of 'Schmäzen'. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with the lyrics 'Son-ne, weinest je-den Abend dir die' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with the lyrics 'schönen Au-gen rot, wenn im Meeresspiegel badend dich erreicht der frühe Tod; doch er-' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Langsam und breit'. The key signature has two flats. The piano part includes dynamic markings like *f*, *dim.*, and *p*.

Далее следуют фактурные преобразования, появляются ритмические фигурации, создающие более глубокое и полное звучание, повышая эмоциональный накал. Интенсивное тональное развитие приводит к В-dur. В этом тематическом материале можно отметить обилие прерванных оборотов (6 т., 12 т.). Такое использование данного оборота расширяет структуру части. Именно здесь и возникает первая кульминация номера, на словах: «*wie ein stolzer Siegesheld!*» («Как герой в лучах побед!»). Как бы завершая первую часть номера.

Пример 21. Завершение 1 части и кульминация:

The image shows a musical score for the conclusion of the first part and the climax. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with the lyrics 'stehst in al-ter Pracht, Glo-ri-e der düstren Welt, du am Mor-gen neu erwacht, wie ein' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with the lyrics 'stol-zer Sie-ges-held! Ach, wie soll-te ich da kla-gen, wie, mein' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *cresc.*, *f*, and *p*.

После небольшого фанфарного мотива в партии фортепиано, звучит знакомая тема — нисходящее гаммообразное движение, острый пунктирный ритм. В самом начале октавные дублировки придавали более энергичное движение. Но здесь её звучание носит более спокойный, элегический характер. Её развитие основано на секвенцировании.

Пример 22. Секвенции:

Herz, so schwer dich sehn, muß die Sonne selbst verzagen, muß die Sonne untergehn?  
 und gebietet Tod nur Leben, geben Schmerzen Wunden  
 nur: O wie dank ich, daß gegeben solche Schmerzen mir Natur!

*Handwritten notes:*  
 "Lied a birtol kil uf elt i a kua is kej-re mit großer Steigerung"  
 "goujt: la la rebaq kumizet mit te adu a ritre tut."  
 "As-dur" and "Ges-dur" are written above the piano part.

*Performance markings:* dolce, p, cresc., poco rall., ff molto rit., dim., p, cresc., f.

Появление квартовых восходящих скачков, постепенно приводят ко второй кульминации — «O, wie dank ich, daß gegeben solche Schmerzen mir Natur!» («Ах, я рад, что рок суровый столько скорби мне принес!»). Звучит она ярче, чем первая на *ff*, в тональности As-dur (олицетворяющая могильный тон и смерть).

Пример 23. Вторая кульминация:

nur: O wie dank ich, daß gegeben solche Schmerzen mir Natur!

*Performance markings:* ff molto rit., dim., p, cresc., f.

Завершаются «Скорби» фортепианной постлюдией, где происходит модуляция из As-dur в C-dur (через D<sub>7</sub> к Ces-dur — III низкой, она же становится H-dur, а H-dur — D к E-dur, E-dur, в свою очередь, переходит в a-moll, усложнение VI ступени достигается добавлением секстового тона, так получается II<sub>65</sub> параллели — C-dur и завершается это всё несовершенным кадансом в тональности C-dur). Страдания истерзанной души героя прекращены, и он, наконец обретает мир и покой, пройдя непростой путь. Отражено это в тональном движении, где всё начиналось с драматического c-moll и закончилось светлым звучанием C-dur.

Пример 24. Постлюдия:

*Performance markings:* rit., a tempo, f, p, f, p, cresc., ff dim., p.

Ведь смерть — это не конец, это начало чего-то нового, и подтверждением становятся слова, где говорится о том, что герой рад страданиям с которыми он столкнулся в своей жизни: «*Schmerzen mir Natur!*» («Сколько скорби мне принес!»). Воспевание смерти, связано с влиянием философии Артура Шопенгауэра на Вагнера. Известно, что Шопенгауэр выдвигал идею того, что смерть — способ освобождения от тягот бренной жизни.

## 5. «Грёзы» («*Traume*»)

Заканчивается цикл номером, который называется «Грёзы». Здесь Вагнер смог максимально отразить образ, рисующий это состояние. Музыка имеет романтический и мечтательный характер. Музыкальный материал песни будет положен в основу дуэта Тристана и Изольды во II акте одноимённой оперы. Следует отметить, что это единственная песня, которую Вагнер оркестровал (см. пример № 8).

Перевод Т. Польской

Sag, welch wunderbare Träume  
Halten meinen Sinn umfassen,  
Daß sie nicht wie leere Schäume  
Sind in ödes Nichts vergangen?

*Кто они, те сновиденья,  
Что мой дух не отпускают,  
Не похожи на виденья,  
Что, как пена, сразу тают?*

Träume, die in jeder Stunde,  
Jedem Tage schöner blühn,  
Und mit ihrer Himmelskunde  
Selig durchs Gemüte ziehn!

*Грёзы, каждый час яснее,  
Каждый день их ярче свет.  
Что небес посланцы сеют,  
То не истребит рассвет.*

Träume, die wie hehre Strahlen  
In die Seele sich versenken,  
Dort ein ewig Bild zu malen:  
Allvergessen, Eingedenken!

*Грёзы, как лучи, пронзили  
Толицу вод души печальной,  
Образ вечный начертили  
Всезабвенья, Вспоминанья.*

Träume, wie wenn Frühlingssonne  
Aus dem Schnee die Blüten küßt,  
Daß zu nie geahnter Wonne  
Sie der neue Tag begrüßt,

*Грёзы, как весной светило,  
Приласкали снежный лес,  
Первоцветы пробудили  
Обещанием чудес.*

Daß sie wachsen, daß sie blühen,  
Träumed spenden ihren Duft,  
Sanft an deiner Brust verglühen,  
Und dann sinken in die Gruft.

*Вняв рассказам, первоцветы  
Грезя, пышно расцвели,  
На твоей груди увяли,  
В землю прахом полегли.*

Песня написана в простой трёхчастной форме с обрамлением, где вторая часть имеет ярко выраженное развивающее начало. Прежде всего это подтверждается активным гармоническим развитием.

Пример 25. Вступление:

Тональность песни As-dur господствует в фортепианном вступлении и заключении, а также в первой части песни. Занимающее 16 тактов вступление экспонирует тонику с хроматическими вспомогательными гармониями. Возникает полигармония — на тоническом басу возникают альтерированная S и D. Со вступлением вокальной партии начинается медленное и плавное гармоническое движение: происходят отклонения в тональности S параллели (сначала — мажорной, потом — натуральной минорной) и T параллели (в виде секстаккорда). Стоит отметить, что в 5-м такте встречается аккорд, звучащий как «григовский», но у Вагнера он явно записан как D<sub>7</sub> к VII низкой ступени, которая встречается у него довольно-таки часто. Что можно отнести к ещё одной особенности гармонического языка композитора. Заканчивается раздел вновь отклонением в мажорную субдоминантовую параллель. Возглас «Traume» звучит на гармонии двойной доминанты.

Вторая часть знаменуется гармоническим движением гораздо более активным: гармонии сменяют друг друга. Круг используемых тональностей был обозначен и в первой части формы, но на сей раз тоническая параллель омажоривается, а также происходит отклонение в более далёкую тональность — g-moll.

Пример 26. Начало второй части:

Примечательно, что интонация «Грёзы» имеет своё развитие. Вагнер её постоянно секвенцирует, с каждым разом всё выше и выше, дойдя до самого пика, и только после этого, всё идёт на спад.

Пример 27:

The image shows a musical score for Example 27, consisting of two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "blühen, und mit ih-rer Himmelskun-de se-ig durchs Ge-mü-te ziehn? Träu-" and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with the lyrics "me, so wie heh-re Strahlen in die See-le sich versenken, dort ein e-wig Bild zu ma-len: Träu-me, v" and a piano accompaniment. The score is annotated with various performance markings: *p*, *mf*, *dim.*, *piu p*, *pp*, *rit.*, *acc.*, *steigernd*, *rit.*, *pp*, *crez.*, *a tempo*, and *a tempo*. There are also handwritten notes in German, such as "belebt" and "immer mehr nachlassend".

Далее происходит возвращение первоначальной фактуры. Однако гармоническая сторона усложняется за счёт появления большого количества хроматизмов, эллиптических оборотов. Но в конце концов гармония приходит к доминантовому нонаккорду; нона в следующем такте переходит в приму.

Завершающая часть построена на тоническом и доминантовом органном пункте, однако и тоника усложнена побочными тонами. Аналогично, написано завершение любовного дуэта Тристана и Изольды.

Пример 28. Заключительная часть (кода):

The image shows a musical score for Example 28, consisting of two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "wachsen, daß sie blü- hen, träu-mend spen-den ih-ren Duft, sanft an dei-ner" and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with the lyrics "Brust ver-glühen, und dann sinken in die Gruft." and a piano accompaniment. The score is annotated with various performance markings: *p dolce*, *p weich*, *piu p*, *morendo*, and *pp*. There are also handwritten notes in German, such as "immer mehr nachlassend" and "und es karraken rajak endant cionde bar".

Пример 29. «Тристан и Изольда»:

*a tempo*  
*p*  
 мѣрь сновѣ не - про - буд - ныхъ, мѣрь грезѣ,  
 Nie - wie - der - er - wa - chens wahn - los

*a tempo*  
*p*  
 мѣрь сновѣ не - про - буд - ныхъ, мѣрь грезѣ,  
 Nie - wie - der - er - wa - chens wahn - los

*a tempo*  
*pp*  
 замирая  
*ersterbend*  
 цѣль гре - вогѣ и слезѣ!  
 hold be - wuss - ter Wunsch.

*a tempo*  
*pp*  
 замирая  
*ersterbend*  
 цѣль гре - вогѣ и слезѣ!  
 hold be - wuss - ter Wunsch.

(Тристанъ и Изольда, какъ бы въ самозабвеніи, склоняются другъ ко другу головой, откидываются на скамьи и пребываютъ въ оцѣпенѣніи.)  
 (Tristan und Isolde versinken in gänzlichlicher Entrücktheit, in der sie, Haupt an Haupt auf die Blumenbank zurückgelehnt, verweilen.)

Заканчивается песня фортепианной постлюдией, где происходит окончательное закрепление *As-dur*. Тихая динамика, и появление пауз, погружают в состояние полного умиротворения и созерцательности, оставляя лишь лёгкий шлейф чего-то неземного и прекрасного.

Пример 30. Постлюдия:

*morendo*  
*pp*  
 Brust ver-glühen, und dann sinken in die Gruft.

*pp*  
*pp*

В ходе анализа удалось более подробно познакомиться с камерно-вокальным творчеством Рихарда Вагнера, на примере его цикла «Пять песен на стихи Матильды Везендонк». В связи с этим были выполнены поставленные задачи, одними из которых являются: определение места данного сочинения в творческом наследии Вагнера. Выявлены особенности гармонического языка — применение средств мажорно-минорной системы, особый способ канцерования, эмансипация диссонанса и т.д. Также в ходе работы удалось провести музыкальные параллели между циклом и драмой «Тристан и Изольда».

Безусловно, «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» — одно из самых совершен-



ных и поразительных творений Вагнера. Полное чувств, экспрессии — и, в то же время, хрупкости и затаённости эмоций, это сочинение настоящий «нерукотворный памятник» любви к Матильде.

Как известно, одной из целей творческой жизни Рихарда Вагнера было создание музыкального произведения будущего, музыкальной драмы. Музыкальная драма — это произведение, в котором осуществляется романтическая идея синтеза искусств. По словам Г. Орджоникидзе: «Для него она [музыкальная драма] была прежде всего музыкальным осмыслением «философии жизни», наиважнейших нравственно-социальных проблем, стоящих перед человечеством в эпоху, в которую жил композитор» [17].

Очевидно, что данный вокальный цикл предвосхищает одну из его самых ярких музыкальных драм — «Тристана и Изольду». В связи с этим, следует выделить новаторские черты, которые были отмечены по ходу анализа: тональность, унаследованную им от венских классиков и ранних романтиков, он расширил путём интенсификации хроматизма и ладовых альтераций. Ослабив тональный центр, намеренно избегая прямого разрешения диссонанса в консонанс, он придал модуляционному развитию напряжённость, динамичность и непрерывность. Такие краски как «аккорды томления» становятся «визитной карточкой» композитора. Понимание музыки как олицетворения непрерывного движения, развития чувств, в дальнейшем привело Вагнера к феномену, получивший название «бесконечная мелодия». Отсутствие устойчивой «тональной почвы» способствует непрерывному нарастанию эмоций, не получающему разрешения, что позволяет держать слушателя в постоянном напряжении (как в прелюдиях к операм «Тристан и Изольда» и «Лоэнгрин»).

Эти искания автора подчас рождали изысканную напряжённость стиля, но никогда не приобретали характера художественно неоправданных экспериментов. Вагнер являлся противником беспочвенных дерзаний, он боролся за правдивое выражение глубоких человеческих чувств и мыслей, и в этом отношении сохранил связь с традициями немецкой музыки, став одним из наиболее выдающихся её представителей.

По-видимому, будет уместно закончить работу словами самого композитора, которые он написал Листу в переписке: «Хотя мне и не дано было никогда испытать счастье любви, я всё же хочу поставить памятник этой красивейшей утопии, такой памятник, в котором всё от первого до последнего штриха насыщено любовью» [6, 103].

## Литература

1. *Альшванг А.* Рихард Вагнер // Альшванг А. Избр. соч. В 2-х тт. Т. 2. — М.: Музгиз, 1965. — С. 66–95.
2. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. — М.: Музыка, 1981. — С. 62–69.
3. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. — СПб.: Композитор, 2004. — 268 с.
4. *Вагнер Р.* Избранные работы: пер. с нем. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
5. *Вагнер Р.* Моряк-скиталец / Вступ. ст. И. Соллертинского. — Л.: Ленингр. филарм., 1934. — С. 79.
6. *Вагнер Р.* Обращение к друзьям // Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. — СПб.: Грядущий день, 1911. — С. 256–257.
7. *Вольф В.* К проблеме идейной эволюции Рихарда Вагнера // Рихард Вагнер: Сб. статей. — М.: Музыка, 1998. — С. 42–75.
8. *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера — три мира: пер. с нем. — Ростов н/Д.: Феникс, 1998. — 447 с.
9. *Друскин М.* Рихард Вагнер. — М.: Музгиз, 1964. — 94 с.
10. *Залесская М.* Рихард Вагнер. Лейтмотив Любви. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 397 с.
11. *Краукликс Г.* Оперные увертюры Р. Вагнера. — М.: Музыка, 1964. — 112 с.
12. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера: пер. с нем.

- / Предисл. и коммент. М Этингера. — М.: Музыка, 1975. — 551 с.
13. *Левик Б.* Рихард Вагнер. — М., Музыка, 1978. — 448 с.
  14. *Лист Ф.* «Летучий голландец» Рихарда Вагнера // Лист Ф. Избр. ст. — М.: Музгиз, 1959. — С. 191–217.
  15. *Лосев А.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып.8. — М.: Мысль, 1968. — С. 67–196.
  16. *Олахова И.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5 / Под редакцией Е. Царевой. — М.: Музыка, 2007. — 630 с.
  17. *Орджоникидзе Г.* Диалектика формы в музыкальной драме. // Рихард Вагнер: Сб. ст. — М.: Музыка, 1987. — С. 96–121.
  18. *Серов А.* Оперы Рихарда Вагнера, рассказанные Францем Листом // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 3. — М.: Музыка, 1987. — С. 240–253.
  19. *Серов А.* Письмо из-за границы // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 3. — М.: Музыка. 1987. — С. 278–318.
  20. *Серов А.* Рихард Вагнер и его концерты в Петербурге // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 6. — М.: Музыка, 1990. — С. 5–8.
  21. *Серов А.* Рихард Вагнер и его реформы в области оперы // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 4. — М.: Музыка, 1988. — С. 352–383.
  22. *Стасов В.* Искусство XIX в. // Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 2. — М.: Музыка, 1974. — С. 279–289.
  23. *Стасов В.* Искусство XIX в. // Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 5 Б. — М.: Музыка, 1980. — С. 38–47.
  24. *Сударева М., Рыкалова А.* Как предвосхищение музыкальной драмы «Тристан и Изольда». [Электронный ресурс]. — URL: [https://studopedia.su/20\\_72855\\_harakteristika-sochineniya.html](https://studopedia.su/20_72855_harakteristika-sochineniya.html) (Дата обращения: 12.03.2023).
  25. *Тараканов М.* Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер: Сб. статей. — М.: Музыка, 1995. — С. 8–97.
  26. *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи // Третье и четвертое симфонические собрания русского музыкального общества. — Итальянская опера. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. — С. 88–95.
  27. *Шюрэ Э.* Рихард Вагнер и его музыкальная драма: пер. с франц. Н. М. Розен. — М.: Энигма, 2007. — С. 320.
  28. *Ястребцев В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Т. 3, ч. 3. // Кое-что о слуховых заблуждениях и композиторской глухоте. [Электронный ресурс]. — URL: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_112564?page=2&rotate=0&theme=white](https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_112564?page=2&rotate=0&theme=white) (Дата обращения: 25.04.2023).

*Рак Е.С.*

### **Функции предыкта в фортепианных сонатах С.Прокофьева.**

В построении любой музыкальной формы важны моменты связи и перехода. Их роль, наряду с основными композиционными факторами — формой, тональным и тематическим развитием — в обеспечении логичности и согласованности составляющих её частей, а также в координации направленности всего музыкального процесса. Более того, даже когда такие моменты сведены к минимуму в реальном структурообразовании, их роль все равно ощутима — во внутренней взаимосвязанности и взаимодействии тем и разделов.

Одним из наиболее значительных и действенных участников этого процесса является *предыкт*, закономерности строения и функционирования которого и составляют предмет настоящей статьи.

Предыкт возникает в момент перехода между основными разделами формы, когда требуется переключение. Чаще всего это происходит в конце развивающего раздела или перед введением новой темы (что особенно характерно для сонатной формы). Обычно здесь опре-

деляются переломные моменты музыкального процесса. Такой переход подготавливает новый раздел различными музыкальными средствами.

Определяющим в выполнении предыктов своей функции является его гармоническое назначение, суть которого — в накоплении гармонической неустойчивости при помощи доминантового органного пункта (или другой неустойчивой гармонии) и последующем разрешении в тонику. Сопутствующие компоненты, такие как тематическое предвещание, нарастание громкости звучания и диссонантности, изменение фактуры и синтаксиса (в целом — повышение динамического рельефа) в совокупности составляют облик предыкта как динамически активного раздела формы.

Яркая градуированность (многоэтапность) предыктового раздела (в частности, перед репризой сонатной формы), его масштабность, детализированность строения появились в творчестве Л. Бетховена. Такие предыкты являются выразителем самой сути функциональных отношений и динамики классической сонатной формы. Они зачастую многоэтапны, постепенно заостряют нацеленность к разрешению и выстраивают векторность развития музыкальной мысли<sup>3</sup>.

Предыкты, которые образуются в других частях формы, в частности перед побочной партией, являются менее активными в силу их иного функционального предназначения. Они подчёркивают контраст и, вместе с тем, тематические связи двух партий. Новое качество сонатного контраста, которое отражено в понятиях «производный контраст» и «сопряжённый контраст» создаётся, во многом, за счёт возникновения перед появлением контрастной темы подготовительного раздела. Такие предыкты чрезвычайно показательны с точки зрения самой модели формирования предыкта, которую на данном этапе можно определить как классическую.

Так, значение предыкта выявляется в его функции перехода и приготовления следующего раздела. С точки зрения же формы целого, предыкт определяет целенаправленность и векторность итогового развития. Кроме того, он указывает характер развёртывания формы, её становление, динамику, общую логику, то есть, влияет на формообразование.

Появлению такого типа предыкта предшествовали многообразные проявления предыктовости в сонатной форме Й. Гайдна и В. Моцарта, и даже ранее — в предклассической сонате: в творчестве Д. Скарлатти, Ф.Э. Баха, о чём, в частности, пишет Н.В. Белянская в своем исследовании [4]. У последних переходные зоны лишь частично намечаются в конце разработки (тем более, что реприза начинается чаще всего с побочной партии), внутри экспозиции они могут свободно перемещаться между разными участками формы, фактурно не всегда представлены выдержанным органным пунктом, ограничиваясь, нередко, остановкой на доминанте.

Классический предыкт был воспринят и композиторами-романтиками. В их творчестве данный раздел формы сохраняет свое значение, однако, претерпевает некоторые изменения. Переходные разделы трансформируются в соответствии с эволюцией гармонии и следующей за ней музыкальной формы. Так, предыкт может появляться в необычных местах, например, при введении ещё одной дополнительной темы (Ф. Шопен, Ноктюрн *cis-moll* op. 27 №1 [4]); может разрастаться до больших объёмов между мелкими разделами; изменять гармоническое наполнение в связи с развитием музыкального языка. Композиторы этой эпохи всё больше отходят от функциональной логики тональности, поэтому на смену приходят и новые принципы подготовки, ориентированные на иные музыкальные средства. Так, эффект разрешения может осуществляться не только за счёт изменений гармонии на границе с иктом, но и с помощью смены фактуры, синтаксических изменений, перепада динамики и других ресурсов. Трактовка предыкта становится более широкой.

В настоящей статье мы обращаемся к сонатным сочинениям С. Прокофьева с той целью, чтобы сравнить и увидеть, как проявляется значение предыктовых разделов на разных ступенях эволюции формы.

---

<sup>3</sup>См. об этом [4].

Проблема предыкта многократно рассматривалась в музыковедческой литературе в самых различных её аспектах. Прежде всего, это понятие трактуется как часть музыкальной формы в соответствующей учебной литературе, а также в специальных трудах, связанных с музыкальной формой. Так, среди авторов последних отметим, прежде всего, В. Бобровского [5], у которого можно найти достаточно много примеров из музыки Бетховена и других композиторов, где предыкт выделяется как важная связующая, динамическая часть формы. Среди собственно учебников можно отметить труды Л. Мазеля [13], И. Способина [18] и В. Холоповой [23], в которых предыкт наряду с его значением предрепризного раздела выделен и как третий этап связующей партии. Конечно, нельзя не отметить и ряд других учебных изданий, в том числе Т. Кюрегян [12], Е. Ручьевской [17], Ю. Холопова [20, 21], где понятие предыкта фигурирует в самых различных аспектах, чаще всего в связи с более масштабными проблемами. Так, например, у Ю. Холопова впервые появляется понятие «тонического предыкта» по отношению к сонатной форме Скрябина в контексте эволюции гармонического языка и формы [21, 250].

Среди монографических исследований можно назвать Н. Горюхиной [7] (об эволюции сонатной формы), В. Задерацкого [10] (об общих проблемах музыкальной формы), В. Назайкинского [15] (о логических основах музыкальной композиции), В. Протопопова [16] (о принципах музыкальной формы Бетховена). Эти авторы рассматривают предыкты и различного рода переходы в контексте драматургического развития всей формы, отмечают их общую роль и семантическое значение.

Особое внимание в этом ряду хотелось бы обратить на одну из статей книги В. Цуккермана — «О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы» [26, 121-137]. Автор пишет здесь о способах создания «подготовительной части» [26, 123], описывает различные композиционные приёмы, которые все вместе составляют облик предыкта. Кроме того, учёный приводит разнообразные принципы построения предыктов, рассматривая, при этом, не только классические доминантовые, но и другие — интональные, с необычным гармоническим наполнением, с «тематическим сокрытием» [26, 133], с динамическим ослаблением, фактурным рассредоточением.

В продолжение темы преобразования предыктов в процессе эволюции музыкальной формы, хотелось бы затронуть сочинения композитора, своеобразно наследующего и, одновременно, преодолевающего классические традиции. Обратимся с этой целью к **фортепианным сонатам С.С. Прокофьева**.

Прежде всего, отметим несомненное проявление традиционности в связи с постоянством местоположения предыктов и их направленности к икту. Так, во-первых, композитор ни в одной сонате не обошёлся без применения предыктовой подготовки побочных тем и общей репризы. Предыкты, большей или меньшей протяжённости, перед этими разделами всегда присутствуют. Во-вторых, несмотря на все разнообразие общей организации и постепенно нарастающую сложность гармонического содержания предыктов, их ясная направленность к икту, тем не менее, всегда отчетливо прорисовывается. Это выражается в чёткой нацеленности гармонического построения, а также в использовании различных приёмов собственно тематической подготовки, будь то метод предвещения или частичного отстранения.

При этом, подготовительные разделы могут существенно отличаться по своей *продолжительности*. Так, например, в сонатах №№ 2, 7 предыкты к побочной теме разрастаются до 16 и 34 тт. соответственно, что не так часто встречается на подобных участках формы даже в симфонических сочинениях. Возможно, в этих случаях композитору было важно акцентировать плавность и постепенность перехода к новой сфере образов побочной партии. В остальных сонатах аналогичные разделы к побочным темам не превышают 6 тактов. В то же время предыкты к репризе в данных сонатах уступают по масштабам: во Второй сонате — 8 тактов, а в Седьмой переходный раздел вообще отсутствует.

Большими масштабами отличаются предыкты к репризе в Четвёртой и Пятой сонатах (по 20 и 19 тт.). В определённой степени это объясняется внутренним развитием данных разделов, в которых чётко выражены волны динамического нарастания и продолжительного

спада. При этом, предыкты к репризам других сонат (кроме Первой) полностью строятся по линии постепенного динамического спада — они отличаются и меньшей протяжённостью.

Можно сказать, что Прокофьев продолжает классическую традицию в отношении местоположения предыктов, но трактует её в своём особом ключе. В одних случаях, предыкты разрастаются до весьма внушительных масштабов, а в других, причём на более важных участках формы, отличаются меньшей протяжённостью и спадом активности.

Затронем ещё один немаловажный аспект предыкта, связанный с *тематической подготовкой*. Классический метод тематического предвещения, то есть появление в предыкте элементов непосредственно подготавливаемой темы, используется и в данных сонатах также. Однако, это происходит, в соответствии со стилем композитора, довольно своеобразно.

Для начала отметим наиболее традиционные примеры, когда подготавливаются конкретные интонации мелодического содержания темы. Так, в *Третьей сонате* предыкт к репризе почти полностью строится на ритмическом и интонационном предвосхищении иктвой связующей партии (в репризе нет проведения главной партии), создавая плавный и непосредственный переход. В Четвёртой, Пятой и Девятой сонатах в предрепризных предыктах прослеживается интонационное предвещение целых фраз будущих тем. Более того, в Четвёртой сонате в этом же разделе присутствует тематизм и побочной темы, контрапунктически соединённой с главной (пример 64а, б, в).

Пример 1 а. С. Прокофьев. Четвёртая соната, тема главной партии:  
**Allegro molto sostenuto**

Пример 1 б, тема побочной партии:

Пример 1 в, контрапункт главной и побочной тем в предыкте:

Похожий приём подготовки можно было встретить и во Второй сонате. При подготовке главной тональности предрепризный предыкт воспроизводит и мелодические очертания побочной темы. Тем самым, в одном предыкте размещается подготовка сразу двух тем. В сред-

них голосах предыкта половинными нотами выдерживается нисходящий мотив «e-dis», с которого начинается побочная тема.

Наряду с отмеченным выше, обратим внимание на особый тип тематической подготовки, касающейся *предвещения* не самой темы, а *элементов сопровождения* (переходы перед побочной партией в Третьей и Четвёртой сонатах). В результате возникают более скрытые интонационные связи предыкта и икта. Так, в 4-х тактовом переходе Третьей сонаты можно наблюдать восходящее и нисходящее движение хроматическое движение восьмыми, которое будет перенесено в сопровождающие голоса побочной темы.

Пример 2. Третья соната, предыкт и начало побочной партии в экспозиции:

**Moderato**

Ещё один весьма интересный способ подготовки реализуется вне тематического предвещения. Скорее, это некая *связь через один звук*, своеобразный *мост между разделами*. Такой способ впервые появляется в Четвёртой сонате в предыкте перед побочной партией в экспозиции. Вводный тон (звук «d») к будущей тональности побочной темы (Es-dur) выдерживается на протяжении предыкта в верхнем голосе, создавая эффект некоторого торможения, а затем, не разрешаясь, переносится в мелодию икта.

Пример 3. С. Прокофьев, Четвёртая соната, окончание предыкта и начало побочной партии:

В предыкте к побочной партии Шестой и во всех предыктах Восьмой сонаты сохраняется аналогичный принцип связи («моста») посредством одного общего звука.

Пример 4. Шестая соната, окончание предыкта и начало побочной партии:



Пример 5. Восьмая соната, окончание преддыкта и начало репризы:



Кроме тематической подготовки методом предвещения, Прокофьев частично использует *подготовку* и *методом отстранения*, когда в изложении преддыкта задействованы, по большей части, не собственно тематические элементы, а общие формы движения. Такие примеры, однако, встречаются намного реже (преддыкты в Первой сонате, во Второй — перед репризой, и в Девятой — преддыкт перед побочной партией в репризе). Так, преддыкт к побочной партии в *Первой сонате* построен на мелодической фигурации по звукам  $D_7$  в партии левой руки и чередовании аккордов в правой. В *Девятой сонате* преобладает нисходящее движение по терциям в рамках гармонических фигураций, в то время как в побочной теме основу мелодического рисунка составляют репетиции на одном звуке и опевания.

Таким образом, в целом тематическая подготовка в рассмотренных сочинениях чаще всего выражена методом предвещения: интонационного, ритмического, мелодического и, даже, через соединение одним общим звуком. Реже встречается подготовка методом отстранения. Таким образом, при всей чёткой разграниченности разделов, моменты связи в переходах между разделами прорабатываются композитором с особой тщательностью.

Ещё один важнейший аспект преддыкта связан с его *гармоническим содержанием*. В классической трактовке оно определялось накоплением доминантовости с последующим разрешением в тонику. В данных же сонатах можно встретить разнообразные, порой, весьма необычные способы гармонической подготовки, по-разному развивающие данную традицию.

Рассмотрим наиболее традиционный способ построения, когда в качестве основы используется доминантовая функция — трезвучия, септ- и нонаккорды, иногда с включением альтерации. Такие варианты можно обнаружить в преддыктах к побочным партиям в сонатах №№ 1, 6, 8 и в предрепризных преддыктах в сонатах №№ 1, 4, 6. В Первой сонате, к примеру, все переходы построены на доминантовой гармонии. Однако, следует обратить внимание на нюансы, которые отмечены чертами прокофьевского стиля. Аккорды здесь последовательно усложняются от трезвучий до нонаккордов. В преддыкте к побочной партии возникновение в процессе развития низкой ноты и расщеплённой септимы в доминанте добавляют особую остроту и яркость звучания. Благодаря такому изложению становится ощутимо одновременное накопление диссонантности.

Некоторое отступление от тенденции к последовательному нарастанию сложности гармонии доминанты можно наблюдать в преддыкте к побочной партии Восьмой сонаты. На всём протяжении подготовительного раздела используется лишь  $D_{53}$  без каких-либо усложнений. Особенно интересным представляется то, как такой ясный аккорд выведен из предыдущего, усложнённого хроматической линейностью, материала. В предшествующем преддыкту музыкальном фрагменте (раздел *Andante I*, пример 6) можно проследить логику функ-

циональных отношений в контексте тональности e-moll (мелодического вида). Однако, его относительная тональная устойчивость существует недолго — линейная разветвлённость создаёт движущийся, неустойчивый характер образования гармонии. Так, пройдя через тоники тональностей a-moll, C-dur, нацелившись с помощью доминанты снова на устой «ми», развитие не приводит к ожидаемому разрешению. Линии четырёх голосов сходятся на звучании ре мажорного трезвучия, оказавшегося доминантой для последующей побочной темы (в тональности g-moll). Стоит здесь также указать и на необычную связь подготовительного раздела и икта при помощи общего звука «d». В тематизме предыкта эта нота повторяется (в виде пульсации) в среднем голосе, а затем, с неё же начинается и, соответственно, заканчивается первая мелодическая фраза икта.

Пример 6. Восьмая соната, предыкт и начало побочной партии в экспозиции:

Встречаются и более сложные варианты гармонического построения предыктов, что, соответственно, связано с общим усложнением и развитием гармонического языка. Следующий способ гармонической подготовки в этом ряду ещё связан с доминантовостью. В некоторых предыктах на бас V ступени (в виде выдержанного или иногда рассредоточенного органного пункта) наслаивается мелодическое движение, не связанное (или частично связанное) с гармонией доминанты. Такой приём можно встретить в предыктах Третьей сонаты и предрепризном предыкте Четвёртой. В последнем из них на протяжении 20 тактов выдержанный бас V ступени (звук «G» как доминанта к основной тональности c-moll) выступает неким стержнем, на который нанизаны сложные недоминантовые гармонии. Внутри предыкта ощущается заметное динамическое развитие за счёт мелодизации остальных голосов (в которых появляются тематические предвестники), возникновения политональных эффектов и других приёмов, что, в свою очередь, ещё больше усиливает напряжение в данном разделе формы.

Среди других примеров можно обнаружить и такие образцы, когда в гармонической подготовке участвуют вводные ступени — в предыктах к побочной партии в Четвёртой и к репризе Пятой сонаты. Особый интерес представляет построение предыкта в Пятой сонате (к репризе в тональности C-dur), который можно разделить на два неравных друг другу раздела по 4 и 15 тт. В первом из них (пример 7 а), на общем звуке «h» (VII ступень будущей тональ-



ности), чередуются два септаккорда («*g-h-d-f*», «*h-dis-fis-a*»), а перед вторым разделом они сводятся в полигармонию кластерного типа, которую можно трактовать и как доминанту с расщеплёнными тонами. Во втором разделе (пример 7 б) стержнем выступает II ступень (звук «*d*») и тоже перегармонизируется, но при помощи двух чередующихся однотерцовых трезвучий («*b-d-f*», «*h-d-fis*»). В целом, такой преддыкт представляет собой новый яркий и необычный микс традиционного и новаторского, варианты которого часто встречаются в данных сонатах. «Акценты» доминантовости в виде своеобразного удержания сначала VII, а затем II ступени будущей тональности сочетаются с более сложной, современной гармонией, что выражено в приёме перегармонизации, однотерцовых сопоставлениях и полигармонических сочетаниях.

Пример 7 а. Пятая соната, первый раздел предрепризного преддыкта:

Пример 7 б. Второй раздел предрепризного преддыкта:

Альтернативный, вызывающий особое внимание способ подготовки связан с кардинальным обновлением гармонии, за счёт её *усложнения и отхода от функциональной однозначности*. В этом случае на смену «пружинному» (вопросо-ответному) сопоставлению приходит иное соотношение. В одних случаях происходит уже знакомое по предыдущим примерам замещение органного пункта хроматическим поступенным движением (как, например, перед репризой Шестой сонаты). В других, в основе преддыкта используется функционально неопределённая (как минимум, недоминантовая) гармония. Сюда можно отнести *тритоное* соотношение преддыкта и икта (в преддыкте к репризе Восьмой сонаты, в преддыкте к по-

бочной партии в Четвёртой и Седьмой), а также использование *многослойной гармонии* (в преддытке к побочной партии в Девятой сонате).

Обратимся к примеру из Седьмой сонаты, в которой преддыковая подготовка побочной партии занимает 34 тт. Почти на всём протяжении раздела в басу выдерживается звук «а», который в трёх последних тактах меняется на «es». Над этими звуками происходит наслоение усложнённых диссонантных аккордов, которые сложно трактовать с функциональной точки зрения.

Пример 8 а. Седьмая соната, преддыкт к побочной партии в экспозиции:

Пример 8 б. Седьмая соната, начало побочной партии:

Многообразие гармонии в целом обусловлено и тем, что конкретной тональности, как таковой, нет ни в главной партии, ни в побочной. В качестве основы в экспозиции выступают центральные тоны — «b» и «es» соответственно. Процесс подготовки побочной партии строится сначала на тритоновом соотношении основного тона преддыкта и побочной партии (звуки «а» и «es»), а в завершении преддыкта подходит к звуку «es», что, по сути, создаёт прецедент «тонического преддыкта»<sup>4</sup>. Такое соотношения преддыкта и икта возникает при использовании сложной гармонии обоих разделов, что является совершенно новым типом подготовки (в Четвёртой сонате тритоновая подготовка выражена более завуалированно и не так ярко). Побочная тема начинается с тех же звуков, которые были использованы в преддыкте («es» в мелодии, «а» в басу), что представляет собой тот же тритон (пример 8). Подготовка репризы побочной партии в Четвёртой сонате осуществляется аналогично, с тем лишь исключением, что центральным тоном темы является звук «f», соответственно, используется и другой тритон (звуки «h-f»).

Преддыкт к побочной партии в Девятой сонате строится своеобразно, прежде всего, из-за гармонического содержания икта. В теме постоянно «мерцают» две тональности: G-dur и h-moll. Однако, главенство все-таки остаётся за первой, так как в басу долгое время выдер-

<sup>4</sup> Аналогичное обозначение данной разновидности подготовительного раздела приводится, в частности, Ю.Н. Холоповым. «Тоническим преддытком», а точнее «преддытком на тонике» исследователь называет соответствующий раздел перед репризой Девятой фортепианной сонаты Скрябина. См. об этом также [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа., 87–95].

живается звук «g», на причастность же к h-moll указывает повторяющийся в верхнем голосе звук «fis». Соответственно и гармония преддыкта складывается из разных созвучий, направленных в будущее «тоники», из-за чего возникает многослойная гармония. В подготовке участвует звук «fis», связующий между двумя разделами — который можно трактовать и как вводный тон к соль мажору, и как V ступень к си минору. В басу преддыкта выдержан звук «h», вместе с которым другие голоса образуют каждый раз новые созвучия, не относящиеся к доминантам икта. Однако в последнем такте бас перемещается на звук «d» — доминанту соль мажора и разрешается в тонику.

Таким образом, построение преддыктов в сонатах Прокофьева очень интересно, прежде всего, разнообразным сочетанием традиционного и новаторского подходов. Варианты их взаимодействия достаточно разнообразны и в целом соответствуют тенденциям общей эволюции гармонического языка композитора. При этом с точки зрения формы роль преддыктов в сонатах достаточно традиционна в своей точности и прямом предназначении.

Как видим, сложившийся в творчестве венских классиков преддыкт занимает не менее важное место в форме и в сочинениях С. Прокофьева. Несомненно, традиционным в его произведениях предстает наличие преддыктов в местах связи и переходов между разделами и выполнение ими основных, предусмотренных целенаправленным развитием формы функций.

Классические по многим параметрам преддыкты, обнаруживающие точную гармоническую нацеленность от доминанты к тонике, очевидное тематическое предвещание, возрастающий динамический рельеф, создающий прямую векторную направленность, характерны для многих из рассмотренных произведений.

Вместе с тем, как показывает анализ, диапазон проявлений преддыктов и, шире, преддыктовости выходит далеко за пределы прямого следования классическим образцам. Прежде всего, обратим внимание на примеры с необычным характером общего развития преддыктов — а именно, со *спадом динамического рельефа*. Подобным спадом отмечены предрепризные преддыкты во всех сонатах Прокофьева, кроме Первой. В подготовительных разделах побочных партий нисходящий динамический план, при условном противодействии ясной направленности к икту других факторов, встречается гораздо чаще.

Обновление вариантов построения преддыкта удалось обнаружить и с точки зрения тонально-гармонической подготовки. Общее значение доминанты, характерное для данных разделов, несколько расширяется за счёт использования органых пунктов на вводных аккордах и, в частности, на двойной доминанте (например, в предрепризном преддыкте в Четвёртой и Пятой сонатах Прокофьева).

Наметившееся уже у романтиков обновление гармонического содержания преддыктов получает развитие у Прокофьева, что связано, прежде всего, с эволюцией музыкального языка. Так, в Четвёртой сонате, в преддыкте перед репризой, на V ступень нанизаны другие не-доминантовые гармонии, в преддыкте к побочной партии Девятой сонаты сочетаются доминанты двух тональностей — G-dur и h-moll. Большое развитие в сонатах получила подготовка тождественной гармонией преддыкта и икта — тритоновое соотношение (к репризе Восьмой, к побочной партии в Четвертой и Седьмой сонатах), а также связь разделов одним общим звуком перед побочными темами в сонатах №№ 4, 6, 8.

Касаясь главного конструктивного признака преддыкта, каким является доминантовый органый пункт, отметим и иные его фактурные варианты. К ним можно отнести рассредоточенные проявления доминантовой функции (как, например, перед побочной партией в Первой сонате Прокофьева), преддыкты построенные на гармонических фигурациях (перед репризой во Второй сонате и перед побочной в репризе Девятой). Особый вид такой подготовки связан с использованием поступенного движения в басу, взамен выдержанного органного пункта — перед репризой Шестой сонаты Прокофьева).

Заметим, что при всем разнообразии гармонической подготовки преддыктов, усложнении их гармонического содержания, вариантов фактурного оформления, эти разделы не только не теряют, но иногда и усиливают, заостряют свою направленность к икту.

Со стороны тематической подготовки предыкты в сочинениях Прокофьева, в целом наследуя традицию, далее заметно отходят от классических образцов. Отметим, что, прежде всего, в общем комплексе интонационной подготовки возрастает роль ритмического компонента. На первый план выходит, нередко, не столько мелодическое, сколько ритмическое представление темы в предыктах и переходах именно к побочным партиям. Кроме этого, среди примеров удалось обнаружить такие предыкты, в которых при подготовке заметно увеличивается значение фоновых элементов, то есть сопровождения темы. Так происходит перед побочной темой в Третьей и Четвертой сонатах Прокофьева.

Наряду с прямой подготовкой, особое внимание привлекает нередко используемый в предыктах метод тематического отстранения. При таком способе, когда скрыты элементы непосредственного предвещения, неожиданность появления темы и её контраст по отношению к предыдущему развитию возрастают.

Помимо собственно функции подготвления, в рассмотренных сочинениях заметно возрастает значение предыкта как места тематических связей предыдущих и последующих тем. Данный раздел становится важным узловым моментом тематической драматургии, в котором продолжается и развитие предыдущего материала, и его последующее преобразование. При этом происходит осуществление глубокой интонационной связи всех разделов формы.

В ходе анализа вызвали интерес и примеры, в которых предыкты отсутствовали в предусмотренных логикой формы местах. Такой необычный способ подготовки — без предыкта — обратил на себя внимание при переходе к репризе (репризе-коде) в Седьмой сонате Прокофьева.

В целом, использование, трактовка и общая функциональная роль предыктов и переходных разделов в рассмотренных сочинениях, несомненно, продолжает классические традиции. При этом во многих из них обнаруживаются и разнообразные варианты индивидуальных решений.

Обнаруживая индивидуальные особенности в реализации общего принципа, предыкт как важная функциональная составляющая формы в рассмотренных сочинениях сохраняет свое место и значение, даже, к примеру, при изменении ясной функциональности гармонии.

Сравнивая подходы к использованию и трактовке предыкта у Прокофьева, заметим интересную особенность. Главный акцент в его сонатах приходится на преобразование гармонического и тематического содержания предыктов, при их почти всегда традиционном местоположении. Изменения гармонических решений переходных разделов весьма значительны и простираются в диапазоне от обычной и альтерированной доминанты до нонаккордов, многослойной гармонии и подготовки «тождественного» типа, что в целом обеспечивает обновление качественно нового уровня.

Обнаруженные закономерности позволяют прийти к заключению о несомненной значимости предыкта в общем процессе развёртывания формы и драматургии в контексте различных стилевых и языковых особенностей рассмотренных сочинений. И, основываясь на полученном опыте, предположить возможность расширения перспектив развития предыкта и в условиях других, в том числе, и более сложных ладовых и звуковысотных систем.

### Литература

1. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. — Т. II. — М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1954. — 384 с.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
3. *Баранова И.Н.* Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. — СПб: Петрозав. гос. консерватория, 1999. — 191 с.
4. *Белянская Н.В.* Предыкт в классической и постклассической музыкальной форме. Исследование. — Воронеж, 2021. — 143 с.
5. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978.

— 332 с.

6. *Гончаренко С.С.* Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений / Под общ. ред. А.Г. Михайленко. — 2-е изд. — Новосибирск, 2007. — 32 с.

7. *Горюхина Н.А.* Эволюция сонатной формы. — 2-е изд. — Киев, 1973. — 310 с.

8. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. — М.: Советский композитор, 1973. — 286 с.

9. *Евдокимова Ю.* Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. // Вопросы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 98-138.

10. *Задерацкий В.* Музыкальная форма. Ч. 2. — М.: Музыка, 2008. — 528 с.

11. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М.: Композитор, 2007. — 224 с.

12. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX вв. — М: ТЦ «Сфера», 1998. — 334 с.

13. *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 536 с.

14. Музыкальная форма / Под общ. ред. Ю.Н. Тюлина. — М.: Музыка, 1974. — 358 с.

15. *Назайкинский В.* Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.

16. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы Бетховена. — М.: Музыка, 1970. — 331 с.

17. *Ручьевская Е.А.* Классическая музыкальная форма. — СПб.: Композитор, 1998. — 268 с.

18. *Способин И.В.* Музыкальная форма. 7-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 400 с.

19. *Трембевельский Е.Б.* Порождающее описание // Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем. — М.: Композитор, 2015. — С. 133-160.

20. *Холопов Ю.* Введение в музыкальную форму. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. — 432 с.

21. *Холопов Ю.* Музыкальные формы классической традиции. — М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2012. — 563 с.

22. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1973. — 287 с.

23. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. — 4-е изд. — СПб.: Лань. — 2013. — 496 с.

24. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепьянные сонаты С.С. Прокофьева. — М.: Музгиз, 1961. — 88 с.

25. *Цуккерман В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Советский композитор, 1970. — 559 с.

26. *Цуккерман В.А.* О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Советский композитор, 1970. — 121–137.

**РОЖИНА В.Д.**

### **Мадригалы Клаудио Монтеверди Мадригал как музыкальный жанр.**

*«...В музыке Ренессанса все чаще и чаще всплывали имена композиторов, уже носителей художественно-индивидуального музыкального творчества. Областью приложения всех этих действующих сил оказался мадригал, скорее жанр, чем форма, и скорее лирическая сфера светской полифонии, эмоционально гибкой и чуткой, чем стиль».*

**(Б.В. Асафьев)**

Мадригал — интересное явление в истории музыкального искусства. Он считается первым изначально светским жанром музыкальной культуры Западной Европы. Ренессансных художников этот жанр привлекал возможностью обратиться к отражению внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. Таким образом, мадригал стал своеобразной творческой лабораторией для композиторов того времени.

Этимология названия жанра восходит к латинскому слову «mater» (мать) и подразумевает под собой произведение на родном (материнском) языке, в то время как в духовной музыке использовались тексты исключительно на латыни.

Жанр мадригала первоначально возник в поэзии эпохи раннего Возрождения. Его создателем принято считать поэта XVI века Пьетро Бембо. Отличительной особенностью стихотворного мадригала являлась свобода композиционной структуры, отсутствие строгих канонов по количеству строк и их рифмовке. В дальнейшем же под поэтическим мадригалом нередко стали подразумевать произведение, специально созданное для музыкального воплощения. Подобного рода стихотворения уже в XIV столетии сочиняли Франко Саккети (1332–1400) Ф. Петрарка (1304–1274), Дж. Бокаччо (1313–1375), а Джакомо Болонья (ок. 1340–1386) и Франческо Ландини (ок. 1325–1397) стали наиболее известными композиторами, которые наполняли поэзию музыкой. Мадригал они представляли как «вокальное (иногда с участием инструментов) двух- трёхголосное произведение с богатой мелизматикой верхнего голоса на лирические, шуточно-бытовые, мифологические и другие темы» [6, 55–56]. Данный жанр развивался из взаимопроникновения двух различных музыкальных форм — мотета (полифоническое изложение) и фроттолы (четырёхголосие аккордово-гомофонного склада). В то же время формообразование мадригала основывается на отражении поэтической структуры в музыкальном языке [там же].

Замысел музыкального мадригала был достаточно смелым для того времени — отразить основную идею, настроение стихотворения, передать тончайшие нюансы поэтического текста в музыке, которая теперь стала следовать за каждым поэтическим словом — это, в свою очередь, привело к явлению музыкальной риторики. И к концу XVI века стали появляться музыкально-поэтические словари, в которых за поэтическим образом закреплялся определённый мелодический рисунок.

В XV веке на первый план выходит светская многоголосная песня — фроттола, мадригал же не пользуется популярностью. Второе рождение данного жанра приходится на последнюю треть XVI века и связано это с возросшим интересом к лирическим поэтическим формам XIV столетия, в особенности к творчеству Петрарки. Данный этап развития мадригала можно назвать кульминационным, он непосредственно связан с творчеством Монтеверди, а также Палестрины, Николы Вичентино, писавшем «в новом ладу»<sup>5</sup>, Карло Джезуальдо. Мадригал XVI века — это четырёх-пятиголосное вокальное сочинение преимущественно лирического содержания, стилистически значительно отличающееся от произведений того же названия в XIV веке [6, с. 56]. Чаще всего в качестве литературного текста бралась поэзия Ф. Ландино, Т. Тассо.

С 30-х годов XVI и до начала XVII века мадригал остаётся ведущим жанром светской музыки. Обосновать это можно тем, что рубеж столетий в большинстве случаев связан с изменениями художественного мировоззрения, с поиском новых смыслов, новых средств выразительности и форм. Мадригал отвечал всем этим требованиям, образуя промежуточное звено между эпохой Возрождения и Барокко. На основе данного жанра можно проследить эволюцию музыкального мышления: зарождение хроматизма и тонального восприятия.

Далее последовало угасание и забвение данного жанра на несколько веков. Лишь спустя два столетия к нему вновь возобновляется интерес, как и к творчеству Монтеверди. Так в 1958 году Пауль Хиндемит создаёт свои 12 Мадригалов на стихотворения Йозефа Вайнхебера, а в 1960 году появляется мадригальная симфония И.Ф. Стравинского «Мону-

---

<sup>5</sup> Лад, в котором уживаются натуральные и альтерированные ступени и, по словам Вичентино, изобретенный Вилартом.

мент Джезуальдо» (Три мадригала итальянского композитора, аранжированные для оркестра). В творчестве же чешского композитора XX века, Богуслава Мартину, имеется три мадригала для скрипки и альты.

Определяя значение творческого вклада Клаудио Монтеверди в историю музыки с высоты нашего времени, можно сказать, что это был видный, известный музыкальный деятель итальянского Ренессанса. Его современниками был Мигель де Сервантес (1547–1616), Вильям Шекспир (1564–1616), Микеланджело де Караваджо (1571–1610). Монтеверди в значительной степени повлиял на становление оперного жанра, достиг кульминации в развитии мадригала, а выработанные им различные приёмы композиции будут широко применяться и развиваться последующими композиторами.

Деятельность Монтеверди проходила на рубеже XVI–XVII веков, поэтому в его творчестве гармонично соединяются элементы двух эпох — Возрождения и Барокко.

С 1613 года композитор обосновывается в Венеции, где получает работу капельмейстера при соборе св. Марка, который являлся символом венецианской государственности и располагался в центре города. Это было прекрасное с точки зрения архитектуры здание. Собор располагал двумя органами и первоклассной хоровой капеллой. В целом в Венеции протекала активная жизнь во всех сферах искусства и культуры.

Должность капельмейстера Монтеверди занимал до своего последнего дня, при этом, не переставая сочинять. В этот период им были написаны мессы, мотеты, псалмы, гимны, другие духовные произведения, которые у Монтеверди имели светские черты. Деятельность композитора не ограничивалась работой при соборе, он также получал заказы из других городов, в том числе из Мантуи, от различных монастырей, академий, частных лиц. Однако сочинений этого жизненного периода сохранилось очень мало.

Мадригалы Монтеверди, которые дошли до наших дней, охватывают весь творческий период автора и являются магистральным жанром его композиторской деятельности, поэтому опираясь на них, мы можем проследить эволюционный путь маэстро. Отметим, что при рассмотрении сборников здесь приводятся наиболее важные черты и детали, почерпнутые из музыковедческой литературы, посвящённой данной теме.

В Первом сборнике наметилось основное русло, по которому в дальнейшем развивались художественные искания Монтеверди. В басовой партии его мадригалов появляется предвестник *basso-ostinato*, а также продолжительные цепи задержаний, производящие особое эмоциональное воздействие. Трактовка пятиголосного мадригала как четырехголосного с добавлением пятого голоса — происходит от старинной традиции «*vox vagaris*» («блуждающий голос») и в дальнейшем часто будет применяться в мадригалах *a'capella* в качестве нового приёма постепенного «угасания» хорового звучания, выражающего душевные страдания, боль, смерть.

Второй сборник мадригалов был написан на стихотворения Торквато Тассо<sup>6</sup> (1544–1595), который вдохновил композитора на разработку новых музыкально-стилистических приёмов.

Здесь Монтеверди пишет произведения в форме, которую в дальнейшем назовут «домонтевердиевской», когда для каждой поэтической строчки композитор сочиняет свой мотив, который последовательно подхватывается всеми остальными голосами в манере традиционной имитации (строчная тексто-музыкальная форма). Можно сказать, что композитор пока ещё делает первые шаги в индивидуализации формы. Также он широко применяет принцип репризности, заимствованный из канцонетт; овладевает новыми современными принципами гармонии, а именно новой функцией баса, который раньше был участником имитации, теперь же стал гармонической основой (хотя и всё ещё в контексте имитационной разработки).

---

<sup>6</sup> Один из самых знаменитых поэтов эпохи Возрождения с трагической судьбой, овеянной мифами, загадками и легендами. Его творчеством вдохновлялись Байрон, Гёте, Пушкин, Баратынский. Лист посвятил ему симфоническую поэму «Тассо. Жалоба и триумф». Поэт также вдохновлял на написание картин многих художников.

Тембровая выразительность рассматривается Монтеверди как одно из важных средств характеристики поэтического образа, в неразрывной связи с тонально-гармоническим элементом. Важнейшие открытия Второго сборника заключены в индивидуализированном «тематическом» материале для каждого мадригала, в единстве интонационных и формообразующих приёмов для передачи определённого поэтического образа на протяжении всего произведения.

На данном этапе формирование стиля композитора испытывало влияние Жака де Верта (1535–596), фламандского композитора, работавшего преимущественно в Италии.

Третья тетрадь мадригалов датирована 1592 годом и относится к мантуевскому периоду жизни композитора. Она выдержала восемь изданий.

В сборнике представлена поэзия Джамбаттиста Гварини<sup>7</sup> (1538–1612), привлекавшего Монтеверди яркой эмоциональной трактовкой человеческих взаимоотношений. Так, им были взяты отрывки из драматической пасторали «Верный пастух», которая принесла поэту большую славу и является одной из лучших пьес позднего Возрождения. Немалую роль она сыграла в формировании театрального искусства последующей эпохи, наметив её основные эстетические черты. Также в третьем сборнике присутствует и поэзия Тассо (строфами из его монументальной эпической поэмы «Освобождённый Иерусалим»).

В композиторской технике этого периода были усовершенствованы многие старинные приёмы, особенно те, которые были изобретены Вертом. Это приёмы декламационности представленные достаточно смело в сольной манере; использование в мелодике скачков на большие интервалы (на нону и даже дециму) с целью передачи особого напряжённого состояния. Встречается интересный приём изменения фонической стороны аккордов посредством перекрещивания голосов, когда один и тот же гармонический элемент получает разную тембровую окраску. Также Монтеверди расширяет ладовые грани музыки, обращаясь к усложнённым хроматическим диссонансам.

В Третьей тетради можно говорить об окончательном формировании типичных для композитора взаимоотношений между музыкой и поэзией — в каждом мадригале Монтеверди находит главный художественный образ и воплощает его.

Отметим, например, как композитор передаёт в данном сборнике образ плача, причём в виде «*Rimanti in rase*» (плач похоронный). С этой целью Монтеверди сплетает «мотив жалобы» (нисходящая уменьшённая кварта или квинта) с контрапунктическими способами развития. Подобное позже будет проявляться и в «Плаче Нимфы» из восьмого сборника.

Музыкальный язык Монтеверди был новым для его времени, как было новым и его стремление к отображению в музыке внутреннего мира человека. Это породило протест поклонников нидерландского искусства, недовольство которых вышли на поверхность в виде трактата Артузи<sup>8</sup>.

Первые три сборника относятся к «дооперному» периоду творчества Монтеверди, где он проявил себя как композитор, прекрасно владеющий мадригальной традицией XVI века, проявляя при этом смелые индивидуальные черты, что, в частности, отмечает Т. Ливанова [9].

Четвертая книга мадригалов написана в 1603 году. Европейская музыка 90-х годов XVI века отличается большим количеством разнообразных музыкальных открытий, которые нашли отражение в творчестве Монтеверди начиная с 1600 годов.

---

<sup>7</sup> Итальянский поэт, драматург, дипломат, друг и соперник по творчеству Торквато Тассо.

<sup>8</sup> Против новых творческих решений Монтеверди активно выступал консерватор Джованни Артузи со своим трактатом «О несовершенстве современной музыки» (1600–1603), для которого главным было следование установленным дотоле канонам. В то время как Клаудио делал акцент на воплощении значительных идей, картин жизни, душевных переживаний. В предисловии к пятой тетради Монтеверди отвечает своему оппоненту, апеллируя тем, что основывает свои произведения на истине, поэтому разделение музыки на правильную и не правильную для Монтеверди кажется странным. Также он причисляет себя к композиторам «второй практики», делая акцент на том, что отдаёт дань и старой и новой школе письма.



Данная тетрадь мадригалов представлена поэзией Джамбаттиста Гварини, Джованни Боккаччо<sup>9</sup>, Оттавио Ринуччини<sup>10</sup>. Основные темы, которые Монтеверди затрагивает в мадригалах — это тема любви, в частности — любви неразделённой, а также тема природы. Мадригалы на стихи Гварини относятся к произведениям, в которых форма достигает небывалой целостности и гибкости, внутреннего композиционного единства, которое обеспечивается ритмом, а также применением различных секвенций.

Гармоническая вертикаль мадригалов сборника весьма красочна, насыщена хроматизмами и резкими сопоставлениями, неаккордовыми звуками и последовательностями параллельных квинт, что разрушает логику старинной контрапунктической структуры, но тем самым способствует более естественному выражению аффекта страданий.

Общепризнанные шедевры данного сборника: «*Sfogava con le stele*» (И с звёздами угасла), «*Ohime*» (Увы), «*Piango e sospiro*» (Плачет и вздыхает). Как отмечает В. Конен, «каждый мадригал Четвёртого сборника уникален по своему художественному облику несмотря на то, что по формально-технологическим приёмам они часто родственны друг другу» [8].

Рамки мадригала постепенно становятся тесными для композитора, и многоголосный мадригал *a'capella* начинает перерастать в драматическую арию с аккомпанементом (клавишин, лютня, голос).

В качестве предисловия к Пятой книге мадригалов Монтеверди кратко излагает свою художественную концепцию, подчёркивая то, что он пишет не стихийно, а следуя глубоко продуманной художественной логике.

Большинство текстов этого сборника представлены поэзией Гварини. В ней преобладает любовная лирика, причём, акцент делается на её драматической стороне. Отличительная черта мадригалов — тончайшая передача эмоциональной сферы.

Пятиголосное изложение хора перестаёт здесь быть господствующим, появляются и шестиголосное, и девятиголосное изложение. В то же время, произведения данного сборника отличаются созерцательным характером, их стиль нередко близок к церковной полифонической музыке, поэтому некоторые мадригалы были обработаны и приспособлены к религиозному тексту на латыни.

В данном сборнике Монтеверди концентрируется на гармонической стороне, можно даже говорить о стремлении к аккордовому принципу фактурного изложения. Последние же шесть мадригалов сборника написаны для голоса и цифрованного баса<sup>11</sup>.

Наиболее известные мадригалы данной тетради: «*Cruda Amarilli*» (Жестокая Амарили), «*O Mirtillo*» (О Миртилло), «*Era La anima mia*» (Дни мои подходят к концу).

Подытожим достижения последних двух сборников. Их можно назвать одной из вершин мирового хорового искусства и творчества Монтеверди, в частности.

В пятом и четвёртом сборниках мы ещё наблюдаем гармоничное единство между лирическим началом и хоровыми формами. В дальнейшем же драматическое начало берёт вверх, значительно расширяя рамки жанра, и поэтому происходит переход от произведений *a*

---

<sup>9</sup> Один из представителей золотого века итальянской литературы, наравне с Данте Алигьери и Франческо Петраркой. Произведение «Декамерон», принёсшие автору мировую славу, весьма эпатажно, вызывает множество споров по сей день. Но стоит отметить другие труды писателя «О роковой участи знаменитых мужей», «О знаменитых женщинах» и тот факт, что он являлся основоположником психологического романа (роман «Фьяметта»). Годы жизни поэта (1313–1375).

<sup>10</sup> Итальянский поэт, драматург-либреттист, работал при дворе Медичи. Один из создателей жанра оперы, ведь именно на его тексты на рубеже XVI–XVII веков были написаны первые музыкальные драмы «Дафна» (не сохранилась), «Эвридика». Монтеверди написал оперу «Ариадна», взяв за основу тексты Ринуччини. Годы жизни поэта (1562–1621).

<sup>11</sup> Цифрованный бас появился в конце XVI века и связан с именем Виаданы. Цель создания данного приёма — необходимость заполнить пустоты при небольшом количестве певцов посредством органа. Вскоре он выходит за рамки мадригалов, начиная служить эстетическим целям и, наряду с монодией, становится «знаменем новой музыки». Бас континуо прекрасно отвечал требованиям эпохи, всецело подчинялся монодии, раскрашивая её различными аккордами.

*cappella* к сочинениям с сопровождением *basso continuo*<sup>12</sup>. На рубеже XVI и XVII столетий получает распространение особый «монодический мадригал», а путь ренессансного хорового мадригала *a capella* завершается творчеством трёх выдающихся композиторов XVI века: Маренцо, Джезуальдо и Монтеверди. Однако Монтеверди не стремится полностью преобразовать мадригал в сольное произведение с инструментальным сопровождением, он гармонично сочетает новые веяния с уже устоявшимися в его творчестве.

Стремление к трагедийному началу и отображению смыслового целого в инструментальной партии привело Монтеверди к написанию его первой музыкальной драмы «Орфей». Именно «драма на музыке» маэстро как новый жанр в значительной степени повлиял на дальнейшее становления мадригала.

Орфей — первая опера композитора. Впервые она прозвучала в 1607 году в замке герцога Гонзаги. Монтеверди трактует сюжет, который не раз избирался композиторами для возрождения античного театра, весьма индивидуально. Акцент он делает на образе Орфея, его переживаниях и чувствах, что подчёркивает и само название оперы, в то время как предшественники Монтеверди чаще именовали свои музыкальные драмы «Эвридиками». У монтевердиевской же Эвридики всего две музыкальные фразы.

Концепция оперы заключается в концентрации всех её элементов именно на Орфее, что вполне отражает дух времени и даже предвосхищает дальнейший переход к эстетике барокко. Можно предположить, что композитор очень тонко воспринимал мир, ему было не чуждо чувство сострадания, поэтому написание сюжетов его и вдохновляли человеческие драмы, которые он представлял в возвышенных ипостасях, словно хотел тем самым помочь другим людям пережить трагические перипетии жизни, не пасть духом и не очерстветь душой от жестокостей судьбы.

Инструментальная партия оперы имеет важнейшее смысловое значение для понимания драмы. Так, в Орфее много самостоятельных оркестровых эпизодов, в числе которых и первое в истории оперы инструментальное вступление перед началом действия, призывающее к вниманию слушателя. Дальнейший же ригурнель становится своего рода «лейттемой» оперы, которая возвращается вновь и вновь по ходу действия, хотя и в изменённом состоянии (подчиняясь единой линии драматургического развития). Можно сказать, что опера приобретает черты драмы, как отмечают многие исследователи (Ливанова, Бронфин [9,4]).

Вторая опера Монтеверди «Ариадна» датирована тем же, что и «Орфей» 1607 годом. Вся её партитура до нас не дошла, но сохранилась «Жалоба Ариадны», что не случайно. Так как плач главной героини имел большой отклик у публики, то возникло много редакций и обработок, в том числе, и у самого Монтеверди в его Шестом сборнике мадригалов.

Заметим, что эта композиция является одним из первых оперных *Lamento*, которое представляло собой интонационное обобщение трагического речитатива. В написании жалобы Ариадны Монтеверди опирается на старинный традиционный народно-бытовой жанр итальянских похоронных песен-плачей, для которых характерны жалобные возгласы и восклицания. В дальнейшем же композитор развивает образ плачей, тем самым создав определённый тип музыкальных произведений.

Что же нового привнесла опера в жанр мадригала? Итак, Шестая тетрадь была написана в 1614 году. Монтеверди ещё не исчерпал здесь всех возможностей хорового письма *a cappella*, продолжая сочинять произведения в стиле уходящего XVI века (полифонический склад, отсутствие аккомпанемента). Но вместе с тем, мы не можем не заметить и мадригалы, написанные в совершенно иной — новой манере: композитор пытается объединить многого-

---

<sup>12</sup> Монтеверди рассматривает данный приём как музыкально-выразительное средство. Оstinatный бас прекрасно передаёт единую эмоциональную атмосферу, а также используется как средство нагнетания напряжения (данный приём будет характерен и для музыки 20 века — например, в сцене сумасшествия Любки из оперы «Семен Котко» Прокофьева, во многих произведениях Стравинского). Ощущение гармоничности целого, эмоционального единства, структурной уравновешенности связано с *basso ostinato*, что и использует Монтеверди в своих произведениях (дуэт Лукиана и Нерона из 2 действия оперы «Коронация Поппеи»; дуэт Меланты и Эвримако и сцена Эвмета и Улисса из «Возвращения Улисса»; вокальный дуэт «*Zefiro torno*»).

лосный принцип изложения с гомофонно-гармоническим складом, который зарождается в оперном искусстве и в значительной степени влияет на поздние мадригалы Монтеверди. Так, восемь мадригалов Шестого сборника написаны для солирующего голоса с инструментальным сопровождением, которое композитор наполняет выразительным содержанием, обозначая тем самым его новую роль в музыкальном произведении.

Новая манера вобрала в себя и черты народно-бытового искусства, которое повлияло на форму голосоведения. Теперь типичным становится трёхголосие, где два верхних голоса неотделимы друг от друга, а нижний играет роль гармонического фундамента. Структура мадригалов также изменяется, представляя собой несколько самостоятельных музыкальных разделов.

Шестой сборник был вдохновлён поэзией Джамбаттиста Марино<sup>13</sup>. Монтеверди отражает её драматическую сторону, передавая духовные и телесные муки человека, изменчивость его душевных состояний. Все мадригалы, написанные на стихотворения этого поэта, относятся к новому концертирующему стилю, который композитор именовал «*concitato*» («возбужденный», «взволнованный»). Т. Ливанова обозначает его термином «концертирующий диалог» [9]. Он проявляется в самостоятельности вокальной и инструментальной партии, которые чаще всего противопоставляются друг другу. Также для нового письма характерно выделение соло из ансамбля.

В композиции мадригала сквозное развитие уступает место многочастной форме с несколькими разделами, что изредка встречалось в канцонеттах тех лет. В новом стиле Монтеверди стремился раскрыть все грани музыкального искусства, поэтому господствующей образной сферой становится трагическая, представленная в основном именно «плачами». Кульминацией сборника являются два мадригала-плача: «Плач пастуха над гробом возлюбленной» и «Плач Ариадны». Вместе с тем, «*Zefiro turna e bel tempo rimena*» («Зефир повеял, и весна наступила») написан в светлом канцонеттном стиле, который был характерен для раннего творчества композитора.

Стоит отметить, что Монтеверди не стремится к стиранию грани между музыкальной драмой и мадригалом. Каждый жанр сохраняет свои специфические свойства.

Седьмую тетрадь мадригалов (Венеция, 1619 год) сам автор именовал так: «Концерт. Седьмая книга мадригалов для 1, 2, 3, 4 и 6 голосов, и других вокальных жанров». Примечательно, что, выходя за пределы понимания жанра мадригала, Монтеверди отражает это в названии, именуя часть произведений «вокальными жанрами».

В сборник входит тридцать два мадригала, четыре из которых написаны для одного голоса. Их анализ позволяет раскрыть новаторские черты творчества композитора. Так, драматический и эмоциональный акцент в них переносится в инструментальную партию, раскрывая эмоциональный подтекст поэтического слова. Этот приём продолжит свое развитие в кантатах и оратория Баха, операх Моцарта и всех синтетических вокальных жанрах эпохи романтизма.

Сборник открывается симфонией для пяти инструментов. В дальнейшем же инструментальные ритурнели занимают важное место в становлении драматургии цикла. Монтеверди делает акцент на том, что инструментальные вставки должны всякий раз предшествовать вокальной партии.

Как отмечает В. Конен, Монтеверди добавил в последние сборники ряд небольших по масштабу, и написанных ранее произведений, с целью сохранения их для последующих поколений [8]. Такое стремление обосновывается тем, что композитору на момент издания сборника было более пятидесяти лет и многие его сочинения к тому времени уже были утрачены, поэтому он и старался делать всё возможное для их сохранения. Сейчас мы можем сказать, что это было правильным решением, так как сборники мадригалов сохранились до наших времён, тогда как многие оперы, духовные произведения, дивертисменты, балеты

---

<sup>13</sup> Представитель итальянского маньеризма, творчество которого в целом выдержанно в духе «поэтики изумления». Слог поэта отличался особой музыкальностью, что отмечали поэты и теоретики XVIII века.

композитора были утрачены. Дополнительно Монтеверди включил в сборник произведение, обозначенное как «Тирсис и Хлора» — канцонетты и балет в концертном стиле для пяти голосов и инструментов.

Восьмой сборник мадригалов (1638 год) Монтеверди озаглавил как «Воинственные и любовные мадригалы», написав развёрнутое предисловие, в котором отразил смысловую сторону произведений и свои взгляды на возможности музыкальной выразительности. Ранее уже было сказано о том, что мадригалы из Шестого сборника на поэзию Джамбаттиста Марино относятся к новому стилю «*concerto*», остановимся на этом подробнее.

На протяжении многих лет автор стремился к одной цели — естественности передаваемых эмоций. В результате исследования трудов философов, Монтеверди приходит к тому, что душа имеет три главных чувства: умеренность, гнев и смирение или мольба — эти доминирующие страсти соответственно отражаются в трёх главенствующих, по мнению композитора, стилях изложения: умеренном (*temperato*), взволнованном (*concitato*) и мягком (*mole*). Изучая произведения древних композиторов, Монтеверди приходит к заключению, что музыка во взволнованном стиле ранее отсутствовала, и он решает восполнить этот серьёзный пробел в композиторской практике. В создании «взволнованного» стиля он опирается на «Риторику» Платона: «Выбирай ту гармонию, которая соответствует голосу воина, бодро идущего на битву» [9]. В конце концов, Монтеверди заключает, что он нашёл способ передать взволнованную речь, для чего нужно использовать определённый ритм и повторение одних и тех же нот в инструментальной партии.

Сборник состоит из двух частей, включающих тридцать четыре мадригала. Стихотворения принадлежат поэтам, к которым Монтеверди уже обращался — Петрарке, Гварини, Тассо, Марино, Ринуччини. При этом преобладают произведения, написанные для шестиголосного или восьмиголосного хора с сопровождением струнных инструментов.

Гармония сборника отличается особой лаконичностью и простотой. Первая часть сборника обозначена как «Воинственные мадригалы», что следует понимать в переносном смысле, так как речь в них пойдёт не о батальных сценах, а о внутренней борьбе человека. Монтеверди утверждает, что сущность человеческой души заключается в конфликтном начале, поэтому основными, борющимися друг с другом чувствами являются гнев и смирение или мольба.

Вторая часть — «Любовные мадригалы» — является художественной вершиной сборника и включает многоголосные сочинения с оркестровым или струнным аккомпанементом, лишь один мадригал написан для солирующего голоса (тенора) — «Босоногая нимфа». Поэтому можно сказать, что Монтеверди не уходит здесь от сущности мадригала как хорового жанра.

Произведения, включенные в Восьмой сборник, но написанные задолго до этого — «Поединок Танкреда и Клоринды», дивертисмент «Бал» и «Балет неблагодарных». «Поединок Танкреда и Клоринды» — это уникальное сочинение, в нём композитор попытался воплотить идеи нового стиля, и, по его мнению, у него это получилось. Невозможно точно определить жанр данного произведения. Как пишет Ливанова — это оригинальный опыт музыкально-драматической картины [9].

В целом исследователи творчества Монтеверди насчитывают около 200 светских мадригалов композитора. Мадригал — знаковый жанр эпохи Возрождения, отразивший дух времени. Он очерчивает все этапы творчества маэстро, способствуя глубокому раскрытию всех граней его музыкального гения.

Обратимся к двум мадригалам композитора и рассмотрим их более подробно.

**«Zefiro turna e bel tempo rimena» («Зефир повеял, и весна наступила»)** написан на сонет Петрарки.

*Zefiro turna e bel tempo rimena*  
*E i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia*

Теплый ветер возвращается, и хорошая погода,  
И цветы, и травы его милая семья,

*E garrir Progne, e pianger Filomena<sup>14</sup>  
 E primavera candida e vermiglia –  
 Ridono i prati, e l'ciel si rasserena;  
 Giove s'allegra di mirar sua figlia;  
 L'aria, e l'acqua, e la terra è d'amor piena;  
 Ogni animal d'amar si riconsiglia  
 Ma per me, lasso!, tornano i più gravi  
 Sospiri, che del cor profondo tragge  
 Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;  
 E cantar augelletti, e fiorir piagge  
 E'n belle donne oneste atti soave  
 Sono un desrto, e fere aspre e selvage*

И щебетанье ласточки, и плач соловья,  
 И весна белая и алая.  
 Смеются луга и небеса проясняются,  
 Зевс радостный, увидев свою дочь Венеру.  
 Воздух и вода, и земля любви полны,  
 Каждое животное возносит славу любви.  
 Но для меня, несчастного, возвращаются тяжкие  
 Вздохи, на сердце глубокая скорбь.  
 Той, которая с собой на небо унесла ключи.  
 И поют птички, и цветут склоны,  
 И красивых жён честные деликатные поступки,  
 Только я одинокий, свирепый и дикий.

Поэтический сонет — четырнадцатистрочная форма, состоящая из двух катренов и двух терцетов с порядком рифм ababababcdcdcd. Катрены разграничены синтаксически, терцеты же допускают слияние и рассматриваются как одна строфическая единица [6,62].

В произведении сочетаются черты народно-бытового стиля (танцевальная ритмика, куплетная структура, идущая от вилланелл) с элементами нового стиля (драматизированная форма). Мадригал состоит из двух контрастных частей. Первая — два катрена — здесь композитор изображает идиллическую картину весенней природы. Вторая — два терцета — передаёт внутренние переживания лирического героя, потерявшего возлюбленную. В целом же мадригал изложен в технике имитационной полифонии.

Данный мадригал имеет две различные редакции, авторство которых не обозначено, но различия заключаются в подтекстовке музыкального материала. Так как мадригал — это текст-музыкальная форма, то обратим внимания на эту деталь. Первая редакция (условное обозначение) имеет более свободную подтекстовку, которая не во всех местах соотносится с логикой полифонической имитации. Вторая же редакция более детально проработана, поэтому она представляется предпочтительней.

Итак, первая часть мадригала. Первый стих (строка) представлен двойной имитацией, движение мелодии плавно опускается и поднимается, отображая тем самым движение тёплого весеннего западного ветра. На слово tempo (время) приходятся более мелкие длительности и юбилеяция, что в свою очередь отражает течение временного континуума — весьма характерный для эпохи приём.

Второй стих имеет аккордовое изложение, подчёркивая тем самым всеобщие природное торжество всей милой «весенней семейки», которая вновь вернулась к людям. В третьем совмещенно имитационное полифоническое развитие с гомофонно-гармоническим складом. Четвёртый стих изложен имитационно с каденцией, завершающей первый катрен. Вторым катрен представляет собой видоизменённый вариант первого катрена.

В первом катрене Монтеверди опирается на дорийский лад от ре с кратковременными опорами на ионийский лад от си бемоль (15–18 тт.). Вторым катрен имеет сходную ладовую окраску, за исключением некоторых тактов, относящихся к 3-й строфе.

На первый взгляд эти два катрена кажутся тождественными — звуковысотность мелодии не изменена, первые риспосты в обоих катренах совпадают, хотя текст уже другой и вторая риспоста в катрене имеет иной ритмический рисунок, нежели, в первом. Мелодическая линия в обоих имитационных проведениях тоже имеет некоторые незначительные изменения. К различиям также относится и то, что третья строфа первого катрена имеет большее количество тактов и более интенсивное имитационное развитие. Можно предположить, что это связано с передачей смысла слова, так в 1-м катрене имитируется слово *garrir* — ще-

<sup>14</sup> Аллюзия на мифологических сестер, превратившихся соответственно в ласточку и соловья из «Метаморфоз» Овидия (I век до н. э).

бетанье, тем самым автор и передаёт щебет птичек, во 2 — *laaria* — воздух — подчёркивая его не порывистость, а плавность, спокойствие.

Каденция — место рождения тональности — гармонизована конкордами V и I ступеней (Пример. 2), но в данном мадригале тональные тяготения можно заметить не только в заключительных построениях. Так в тактах 68–69, незадолго до каденции, секстаккорд *fis–a–d* стремится в трезвучие *g–d–f* (Пример 1).

Пример 1

Example 1 shows a musical score with five staves. The top staff has the lyrics "Ogn' a - ni - mal d'a - mar". The second staff has "- mar, d'a - mar". The third staff has "- mal d'a - mar". The fourth staff has "ogn' a - ni - mal d'a". The bottom staff has "- mal, ogn' a - ni - mal d'a". The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. A yellow highlight is placed over the first two staves, and another yellow highlight is placed over the third and fourth staves.

Пример 2

Example 2 shows a musical score with five staves. The top staff has the lyrics "candida e vermi - glia.". The second staff has "candida e vermi - glia.". The third staff has "candida e vermi - glia.". The fourth staff has "candida e vermi - glia.". The bottom staff has "candida e vermi - glia.". The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

В целом, в первой части преобладают светлые созвучия, тесситура лёгкая, удобная. Кажется, что все средства стремятся передать радость от наступления весны.

Интересной особенностью первой части является равноправное сосуществование имитационного изложения и аккордового — это приводит к ощущению тональности в произведении, хотя данное понятие ещё не было сформировано, и музыка в основе своей имела модальный характер изложения.

Вторая часть мадригала отражает содержание двух терцетов. Она изложена полностью в полифонической технике, без аккордовых проведений. Мензура с совершенной трехдольной меняется на несовершенную, а именно мензуру малой пролации. Подвижный темп первой части сменяется на размеренный и неспешный, хотя с 93 по 104 такты изложенные в технике двойной имитации, темп чуть оживляется, метр вновь принимает совершенный облик, что в первую очередь, связано с текстом, ведь в данной части произведения речь идёт о птичках, цветущих склонах и прекрасных девах, которые уже не могут больше радовать героя, темп вновь возвращается к медленному, мензура — к несовершенной, мелодическая линия изобилует квартами и тритонами, нисходящими скачками на септимы и октавы. Последний стих терцета передает тяжёлое душевное состояние лирического героя, он начинается каскадом ниспадающих интонаций на словах *sono un desrto* (я одинокий) и продолжается напряжённой, длительной секвенцией, преисполненной квартами, тритонами, скачками на октавы и септимы (отчаянье), изложенной имитационно на слове *efere* (дикий). Секвенция начинается со 102 такта и перетекает в заключительную каденцию в ионийском ладу от соль. Произведение завершается тем же звуком, которым и началось. Поскольку музыка эпохи Возрождения преисполнена тайными смыслами и загадками, могу предположить, что композитор тем самым хотел подчеркнуть цикличность жизни, бесконечность бытия, что в конце заключается начало, а вначале — конец, и в этом заключается вселенская гармония. Вторая часть повествует не про драму и напыщенность страданий, а про тихую грусть, грусть, в которой есть надежда, свет и вера. Одна из музыковедческих легенд гласит, что октава — эта метафора неба и земли, а между ними молитва — нота соль, квинта — это символ веры, на-

дежды, горней любви, а кварта — защиты, благодати, посылаемой Свыше. Таким образом, нота соль является главной нотой, соединяющей в себе мировую гармонию — жизнь и смерть.

**Lamentodella Ninfa.** Поэтический текст — Оттавио Ринучини.

Non havea Febo ancora  
Recato al mondo il dí  
Ch'una donzella fuora  
Del proprio albergo uscí  
Sul pallidetto volto  
Scorgease il suo dolor  
Spesso gli venia sciolto  
Un gran sospir dal cor  
Sí calpestando fiori  
Errava hor qua, hor là  
I suoi perduti amori  
Cosí piangendo va:  
«Amor»  
dicea, il ciel  
Mirando, il piè fermo  
«dove, dov'è la fè  
che 'l traditor giurò?»  
(Miserella) хор  
«Fa' che ritorni il mio  
Amor com'ei pur fu  
O tu m'ancidi, ch'io  
Non mi tormenti più».  
Muserella, ah piu no, no – хор  
Tanto gel soffrir non puo – хор  
«Non vo' ch'ei più sospiri  
se non lontan da me,  
no, no che i martiri  
più non darammi affè».  
«Perchè di lui mi struggo,  
tutt'orgoglioso sta,  
che sì, che sì se 'l fuggo  
ancor mi pregherà?  
Se ciglio ha più sereno  
Colei, che 'l mio non è,  
già non rinchiude in seno  
amor si bella fè.  
Nè mai sì dolci baci  
da quella bocca avrai,  
nè più soavi, ah taci,  
taci, che troppo il sai».  
Sì, tracsdegnosicipianti, –хор  
spargea le voci al ciel;  
così ne' cori amanti  
mesce amor fiamma e gel.

Не явил ещё Аполлон  
Освобождение миру дня,  
Как девушка снаружи  
Свой ночлег покинула.  
На бледном лице  
Заметна её боль.  
Часто ещё мольба освобождается  
Глубоким вздохом из сердца.  
Наступая ногами на цветы,  
Скиталась с места на место.  
И свою потерянную любовь  
Так оплакивая, ходила.  
«Амур» –  
говорила в небеса,  
Целясь, решительно не двигаясь, –  
«Где, где верность,  
Которой предатель клялся?»  
Несчастливая!  
«Пусть вернётся моя  
Любовь, какой она была раньше.  
О ты, иначе иссякну я  
Не мучь меня больше».  
Несчастливая, ах больше нет, нет,  
Избыток холода мучителен, нет сил,  
«Не хочу больше, чтобы он вздыхал.  
Но если он далеко от меня,  
Нет, нет, он не заставит меня страдать!  
Больше нет страданьям, клянусь».  
«Потому что для него я истреблена,  
Весь гордый он.  
Что вы, что вы, если бы я убежала от него,  
Снова молил бы меня вернуться?  
Если взор имеет более ясный  
Она, чем мой – нет,  
Даже не запереть в груди,  
Амур, такую красивую верность.  
Никогда таких же сладких поцелуев  
Из этих уст ты не получишь,  
Ни более нежных, ах молчи.  
Молчи, что более ты знаешь».  
Так негодующий плач  
Рассылала возгласами в небеса.  
Таким образом, в сердце влюбленных  
Смешались любовь, огонь и холод.

Композитор отходит от традиционной формы мадригала, он создаёт триптих с плачем Нимфы в середине и хором пастухов по краям композиции.

Монтеверди оставляет небольшой комментарий-пояснение, как следует исполнять данное произведение. Так хор должен петь в темпе «руки», то есть статично, строго соблюдая ритм, а партия Нимфы должна исполняться в темпе «аффекта души» — главное, это передать эмоцию произведения.

Мадригал написан для сопрано, двух теноров и баса с остинатным инструментальным сопровождением. Произведение воплощает трагический образ и, по моему мнению, имеет философскую глубину. Это не просто жалоба нимфы, это обобщённый образ страданий, которые испытывают влюбленные, особенно — если любовь оказывается безответной. И, конечно, произведение имеет большое эмоциональное воздействие на слушателя. Данный аффект достигается различными средствами выразительности.

Первый раздел — хор пастухов — начинается аккордовым изложением, которое изображает перед нами исходную картину — раннее утро, солнце ещё не встало, но героине повествования не спится, она покинула свой дом, на её лице заметна скорбь, девушка тяжело вздыхает. Фраза «частые и большие вздохи» оформлена в духе эпохи Возрождения — укорочение длительностей на первом слове, на втором — наоборот увеличение, и классика жанра — паузы, обрамляющие слово «вдох». Затем следует имитационное изложение, которое передаёт смятённое состояние героини. В гармонии композитор использует диссонансные созвучия — секунды, септимы, тритоны.

Средняя часть — это откровенный монолог нимфы. Инструментальная партия в этой части выдержана в технике *ostinato* — небольшой нисходящий мотив из четырёх нот — *a-g-f-e* — занимает два такта и повторяется 35 раз. Стоит заметить, что Монтеверди рассматривает данный приём как музыкально-выразительное средство. Остинатный бас прекрасно передаёт единую эмоциональную атмосферу, а также используется как средство нагнетания напряжения. Ощущение гармоничности целого, эмоционального единства, структурной уравновешенности связано с данным приёмом, который имеет чарующее воздействие и неуловимость при прослушивании, конечно, если композитор — мастер своего дела. Произведение с *basso ostinato* оказывают сильное воздействие и надолго остаются в памяти<sup>15</sup>.

Мелодическая линия Нимфы начинается с секундовых восходящих интонаций, призывающих к ответу мифологического бога любви. Она требует от него ответа, почему любовь покинула её. Часто встречаются квартовые интонации, передающие грусть, в малых секундах отражается печаль. Повторяющиеся ноты полны интонации отчаянья, и приходится на слова героини, где она просит больше её не мучить теперь уже безответным чувством к возлюбленному. Здесь достигается небольшая кульминация, в которой героиня в порыве злости не желает чтобы её возлюбленный дышал, но тут же жалеет о сказанном, она всё ещё его любит и на самом деле не желает ему смерти. Постепенно она начинает принимать произошедшие перемены, клянётся, что больше не будет страдать из-за него. Затем наступает ещё одна эмоциональная волна, героиня вспоминает счастливые моменты с любимым, которые теперь стали прошлым. Эмоциональный накал приводит к отчаянному возгласу с интонацией грусти на слове «Никогда», никогда он больше не получит таких сладких поцелуев, которые ему дарила героиня. Почему он ушёл от нее, ведь она так любила? Постепенно она успокаивается, в воздухе повисает интонация пустой квинты: «молчи, ты сам все это знаешь». Нимфа пережила это мучительное состояние.

Третий раздел я бы назвала заключительным моралите, он изложен аккордово и наполнен светлыми созвучиями. Хотя и здесь есть и диссонансные сочетания. На слово «голос» приходится характерный для эпохи распев. «Любовь в сердцах влюблённых смешивает огонь и пламя» — заключительная фраза произведения. В жизни не всегда бывает так, как ты хочешь, но порой это и к лучшему. Интересная вещь — судьба — откуда она знает, как нам

---

<sup>15</sup> К примеру, канон D-dur Иоганна Пахельбеля (1653–1706).



лучше, или человек сам определяет свое отношение к ситуации? Пожалуй, всё-таки есть высшая предначертанность для каждого.

Используя все вышеперечисленные приёмы, Монтеверди затрагивает глубинные струны души и делает это столь тонко и чувственно, что хочется плакать вместе с нимфой. Поэтому данный мадригал часто исполняется и интерпретируется. Например, Лучано Берियो в сочинении «Сольный концерт для Кэти Берберян» использует среднюю часть данного плача; в фильме «Мост искусств», произведение звучит целиком; в интерпретации Анны Прохазка, австрийско-ирландской певицы, нимфа предстаёт девушкой, находящейся на грани помешательства от любви, а пастухи — санитарями, которые в итоге помогают ей, в конце нимфа радостно сбегает с лестницы, а хор поёт заключительный раздел сочинения.

Таким образом, мадригал — это этап в эволюции музыки, который подготовил зарождение жанра оперы, а вместе с ней и естественной мелодии, как пишет Асафьев, раскрывающей все грани психической жизни человека в его голосе, ведь на протяжении всей истории мы можем наблюдать стремление общества, индивида к интонационному высказыванию состояния ума и сердца [3].

Итак, мадригал в творчестве Монтеверди постоянно претерпевал изменения, так как композитор не стоял на месте, чувствуя требования эпохи, в которую жил и предвидя грядущую, он искал новые средства, способы, грани раскрытия смыслов в музыкальной сфере. Тем самым композитор показал, насколько может быть прекрасен, интересен и необычен данный жанр.

Музыка Монтеверди будит в слушателях светлые, искренние, созидательные чувства, которые присущи каждому человеку и которые так важно найти в себе и не потерять на жизненном пути. Понять и прочувствовать произведения композитора, пожалуй, может каждый человек, вне зависимости от национальности, менталитета и языка. Монтеверди затрагивает вечные ценности, поэтому его можно назвать вневременным композитором. Сейчас его творчество, возможно, и не так актуально, но кто знает, что будет «завтра»...

## Литература

1. *Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А.* История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. — 3-е изд. — М.: Высшая школа, Издательский центр «Академия», 1978. — 462 с.
2. *Арнокур Н.* Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. — М.: Классика-XXI, 2005. — 280 с.
3. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
4. *Бронфин Е.Ф.* Клаудио Монтеверди. — Л.: Музыка, 1970. — 102 с.
5. *Генова Т.* Из истории basso ostinato XVII – XVIII (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей. — Вып.3. — М., 1989. — С.11-18.
6. *Дубравская Т.* Итальянский мадригал XVI века. // Вопросы музыкальной формы. — Вып. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 55-97.
7. *Кирнарская Д.* Классическая музыка для всех. — М.: Слово, 2020. — 432 с.
8. *Конен В.* Клаудио Монтеверди. — М.: Советский композитор, 1971. — 323 с.
9. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. — Т. 1. — М.: Музыка, 1982. — 696 с.
10. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. — М.: Музыка, 1985. — 360 с.
11. *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. — М.: Наследие, 2001. — 208 с.

*Сидорова Д.О.*

## в вокальном цикле «Ноктюрны» Эдисона Денисова

Стиль Эдисона Васильевича Денисова является ярким и многообразным. Известно, что не раз в течение жизни композитор менял творческие ориентиры, демонстрируя разные грани своего таланта. Поэтому каждый, кто был знаком с творчеством музыканта, выносил из собственных впечатлений особое видение, и мнения эти были нередко различными, а порой и диаметрально противоположными. Так, Ю. Холопов делал акцент на духовном содержании его произведений. «Многим людям, лично знавшим композитора, всегда мыслившего точно и рационально, может показаться неожиданным: Э.В. Денисов и религиозность. Но, оказывается, это так, и он — автор многочисленных сочинений духовной тематики, среди которых “История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа” для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии, “Три отрывка из Нового Завета”, “Свете тихий” на литургический текст» [5]. Музыковед делает выводы о том, что в духовных жанрах Э.В. Денисов продолжает традиции П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, С.В. Рахманинова.

По словам же Г. Григорьевой, музыка композитора была «резкой», что было «...связано с его характером. Он иногда мог резко высказаться или порвать отношения. Очевидно, это находило отражение в какой-то излишней, может быть, резкости звучаний» [7, 128].

Композитор имел разные взгляды на музыку на протяжении своей жизни. От принятия авангарда и написания произведений в этом стиле в шестидесятые годы до консерватизма в девяностые, от подражания Д.Д. Шостаковичу на раннем этапе становления до отрицания его сочинений. Однако он всегда стремился к поэзии природы. На протяжении всей жизни композитор многократно касался этой темы. Так, первое зрелое произведение «Солнце инков» посвящено не только мифам и легендам: в нём красной нитью проходит образ дневного светила.

В раннем же творчестве обращает на себя внимание вокальный цикл «Ноктюрны» на слова китайского поэта Бо Цзюй-и, жившего в 772–846 годах.

Занимательна история создания произведения. Цикл был написан Денисовым ещё в годы учёбы в консерватории. Факт знакомства музыканта со стихотворениями Бо Цзюй-и стал возможен благодаря обстоятельствам в политической деятельности двух государств. 1 октября 1949 произошло провозглашение Китайской Народной Республики во главе с Мао Цзэдуном. На следующий же день власти СССР признали новое правительство. С этого момента стали проводиться различные культурные акции, объединяющие данные страны. Одной из них стала публикация переводов на русский язык произведений китайских поэтов. Музыканту стихотворения Бо Цзюй-и оказались настолько близки, что он принял решение положить их на музыку.

Поэзия Бо Цзюй-и привлекла Денисова ясностью, созерцательностью, единением душевного состояния человека и окружающей среды. Основными образами вокального цикла являются вечерние и ночные пейзажи. Композитор ощущал особое отношение к природе, о чём свидетельствует следующее высказывание: «Природа для меня — не декорация, в которой живет человек, а — пусть внешняя — но часть меня самого, она так же живет и дышит, как я сам, и она наполнена большим и таинственным смыслом» [4, 50].

Особенностью китайской поэзии средних веков является одушевление природы — в ней каждая вещь, место имеют своих богов и демонов. Это связано с пантеизмом мифологии, где можно встретить обожествление неба, земли, солнца, всего окружающего мира<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Сохранились источники, в которых описана история Древнего Китая, его фольклор и законы (Книги истории; порядка; весны и осени). Знаковым явлением китайской культуры можно считать «Книгу перемен», в которой заложены основы и принципы развития философского мышления, что отражается в творчестве большинства авторов, в том числе и Бо Цзюй-и. Тексты этой книги создавались в разное время. Исходный вариант возник как гадание на черепаших панцирях, что является отражением мифов о возникновении мира и стихиях.

Л.З. Эйдлин писал: «Китайское четверостишие непременно говорит о чём-нибудь конкретном, происшедшем или происходящем» [3]. Видимо, Денисова привлекла простота мировоззрения, проявленная в этих стихотворениях. Стоит отметить, что из восьми романсов, семь сохраняют те же названия, что у китайского поэта. Незначительно изменено лишь название шестой песни: оригинальное стихотворение называлось «Посвящаю печальному страннику». В вокальном же варианте текст имеет название «Печальный странник».

Каждый романс в цикле, как правило, рисует один образ, представленный в развитии. Степень изменения начального состояния-образа может быть различной: во «Флейте на реке» например, это незначительные изменения, а в «Расстаёмся на южном заливе» постепенно происходит заметная драматизация — здесь наблюдается усиление психологического начала, а «персонаж» становится действующим лицом подлинной драмы. Герой словно вступает в диалог с природой, которая оказывается созвучной его настроением: с этим связаны приёмы имитаций, а также фактурные и ладовые контрасты. Из всей палитры гармонических красок композитор выделяет две ладовые сферы — это пентатоника и хроматика: соотносит их в контрасте, либо в большей мере акцентирует одну из них, следуя за образной драматургией каждого романса.

«Объяснение к стихам», которым начинается цикл, можно назвать прологом к последующим зарисовкам природы. Первая песня имеет двухчастное строение и завершается материалом вступления, что придаёт композиции черты репризности.

Обращает на себя внимание поэтический текст: в первой части он повествует о намерениях сказителя, который пишет «не за тем, что громкою славою пленяется», а лишь из желания поведать о красоте всего сущего. Существенных контрастов и развития внутри первой части нет: покой и душевная радость в «трудах над стихами» — это состояние героя неизменно.

Между разделами песни есть четырехтактовое построение, в котором звучит исключительно партия фортепиано, что помогает разграничить музыкальную форму произведения и переключить эмоциональную атмосферу, трансформирующуюся из спокойной и созерцательной во взволнованную. Во второй части текст повествует о том, что герой сомневается в своем выборе, думает о возможной славе и городской жизни. Однако в заключительных семи тактах песни композитор возвращает фактуру вступления, звучат те же интонации, имитационно передающиеся от одного голоса к другому: все сомнения героя словно рассеиваются, и он обретает прежнюю гармонию с миром и природой.

Содержание двух четверостиший находит свое воплощение в музыке. Как уже было сказано, настроение первой части спокойное и безмятежное. Это достигается размеренным движением с простым ритмом из свободно чередующихся четвертей и восьмых, незатейливыми интонациями, сплетающимися в мелодию с преобладанием пентатоники, прозрачной полифонизированной фактурой, которая создаётся вариантными имитациями.

*Пример 1. «Объяснение к стихам». Начало:*

Andantino

Я но - вы - е

Возникающая во вступлении имитация создаёт эффект пространственной переключки. Мелодия движется, в основном, по интервалам секунд и терций, избегая широких скачков. В её интонационном строении есть определённая закономерность: каждая строка начинается повторением тона из-за такта, такое же повторение можно обнаружить и в конце строки. Раз-

вите мелодии представляет собой свободное развёртывание, в котором имеет место повторность и вариантность.

Вторая строка, так же, как и первая, начинается после вступительных тактов в партии фортепиано. На неё накладывается аккомпанемент, изложенный по принципу «переключек» мотивов с поступенным нисходящим движением.

Последующий раздел формы вводит новую фактуру, на смену диатонике и линейности приходят хроматика и движение по терцовым аккордам, здесь появляются диссонансы, задержания, тональная неустойчивость, привлекаются средства мажоро-минора, что придаёт музыке некоторую напряжённость. Новый ритм, изложенный триольными длительностями, добавляет музыкальной ткани беспокойства, а плавность исчезает.

Обращает на себя внимание индивидуальность среднего голоса фортепиано. Вокальная партия имеет декламационный характер, интонационное ядро выражено коротко и стремительно, в то время как мелодия в фортепиано плавная и певучая. Соединение полифонических и гомофонно-гармонических приёмов придаёт музыке большую выразительность и многозначность.

Признаками мажоро-минора можно считать смену тональностей C-dur/moll, E-dur, а также чередование аккордов данной ладовой системы. Например, в до-мажоре появляются трезвучия третьей и шестой низких ступеней, которые принадлежат тональности c-moll.

*Пример 2. «Объяснение к стихам»:*

Далее происходит переход в E-dur, в котором звучат усложнённые, диссонансирующие гармонии: модуляция основывается на плавном голосоведении и осуществляется через додиез-минорный секундаккорд, однотерцовый для тональности C-dur.

*Пример 3. Модулирующее построение:*

Тоника E-dur усложнена побочным секстовым тоном: подобный приём встречается в цикле неоднократно (также и в данном романсе, в четвёртом от конца такте звучит ля-минорная тоника с секстой), композитор применяет, по определению Ю. Бычкова, «колорированную тонику» [2, 5].

После ферматы вновь возвращается прозрачность фактуры, а триольное движение постепенно истаивает.

При переходе к исходной тональности ля-минор композитор дополнительно показывает колористические возможности гармонии. Перед каденцией он помещает аккорд Es-dur (VI низкая G-dur), который далёк и от cis-moll, и от a-moll.

Пример 4. Предкаденционное построение:

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "хи рас - пе - ва - я, всю жизнь про - ве - сти," and a piano accompaniment. The piano part includes markings for "colla parte" and "espr.". The second system continues the vocal line with "всю жизнь про - ве - сти до кон - чи - ны." and includes markings for "rit." and "a tempo". The piano accompaniment in the second system includes a dynamic marking of "p".

В постлюдии заметны первые интонации миниатюры: герой словно возвращается к своим прошлым мыслям и настроениям, он намерен жить спокойно, петь песни, не пленясь мечтами о славе. В гармонии выразительно звучит плагальный каданс: на фоне тонического органного пункта ля минора появляется аккорд «рахманиновской гармонии», который записан как септаккорд второй ступени из параллельного C-dur.

Пример 5. Заключение первой песни:

The musical score for Example 5 shows the piano accompaniment for the conclusion of the first song. It features a series of chords and melodic lines in the right and left hands. The marking "smorz." is present. At the bottom of the score, the number "с 4973 к" is written.

Музыка песни «На вечерней реке» рисует образ водной глади в разное время суток: вечером и ночью. Эффект достигается с помощью аккомпанемента, напоминающего своим ритмом баркаролу. Плавное покачивание секстолей в умеренном темпе, длящееся на тоническом органном пункте, настраивает слушателей на покой и созерцание природы.

Пример 6. «На вечерней реке» (начало):



Песня имеет трёхчастное строение, что позволяет оценить состояние и картины реки в некоторых её ипостасях. Фактурный контраст между разделами помогает разграничить форму.

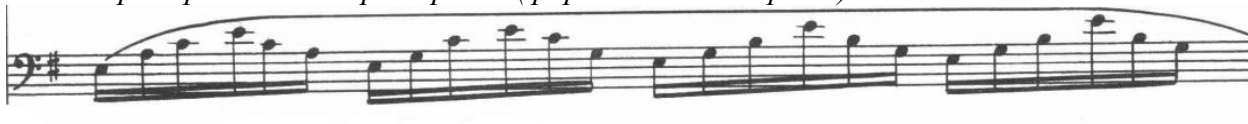
Мелодия, как и сопровождение, подчинена идее передачи умиротворения героя. Для воплощения этого состояния привлекаются такие приёмы, как речитативность, отсутствие широких скачков, ограничение вокальной партии звуками пентатоники. Тому же способствует и единообразие ритма — триольное движение восьмыми.

Пример 7. «На вечерней реке» (вокальная партия):



Использование пятиступенного лада также обуславливает гармоническое развитие, которое в первом разделе ограничено чередованием T, S, VI на тоническом органном пункте.

Пример 8. «На вечерней реке» (фортепианная партия):



Уже в первом разделе в партии фортепиано появляется вариантное развитие мелодии, основанное на обращении составляющих её интервалов.

Пример 9. «На вечерней реке». Первый раздел:

Этот приём получит дальнейшее развитие во втором разделе. Здесь поэтическому тексту в вокальной партии отвечают два голоса в партии фортепиано, второй из которых становится зеркальным отражением первого — так образуется своего рода полилог между персонажами. Можно заметить здесь и элементы звуковой изобразительности. Следует отметить индивидуальность, непохожесть появившихся фортепианных мелодий: их свободное ритми-

ческое развитие, в котором важную роль играют синкопы, импровизационно звучащие триоли и квинтоли и возникающая полиритмия, а также сопровождающая палитра красок трель — всё это вызывает в воображении слушателя картину свободно бегущей реки, её зеркальной глади и переливающихся под лучами солнца водных струй.

Также во втором разделе происходит переход от диатоники к хроматике, что приводит к появлению диссонирующих звучаний. Имеют здесь место и элементы полифонии. Можно увидеть, как вокальная партия и голос в фортепиано звучат контрапунктом: герой как бы говорит в тот же момент, когда река омывает берег волнами.

Настроение персонажа здесь поменялось: он любит не только водной гладью, но и наступающей ночью. Денисов показывает эту перемену с помощью средств мажоро-минора, эффекта переключки, новой фактуры. Можно заметить смену опор — *h, fis, cis, g*, чередующихся сначала в рамках диатоники, а в последнем (трионовом) шаге с переходом в хроматику.

Полифоническую ткань сменяют выдержанные аккорды, соединяющиеся на основе плавного голосоведения, линия баса приводит к доминантовому ходу, подготавливающему репризу, где композитор суммирует приёмы, которые уже применялись в начале романса.

*Пример 10. Второй раздел:*

Возвращается первоначальная фактура, остигатный бас, сохраняется «противосложение» в среднем голосе, а между ними образуется свободное ритмическое развитие, как и в первом разделе.

*Пример 11. Кульминация:*

Благодаря временной смене двухдольного размера на трёхдольный, постепенного прихода к громкой динамике, композитор достигает стремительного развития.

На кульминацию также влияет постоянная смена тональностей. Так, звучит натуральный доминантсептаккорд к соль мажору, который не разрешается; дальнейшие два автентических хода баса (*h, e, a*) приводят к опорной ля-мажорной гармонии (тоникальность ля-мажора подкрепляется медиантовым оборотом с шестой ступенью: A–fis). Красочные аккорды мажоро-минора — III мажорная, одноименный ля-минорный септаккорд — подводят к заключительному тоническому органному пункту, завершая романс плагальным кадансом. Приведённые аккорды должны исполняться приёмом арпеджиато, что также выполняет изобразительную функцию.

*Пример 12. Завершающий раздел:*

Особый интерес представляют квартаккорды в постлюдии, возникающие в результате соединения в одной вертикали VII натуральной и тонического органного пункта.

*Пример 13. Постлюдия:*

«Расстаемся на южном заливе» по содержанию нельзя назвать созерцанием природы. Герой опечален расставанием, а южный залив созвучен настроению героя — «туманен, холоден». Это самая короткая миниатюра в цикле — всего восемнадцать тактов. Тем не менее, номер содержит внутреннее развитие, и его можно условно разделить на два раздела, где в первом показано начинающееся переживание героя, а во втором — усиление его тревоги, печали.

Денисов воплотил эту образную драматургию с помощью оstinатного ритма, который звучит на протяжении всей песни. Аккомпанирующие аккорды в среднем пласте фактуры словно символизируют стук беспокойного сердца.

Стоит отметить, что на протяжении всей песни сохраняется органнй пункт на первой ступени, что передаёт томление героя.

*Пример 14. «Расстаёмся на южном заливе». Начало:*



Molto sostenuto *p*

Ту - ма - нен был хо - ло ден юж. ный за лив при про - ща - ньи, и дул, за вы - вал э - той о - сенью за - падный

*pp*

t43 II65 T6 t6 VI64 II7 t6 D9

Средний регистр дополняется басом, изложенным крупными длительностями в плавном нисходящем гаммообразном движении. Речитативный характер вокальной партии и её хроматизация усиливают психологизм повествования, передают страдания персонажа.

Миниатюра, в отличие от большинства номеров в цикле, основывается на ясном ощущении тональности (e-moll), однако функциональная определённости аккордов заметно осложнена неаккордовыми звуками, альтерациями. Лишь в отдельных случаях прослеживается функциональная ясность и соответствие аккорда — а именно, тоники — традиционному контексту (на сильном времени, в основном виде, в терцовом строении). Тоника как устойчивый звукит лишь в конце второй и четвёртой строк, в начале третьей строки — в мажорном варианте. Но уже в самом начале она колорирована септимой и дана в виде тонического терцквартаккорда.

Голосоведение выполняет важную роль в формировании вертикали: линейное движение размывает аккорд, который собирается в определённый комплекс несинхронно во всех голосах.

В отличие от предыдущих номеров, контраст достигается не с помощью смены фактуры и лада, а за счёт усложнения гармонических структур, их хроматизации. Прослеживаются аккорды: альтерированные и с расщеплёнными альтерированными тонами, дающие отклонения в далёкую тональность, а также с внедряющимися тонами.

Пример 15. Второй раздел:

Как толь - ко по - смо - тришь, так серд - це в гру - ди о - бор - вет - ся.

*cresc.* *cresc.* *dim.*

Постлюдия обобщает опыт всего номера. Звучит «голос южного залива», а на его фоне — аккорды, не гармонирующие с мелодией, что создаёт противоречие: эффект бифункциональности возникает от сочетания доминанты и вводной двойной доминанты.

Пример 16. Постлюдия:

Песня «Ночью в лодке» представляет контраст к предыдущему номеру. Ведущим образом здесь является спокойное созерцание осеннего берега после дождя. Отметим некоторое сходство музыкальной ткани этой миниатюры и романса «На вечерней реке», который также имеет остинатный, покачивающийся ритм. Фактурный рисунок этой песни рождает ещё одну параллель: очевидно его сходство с покачивающимися фигурациями в «Морской

царевне» А. Бородина, где тоже речь идёт о водной стихии. Отметим ещё один приём, указывающий на то, что Денисов стал продолжателем традиций Бородина. Это знаменитые «бородинские секунды», создающие особый, неповторимый эффект звучания вертикали: терцовое строение усложняется и расцветчивается вторгающимися секундами, сопрягающимися с аккордовыми звуками как верхний или как нижний побочный тон<sup>17</sup>.

Как и вторая песня цикла, этот номер имеет трёхчастное строение, а организация мелодии и гармонии опирается на пентатонику. Однако есть существенные различия. Здесь нет смены фактуры, потому принцип монообразности выражен особенно ярко: слушатель может сосредоточиться на одном состоянии, тогда как в упомянутом другом примере драматургия номера основывается на контрастах.

Во втором разделе возникает тональная определённости, благодаря синкопам в басу, а также аккордовым звукам в сопровождении, изображающим покачивание волн. Так, в Es-dur прослеживаются трезвучия тоническое, третьей ступени, септаккорд шестой ступени. В пятом такте середины формы наблюдается слияние хроматики и диатоники. Доказательством может служить появление неаккордовых вспомогательных тонов, что предвещает репризу. Сменой мажорного наклонения на минорное композитор показывает образ сияния луны.

*Пример 17. «Ночью в лодке». Второй раздел:*

В третьем разделе автор возвращает первоначальную фактуру и ладовую организацию, рисуя картину реки, по которой герой плывёт в лодке, и «прохладой веет у моста приятный ветерок».

«Флейту на реке» Денисов считал одной из лучших миниатюр из написанных в ранние годы. «Произведения в консерватории писались, конечно, разные. Были и плохие сочинения. Лучшее же из всех других — это некоторые из романсов моего цикла «Ноктюрны» на стихи Бо Цзюй-и и, прежде всего, “Флейта на реке” — хорошая миниатюрная вещица. Прекрасный китайский поэт с очень хрупкой строкой, лёгкой, изящной. Я все это постарался как-то не испортить. И, по-моему, мне это удалось. Я всё время слышал стихи как смесь натуральной пентатонической музыки и хроматических звуков. Отсюда и гармонии чуть-чуть азиатские, и мелодии тоже. Мне они нравятся до сих пор, но особенно, все-таки, “Флейта на реке”» [8, 51].

Особенностью этого номера можно назвать его сценичность. Слушатель может не только проникнуться эмоциями и музыкой, но также живо представить рисуемую картину в своем воображении.

Ведущим образом данной миниатюры является светлое чувство человека, рождаемое сочетанием спокойного течения воды и звуков флейты над ней. Тональность D-dur соответствует данному душевному состоянию романса.

Музыкальная ткань представляет имитацию двух голосов: флейты в фортепианной партии и пения человека, который прислушивается к её звучанию.

В сопровождении можно увидеть черты импровизационности, выраженные форшлагами (как бы «передуваниями» деревянного духового инструмента), легкими трелями и виртуозными пассажами.

*Пример 18. «Флейта на реке»:*

<sup>17</sup> Другим примером преемственной связи может послужить романс «Спящая княжна». У Бородина тоника усложняется побочной квартой, которая является задержанием, а затем к тоническому трезвучию добавляется и секста, что создаёт дополнительные секунды.

Tranquillo

Кто э-то там, на спо-койной ре-ке

*p dolce*

Звучания «флейты» и голоса между собой родственны, в них звучат варианты одних и тех же интонаций: в первой более сложная инструментальная, в вокальной партии в основном довольно простая.

Обращает на себя внимание отсутствие гармонического сопровождения в первых построениях номера. Благодаря этому приёму создаётся впечатление ситуации, которая отображена в тексте: герой удивляется и наслаждается игрой на флейте около реки.

Кульминация романса происходит во втором разделе формы. Мелодия в предыдущей части развёртывалась поступенно. Здесь же имеет место резкий скачок на большую дециму и плавный спуск после него на фоне сопоставления гармоний: большого мажорного септаккорда от Es и большого минорного нонаккорда с секстой от *e* с перемещением.

Пример 19. «Флейта на реке». Кульминация:

флей-ты как буд-то зву-чит вес-на мо-ей ро-ди-ны

*g moll* *d moll*

*mf* *ffz*

с 4973 к 1

В это время в вокальной партии очерчиваются гармонии, ориентирующие на *g-moll*, *D-dur*.

В третьем разделе возвращается диалогичность между голосом и флейтой, теперь на фоне прозрачного аккомпанемента, выраженного одним или двумя звуками, который подводит итог: герой вспоминает про «весну его родины дальней».

Пример 20. Заключение романса:

-на мо-ей ро-ди-ны даль-ней.

*rall.* *a tempo*

«Печальный странник» по образному содержанию похож на «Расстаемся на южном заливе». Текст описывает берег, «ивы холодную тень», «одинокого гостя, на ночь прерывающий свой бег». Номер условно можно разделить на два раздела, где в первом наблюдается относительная тональная устойчивость и использование педали, а во втором — частая смена гармонии. С другой стороны, у формы есть определённая монолитность, которая достигается благодаря единообразному движению ритма.

Фактура, как и в песнях «На вечерней реке», «Ночью в лодке», построена в виде фигураций, в данном случае — мелодических в верхнем голосе и гармонических — в басу. Миниатюру отличает тональность, которую Денисов ранее не использовал – Fis-dur.

Пример 21. «Печальный странник»:

Особенностью музыкальной ткани становится сочетание трёх линий: в басу вырисовываются терцовые аккорды, средний пласт фактуры представляет единообразное ритмическое движение шестнадцатыми, временами опирающееся на пентатонику, и верхний — вокальная строка, более хроматизированная, звуки её являются и звуками фигураций. Так, в басу оказываются очерчены T<sub>53</sub>, VI, III, VII низкие ступени. В вокальной партии и в верхних регистрах аккомпанемента видно движение по пятиступенным ладам.

Тонический органнй пункт, который звучит на протяжении 7 тактов, изображает волнение волн. Хроматическая гамма между восьмым и девятым тактами и перед постлюди-ей помогает разграничить форму.

Пример 22. Завершение песни:

Миниатюра «Ночь холодной пищи» повествует о созерцании, мудром смирении главного героя, который думает о своей скорой старости. Холод и отсутствие огня усиливают мрачные настроения персонажа.

Образное содержание Денисов передаёт через прозрачную фактуру, выраженную «застывшими» аккордами во вступлении и связках. Во время же звучания вокальной партии аккомпанемент отсутствует.

Пример 23. «Ночь холодной пищи»:

Стоит отметить обособленность поэтического текста этой песни от других. Большинство номеров в цикле иллюстрируют картину водной глади, плывущей лодки, здесь же этого нет. Впрочем, можно найти некоторую связь с песней «Расстаемся на южном заливе» в отношении психологического состояния героя.

Так же, как «Объяснение к стихам» и «Флейта на реке», «Ночь холодной пищи» имеет диалогическую структуру построения композиции, состоит из двух разделов.

Перед каждой строфой можно заметить мелодию, которая отличается импровизационностью, выраженной через пунктирный ритм с триолью, шестнадцатыми.

Пример 24. «Ночь холодной пищи»:

The musical score for Example 24 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The tempo is marked 'Con tristezza' and the dynamics are 'p' (piano) and 'poco rubato'. The lyrics are 'Не све - тит ме - сяц,'.

В конце песни, как только герой заговорил о своём страхе, интонации вокальной партии меняются, приобретая инструментальный характер.

Пример 25. Заключительный раздел:

The musical score for Example 25 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The lyrics are 'до со - ро - ка се - го - дня мне о -'.

«Песни и пляски» выделяются своим образным содержанием. Автор повествует о празднествах в императорском дворце, о том, что «богатый не знает, как стужи и холод тяжки».

С помощью фактуры, выраженной фигурациями шестнадцатых длительностей в быстром темпе Денисов изображает суровую снежную пургу.

Пример 26. «Песни и пляски»:

The musical score for Example 26 consists of a piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes.

Номер представляет развёрнутое музыкальное полотно, по масштабу он самый крупный в цикле. Если предыдущие песни можно было назвать миниатюрами, то «Песни и пляски» составляют полноценное сценическое действие.

Песня имеет трёхчастную композицию. В первом разделе автор показывает зимний пейзаж в Циньском дворце. Гармония и мелодия подчинены пятиступенным ладам, однако черты функциональности также прослеживаются. В небольшом вступлении звучит тонический септаккорд и его обращения. В самой песне наблюдается явление меняющейся педали, которая усиливает ощущение тональности. Так, в песне представлены тональности A-dur, G-dur, Es-dur, A-dur.

Во втором разделе появляется новая фактура, вместо репетиций вертикальных образований виден фигурированный аккорд. Вырисовывается вторая мелодия в сопровождении, которая контрапунктирует с вокальной партией. Отсюда — три пласта в фактуре, и каждый

голос обнаруживает свои опорные тоны: нижний — опорный тон соль (глубокий бас), средний и верхний — ля, затем ми, уже с привлечением полутонов в мелодию и с выходом за пределы пентатоники.

*Пример 27. «Песни и пляски». Второй раздел:*

Меняется тональность (G-dur). Как и в первом разделе, есть педаль, мелодия строится на речитативных интонациях, не имея широких скачков. Особенностью интонаций второго персонажа является наличие форшлагов и триолей. Интересной краской звучит органнй пункт на шестой низкой ступени.

*Пример 28:*

Завершается второй раздел долгой остановкой на одном аккорде (четыре такта звучит Ум.7), Замедление движения подготавливает репризу.

*Пример 29. Подготовка репризы:*

В репризе повторяются интонации и фактура первого раздела, однако она больше по размерам за счёт дополнения. В последний раз проводится индивидуальный голос фортепиано, выраженный хроматической гаммой, которая в очередной раз принимает на роль формообразующего приема<sup>18</sup>. Последняя строфа утверждает веселье, песни и пляски богатых, знатных людей.

*Пример 30. Последняя строфа:*

<sup>18</sup> Как отмечалось выше, в такой же роли хроматическая гамма уже выступала в миниатюре «Ночь холодной пиши».



Таким образом, в цикле можно найти общие черты у каждой песни. В большинстве номеров отмечается «сплав» пятиступенных ладов и хроматики, а также видны приёмы гармонического развития с помощью средств мажора-минора. Миниатюры состоят в основном, из двух или трёх разделов, что говорит о компактности формы и концентрированности содержания.

Произведение интонационно, фактурно, а также драматургически условно делится на две группы сходных песен. «Объяснение к стихам», «Флейту на реке» и «Ночь холодной пищи» объединяет приём переключек между вокальной партией и аккомпанементом, который становится самостоятельным голосом. Наблюдается прозрачность и диалогичность музыкальной ткани, хотя самого диалога с природой нет. Есть только пространство: эхо («Объяснение к стихам»), звуки флейты («Флейта на реке») и изображение тишины («Ночь холодной пищи»). Главный персонаж либо рассуждает о важном (о роли художника в мире, переходе в более зрелый возраст), или просто наслаждается бытием.

В песнях же «На вечерней реке», «Расстаемся на южном заливе», «Ночью в лодке», «Печальный странник», «Песни и пляски» можно заметить сходство в преимущественном развитии гармонических, мелодических, ритмических фигураций. Сюжет в целом здесь развивается в форме диалога: лирический герой общается с природой, голос которой проводится как ещё один пласт миниатюр. Так, в «Расстаемся на южном заливе» новая мелодия, появившаяся в середине формы, дополняет настроение, показывая, как водная стихия словно сочувствует главному герою. В номерах «На вечерней реке» и «Песни и пляски» подобными средствами выразительности Денисов показывает не горечь разлуки или иных состояний, а красочность и разнообразие разворачивающейся картины.

Стоит отметить особую импровизационность тех дополнительных мелодий, которые предназначены не для вокальной партии, а для инструментального наигрыша. Денисов даёт слушателю подсказку, что их исполняет флейта. Однако, поскольку цикл написан на стихи китайского поэта, то и деревянный духовой инструмент подразумевается тоже не европейского типа. В Китае есть две разновидности флейты: бамбуковая Сяо, которая звучит мягко, и Дицзы с резковатым голосом из-за разнообразия материала (бамбук, тростник, кость, и даже нефрит) и наличия мембраны. Скорее всего, композитор имел в виду именно Сяо, так как песни, в основном, посвящены созерцанию.

В миниатюрах же «Ночью в лодке», «Печальный странник» не вводится второй голос, для них не характерна диалогичность музыкальной ткани, что отличает их от остальных песен.

Ладовая система цикла чётко организована и содержит определённую логику. Первая и последняя песни, составляющие обрамление, имеют опору на тон «ля» разных наклонений. Отсюда номера можно тонально поделить на две группы. Так, тональности первой, второй, третьей, четвёртой и седьмой песни являются родственными к a-moll. Остальные ближе сфере A-dur.

«Объяснение к стихам»	a-moll
«На вечерней реке»	e-moll
«Расстаемся на южном заливе»	e-moll
«Ночью в лодке»	F-dur

«Флейта на реке»	D-dur
«Печальный странник»	Fis-dur
«Ночь холодной пищи»	F-dur
«Песни и пляски»	A-dur

В переосмыслении древнекитайского источника Денисов проявил себя как самобытный автор, тонко чувствующий поэзию и дающий ей яркое музыкальное воплощение. Композитор использует элементы звуко-изобразительности, тонко сочетает традиционную для китайской музыки пентатонику с хроматикой, свойственной его стилю, что делает произведение гармонически богатым и разнообразным.

### Литература

1. *Акопян Л.О.* «Я — явный “контрполистилист”»: творчество Эдисона Денисова и проблема чистоты стиля // Cyberleninka. [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-yavnyy-kontr-polistilist-tvorchestvo-edisona-denisova-i-problema-chistoty-stilya> (Дата обращения: 20.03.2023).
2. *Бычков Ю.Н.* Колорирование тонической гармонии: Лекция. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. — 39 с.
3. *Ван Ювей* Четверостишия Бо Цзюй-и в вокальном цикле Эдисона Денисова «Ноктюрны»: творческий метод русского композитора середины XX века при работе с древнекитайской поэзией // Cyberleninka. [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chetverostishiya-bo-tszuyi-i-v-vokalnom-tsikle-edisona-denisova-noktyurny-tvorcheskiy-metod-russkogo-kompozitora-serediny-hh-veka-pri> (Дата обращения: 19.04.2023).
4. *Денисов Э.В.* Исповедь. — М.: Музиздат, 2009. — 160 с.
5. *Холопов Ю.Н.* Эдисон Васильевич Денисов // Belcanto. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.belcanto.ru/denisov.html> (Дата обращения: 23.03.2023).
6. *Ценова В.С.* Неизвестный Денисов: из записных книжек — М.: «Композитор», 1997. — 160 с.
7. *Ценова В.С.* Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. — М.: НИЦ Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 1999. — 483 с.
8. *Шульгин Д.И.* Признание Эдисона Денисова. — М.: «Композитор», 2004. — 430 с.

*Черенкова Ю.А.*

### Вокальный цикл Б. Чаковского «Лирика Пушкина»: особенности драматургической концепции

Творчество Бориса Александровича Чайковского (1925 – 1996) — выдающееся явление отечественной культуры второй половины XX столетия. Он вошел в число классиков музыкального искусства как автор масштабных симфонических полотен, оригинальных по замыслу и воплощению инструментальных концертов, квартетов, сонат, миниатюр, вокальных циклов, образцов детского репертуара, музыки к спектаклям, радиопостановкам и кинофильмам. Жанровая, образная и композиционно-технологическая многоликость его сочинений зиждется на крепкой и целостной стилевой основе — самобытной и всегда рельефно проявляемой.

Композитора относят к плеяде «шестидесятников», осуществивших те революционные прорывы отечественной музыки к новаторским технологиям, что предопределили ее дальнейшее эволюционное развитие. Б. Чайковский занимает свое достойное место в одном ряду с А. Шнитке, Р. Щедриным, С. Губайдулиной, Э. Денисовым, В. Сильвестровым, Б. Тищенко, С. Слонимским.



Ученик Д. Шостаковича, Н. Мясковского и В. Шебалина, он довольно рано освободился от прямого влияния своих именитых наставников: «Мои музыкальные предпочтения устоялись уже в консерватории. В дальнейшем если они и колебались, то вроде бы незначительно» [цит. по: 5, 73]. Индивидуальный стиль композитора рождался в сплаве его мировоззренческих и личностно-вкусовых пристрастий, определявших всегда неповторимое претворение любых, в том числе небывалых приёмов и средств. Прав был М. Якубов, зафиксировавший «неспособность (Б. Чайковского) делать что-нибудь не по-своему» [13, 17].

В эпоху глобальных политических и социально-культурных катаклизмов композитор отстаивал высокие идеалы искусства, не боясь показаться тривиальным традиционалистом: «Произведение, как мне кажется, должно волновать, трогать, нести высокий нравственный тонус, а не просто быть хорошо, профессионально сделано, хотя и это важно» [цит. по: 7]. Принципиальность этой позиции отражает особое качество творчества Чайковского — оно предстаёт неким единым организмом, своего рода транслятором художественных устоев его эстетики, а не просто свидетельством мастерства и стилевой индивидуальности. «Борис Александрович всю жизнь стремился своей музыкой спасти человека от моральной деградации, а искусство — от пустоты антигуманизма» [7]. Эти этические и эстетические идеалы по-своему отражает каждое из произведений композитора.

Самобытность авторского мышления едва ли не самым очевидным образом проявляется в вокальных сочинениях Чайковского. Выбор поэтических текстов и их циклизация, специфика музыкального прочтения и всегда индивидуальное претворение заложенных в них идей — это и многое другое позволяет глубже осмыслить мировоззренческие, стилевые и композиционные принципы искусства мастера.

Вокальное наследие композитора представлено пятью циклами, которые создавались на протяжении сорока с лишним лет. Ранний из них — «Два стихотворения М. Ю. Лермонтова» для сопрано и фортепиано — написан в 1940 году, в пятнадцатилетнем возрасте. Следующее обращение к вокальному жанру состоялось спустя четверть века, в 1965 году. С этого момента и вплоть до 1980 года Чайковский создает свои вершинные сочинения — «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965), восьмичастную «Лирику Пушкина» (1972) для сопрано и фортепиано, пятичастную кантату «Знаки Зодиака» для сопрано, клавесина и струнного оркестра (1974) на тексты А. Блока, Ф. Тютчева, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого и, наконец, семичастный цикл «Последняя весна» (1980) для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано на стихи Н. Заболоцкого. Вокальный цикл «Из Киплинга» для меццо-сопрано и альта (1994) остался неоконченным: в печати опубликованы только две его части — «На далекой Амазонке» и «Гомер», в рукописях остались наброски ещё одного номера под названием «Война».

Косвенным подтверждением эстетической ценности вокальных сочинений может служить их сценическая жизнь. Они вошли в репертуар таких блистательных исполнительниц, как Галина Вишневская, Галина Писаренко, Наталья Бурнашева, Яна Иванилова. Последней принадлежит восторженный отклик о музыке Бориса Чайковского: «Для меня эта музыка явилась большим открытием... Она очень эмоциональная... после неё (того же цикла Бродского) вряд ли можно что-то ещё в концерте исполнять. ... Только поистине гениальный художник может не повредить стихотворного смысла и произнести музыкально его грани настолько ярко, что оно ещё больше расцветает, наполняясь музыкой» [12].

Несмотря на широкое признание музыки Бориса Чайковского, до сих пор его вокальное творчество, как и композиторское наследие в целом, насчитывающее более 120 сочинений в разных жанрах, остаётся недостаточно исследованной областью музыковедения. Большинство прижизненных публикаций о композиторе — это рецензии на концерты, юбилейные заметки и единичные аналитические статьи в сборниках научных трудов и журналах «Музыкальная жизнь», «Советская музыка», «Музыкальная академия»<sup>19</sup> (в 1997 году мате-

---

<sup>19</sup>Возможно, причиной тому была скромность самого композитора. Ученик Бориса Чайковского Юрий Абдоков свидетельствует: «Чайковский — едва ли не единственный среди крупнейших отечественных компо-

риалы многих из этих публикаций были собраны в единый сборник под редакцией В. Келле — «Борис Александрович Чайковский. Материалы к творческой биографии» [1]). Крупной работой этого периода является диссертация Г. Серовой «Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа)» [9].

В последние два с половиной десятилетия намечается тенденция к активному изучению творчества композитора. Немалую роль в этом играет подвижническая деятельность коллег, учеников и родственников выдающегося мастера. Благодаря их усилиям созданы «Общество Бориса Чайковского» (2003 год, основатель — вдова композитора Иоанна Иосифовна Чайковская-Мошинская), «Фонд сохранения творческого наследия Бориса Чайковского» (2003 год, директор фонда — музыковед, профессор РАМ им. Гнесиных Валида Махмудовна Келле), организуются концерты, фестивали, конкурсы, конференции, стимулируется исследовательская деятельность и издание сочинений композитора.

В 2015 году по материалам международной конференции «Творческое наследие Бориса Чайковского» под редакцией В. Келле издается сборник с одноименным названием [10]. Статьи-доклады участников конференции охватывают объёмный круг тем о стиле композитора, его симфонических, камерно-инструментальных сочинениях, детской музыке, а также о вокальных циклах.

В ряду более чем 120 опусов, бóльшую часть которых составляют крупные симфонические и камерно-инструментальные сочинения<sup>20</sup>, сравнительно небольшое число вокальных циклов может поначалу создать впечатление второстепенности жанра. Их изучение, однако, убеждает в обратном: по глубине и ёмкости содержательных обобщений, по красоте материала и своеобразию технологических решений эта часть творческого наследия композитора столь же ценна, что и его инструментальная музыка. Причём, обе эти области, как ветви одного дерева, объединены множественными связями, питаются из общего источника — самобытного художественного мира композитора-гуманиста. В вокальных циклах в полной мере проявились характерные черты его композиторского письма: философский масштаб мысли и проникновенный лиризм, смелое новаторство и опора на традиции, целостность стиля и всегда индивидуальное его преломление в каждом сочинении.

Тонкий ценитель и знаток литературы, Чайковский стремился воплотить не только характер и мысль стихотворения, но и создать своего рода музыкальный эквивалент манере поэта. При этом воссоздание литературного прообраза средствами музыки не является конечной целью композитора, его задача много шире и объёмнее — он устремлён к смысловой многогранности сочинения. Такой подход определяет особое качество музыкальной драматургии вокальных циклов — сложность и многослойность.

Органичность и своеобразие вокальной музыки Чайковского проистекает из самой природы его композиторского дара, проявленной в сочетании мышления крупного симфониста с лирическим естеством мироощущения. Проявляется это в богатой палитре эмоциональных оттенков музыки, в особом исповедальном тоне многих, в том числе инструментальных,

---

зителей XX века — наложил категорический запрет на публичное издание каких-либо моно- и биографических трудов о себе при жизни» [1].

<sup>20</sup>В истории симфонического жанра второй половины XX века достойное место принадлежит, в частности, четырём симфониям Бориса Чайковского (1947, 1967, 1980, 1993), в том числе Второй (1967), за которую он удостоен Государственной премии СССР, и Третьей «Севастопольской» (1980). Среди симфонических опусов 1946 – 1957 годов выделяются «Шествие» (1946), Фантазия на русские народные темы (1950), Славянская рапсодия (1951), Симфонietta для струнных (1953), Каприччио на английские темы (1954), Увертюра (1957). Спустя 16 лет создана «Тема и восемь вариаций», а ещё позднее появляются симфонические поэмы «Ветер Сибири» (1984) и «Подросток» (1984), а также «Четыре прелюдии» (оркестровая версия «Четырёх стихотворений И. Бродского») (1984) и сюита «Музыка для оркестра» (1987). Классикой XX века стали и такие инструментальные произведения как: четыре концерта — кларнетовый (1957), виолончельный (1964), скрипичный (1969) и фортепианный (1971), Фортепианный квинтет (1962), *шесть* струнных квартетов (1954, 1961, 1967, 1972, 1974, 1976), Фортепианное трио (1953), Сонаты для двух фортепиано (1973), для скрипки и фортепиано (1959), для виолончели и фортепиано (1957), Партита для виолончели и камерного ансамбля (1966), две фортепианные сонаты (1944, 1952), несколько циклов фортепианных миниатюр, шесть этюдов для струнных и органа (1976), Секстет для деревянных духовых и арфы (1991), пьесы для балалайки примы и фортепиано (1992).

произведений: «Обращение Чайковского к масштабным симфоническим формам, к широким философским концепциям не сопровождается... ослаблением лирического, личного элемента в его творчестве. Скорее, наоборот: лиризм его искусства обнаруживается еще очевиднее. <...> Именно разрастание лирической сферы творчества привело композитора к выходу за пределы инструментализма. Так возникла “Лирика Пушкина” (1972) — одно из значительных явлений вокальной музыки наших дней» [13, 16].

Не вызывает сомнения, что написание вокального цикла «Лирика Пушкина» для сопрано и фортепиано (1972)<sup>21</sup> было инициировано предшествующим циклом на стихи И. Бродского. Композитор, склонный к философским обобщениям, через трагическую историю Бродского пришёл к размышлениям о творческой личности и её месте в социуме. Оба сочинения объединяет тема «Художник и общество», преломлённая композитором через творчество поэтов. Но ракурсы оказываются разными. Если «Четыре стихотворения И. Бродского» предстаёт откликом на жизненные перипетии самого Бродского, то «Лирика Пушкина» поднимает тему глобально, развивая её как философское размышление о миссии художника и его общественном статусе. Идею сочинения ёмко сформулировала А. Григорьева: «В “Лирике Пушкина” избранные гражданственные, философские и интимно-личные стихи поэта фокусируют главную идею цикла: художник сам себе высший судья» [3, 9]. Восемь романсов — «Эхо», «Дар напрасный», «Талисман», «Поэту», «Твой образ», «Если жизнь тебя обманет», «Труд», «Не дорого ценю... (Из Пиндемонти)» — последовательно ведут к этому выводу.

Цикл задуман как некий моноспектакль, драматургические фазы которого отражают психологическое состояние главного героя на разных этапах его духовных исканий — от дум о бытии как о бесполезном даре, ниспосланном свыше, поэт постепенно приходит к осознанию своей избранности и высокого жизненного предназначения. Вектор этих изменений во многом регулирует текст — из написанных Пушкиным в разные годы стихотворений композитор выстраивает единую смысловую линию, побуждающую к «прочтению» стихов в нужном ключе.

«Прологом» к этому спектаклю становится первый номер. Выбрав для него стихотворение «Эхо», Чайковский вводит в цикл тему отчуждённости художника от общества: поэт, подобно эху откликаясь «на всякий звук» окружающего мира, сам остаётся в одиночестве (*«тебе ж нет отзыва... Таков и ты, поэт!»*). Торжественно-эпическая декламация от лица беспристрастного «чтеца» (по определению самого композитора в этой роли выступает «не-что вроде пушкинской музыки» [цит. по: 5, 67]) настраивает на серьёзность дальнейшего повествования.

«Первый акт» составляют романсы «Дар напрасный», «Талисман» и «Поэту». Контрастные по темпу и характеру, они, образуют сцену душевных терзаний поэта: ощущение бессмысленности жизни, переданное в первом из романсов, перерастает в «Талисмане» в мольбу к музе-покровительнице уберечь от душевных мук и жизненных невзгод<sup>22</sup>, а далее кульминация-итог «Поэту» — драматический всплеск-констатация: одиночество художника предопределено судьбой (*«Ты царь: живи один. Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум... Ты сам свой высший суд...»*). Появление в вокальной партии сквозной музыкальной «темы поэта» из цикла на стихи Бродского расширяет смысл: обособленность от мира — удел каждой творческой личности.

«Второе действие» — лирический центр цикла. Оно составлено из двух номеров. В основу романса «Твой образ» положено стихотворение «Прощание» — блестящий образец

---

<sup>21</sup>Премьера состоялась 22 ноября 1972 года в Москве в Большом зале консерватории, первые исполнители — Галина Вишневская (сопрано) и Мстислав Ростропович (фортепиано).

<sup>22</sup> Литературоведы связывают пушкинский «Талисман» с конкретным предметом — золотым кольцом с крупным сердоликом, подаренным графиней Елизаветой Воронцовой. Вспыхнувшая в период одесской ссылки поэта любовная страсть не могла иметь продолжения — графиня была замужем. Пушкин верил в магическую силу кольца и долго хранил подарок. В контексте цикла слово «талисман» явно приобретает иное значение: это поэтическая муза — источник творчества, дающего смысл существованию.

любовной лирики Пушкина. Композитор изменяет адресат стихотворения: прощальное послание поэта здесь обращено к поэтической музе — милой подруге и хранительнице творческого вдохновения. Романс пронизан чувством светлой печали, благодарности и нежной любви.

Ответом поэту воспринимается романс «Если жизнь тебя обманет...». Чайковский даёт пушкинским строкам оригинальное прочтение — текст стихотворения повторяется дважды, образуя контрастную двухчастную форму: как будто муза вначале скорбно сострадает герою (характер первого раздела романса в тональности d-moll строг и печален, его эмоциональный тон созвучен строкам «*настоящее уныло*», «*в день уныния смиришь*»), а затем приглашает взглянуть на жизнь иначе, озорно переиначивая звучание на игриво-беззаботное (подвижный темп и тональность As-dur помогают высветить другую фразу — «*Всё мгновенно, всё пройдет; что пройдёт, то будет мило*»).

«Третий акт» — драматическая кульминация цикла. Романс «Труд» в очередной раз, но в предельно экспрессивной форме, претворяет главную тему — трагедию одиночества художника. На словах «*Или свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный, / Плату прижавший свою, чуждый работе другой?*» звучание достигает пика напряжённости, перекрывая своим накалом кульминационные зоны сходных по смыслу романсов «Эхо» и «Поэту».

Функцию финала и, одновременно, синтезированной репризы выполняет последний романс «Не дорого ценю (Из Пиндемонди)». Это смысловой итог цикла, где поэт достигает духовного прозрения: отстранённость от социума — не кара, а привилегия, которая даёт возможность оставаться независимым в своем творчестве. Цикл завершается экстатической песней о свободе художника как о наивысшем счастье:

*Никому  
Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать; для власти, для ливреи  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;  
По прихоти своей скитаться здесь и там,  
Дивясь божественным природы красотам,  
И перед созданьями искусств и вдохновенья  
Трепеща радостно в восторгах умиленья.  
— Вот счастье! вот права...*

Осуществлению идейного замысла цикла на музыкальном уровне способствуют многие средства. Интонационное развитие движется от декламационности через песенность и кантиленность к гимничности, а гармония — от диссонантности и сложно-хроматических отношений с обилием полифункциональных образований, аккордов с расщеплёнными и побочными тонами, а также нетерцовых, к консонантности и белоклавишной диатонике.

Музыкальную ткань частей буквально пронизывают множественные интонационно-гармонические, тембрально-регистровые, фактурно-ритмические и прочие связующие нити, обеспечивающие в условиях напряжённого музыкального тока особого рода симфоническое дыхание как проявление в вокально-инструментальном жанре соответствующего метода музыкально-драматургического мышления<sup>23</sup>. Этим достигается и единство сочинения, и целенаправленное драматургически действенное развитие.

О выборе музыкальной стилистики для пушкинских образов сохранилось высказывание самого композитора: «К стихам Пушкина я не стал бы писать музыку, как иногда пишут — при помощи змеек или кардиограмм. В «Лирике Пушкина» только одна возникла трудность: нельзя написать это каким-то заумным, мудрёным языком, желательно, чтобы язык был прост. Но писать так, как уже написано 150 лет назад — ведь тоже пустая затея. Мне хо-

---

<sup>23</sup> Параллели с сонатно-симфоническим развитием в драматургии «Лирики Пушкина» проводятся, в частности, в статье Н. Савкиной [8].

телось, чтобы музыка перекликалась с чем-то классическим, но, ни в коем случае не напоминала домашней романсной лирики. Я бы не хотел, чтобы романсы были бытового, салонного настроения, считал, что их представляет не исполнительница, а нечто вроде пушкинской музыки. Поэтому и женский голос здесь желателен холодный, классичный, без каких-либо бытовизмов, и пение — «мраморного» типа. Я специально выбрал такой строй, в котором соединены и эпические, и бытовые, и народные, и романсовые черты» [цит. по: 5, 67].

Эффект «переклички с чем-то классическим» дают многие приёмы. В первую очередь, это использование тонально-функциональных отношений, которые в векторе музыкально-драматургического становления замысла и с наиболее широкой точки зрения направлены от сложно-хроматических построений в духе XX века к более или менее традиционным.

К числу особых приёмов следует отнести фактурные, гармонические и тематические реминисценции и аллюзии на музыку разных исторических эпох и стилей. Так, явно не случайно тональный план «Эха» содержит b-moll, h-moll и d-moll, семантика которых известна ещё со времен барокко — b-moll и h-moll ассоциируются с образом скорби, а d-moll с лирической сферой — именно эти состояния определяют эмоциональный спектр первого романса.

О барочных традициях заставляет вспомнить фортепианное сопровождение в романсе «Дар напрасный»: его контрастно-полифоническая ткань содержит музыкально-риторические фигуры «плача» (в секундовых интонациях скрытой линии верхнего голоса) и «вздохов»-пауз. Фактурный рисунок аккомпанемента напоминает «Lacrimosa» Моцарта, а секвенция из сползающих по полутонам кварт (в последних двух тактах примера 1) вызывает ассоциации с сочинениями Баха.

Пример 1. «Лирика Пушкина». № 2 «Дар напрасный»:

Дар на-пра - сный, дар слу-чай - ный, жизнь, за-чем ты мне да -  
на? Иль за-чем судь - бо - ю тай - ной  
ты на казнь о - су - жде - на?

Для молитвенно-возвышенного образа романса «Талисман» композитор избирает, как и в «Прощай, позабудь» по Бродскому, хоральное изложение (пример 2), а безмятежность и светлое звучание пятого номера «Твой образ» поддерживается прелюдийной фактурой в фортепианной партии, имитирующей переборы на струнно-щипковом инструменте (пример 3).

Пример 2. «Лирика Пушкина». № 3 «Талисман»:

Хра-ни ме - ня, мой та-ли - сман, — хра-ни ме - ня во дни го - не - нья,

*p tenuto*

Пример 3. «Лирика Пушкина». № 5 «Твой образ»:

В по - след - ний раз — твой

*p*

Необычный «классический» эффект обнаруживается в шестом номере «Если жизнь тебя обманет...», связанный с образом поэтической музыки. Жанровым прообразом начального раздела становится величественная сарабанда. Аллюзию этого старинного траурного танца, семантически созвучного строкам «В день уныния смиришь ... настоящее уныло: всё мгновенно, всё пройдет», создают контрастно-полифоническая фактура, трёхдольный размер, характерные неспешные «шаги» в басовом голосе и диатоническая ладовая основа:

Пример 4. «Лирика Пушкина». № 6 «Если жизнь тебя обманет...»:

Е - сли жизнь те-бя об - ма - нет, не пе-чаль - ся, не сер-

*p tr*

Во второй строфе романса *basso ostinato* фортепианного сопровождения напоминает пассакалию или чакону, но быстрый темп вуалирует эту связь.

Пример 5. «Лирика Пушкина». № 6 «Если жизнь тебя обманет...»:

Выбор старинных жанров словно акцентирует древнее происхождение музы-богини — персонажа античной мифологии.

Следует подчеркнуть, что интертекстуальность «Лирики Пушкина» знаменует формирование очень важного для Чайковского метода — включения ассоциативного ряда в качестве действенного способа подачи художественной и смысловой информации. Намеченный в «Четырёх стихотворениях И. Бродского» и разнообразно представленный в пушкинском цикле, этот метод во многом обеспечит характерность образов в будущих «Знаках Зодиака» и в «Последней весне».

Идея насыщения музыкальной ткани стилизованными и смысловыми аллюзиями, возможно, проистекает не только из осознанного стремления передать дух уже ушедшей в историю эпохи, но и по всей вероятности, является результатом воздействия самой поэтической речи. Пушкинский текст, щедро украшенный тропами, становится для композитора своеобразной моделью для музыки. Воплощение в звуках приёмов и форм художественной образности, заложенных в литературном источнике — одна из первостепенных задач в работе Чайковского над вокальным циклом (не только пушкинским).

Устремлённость к выполнению этой задачи ясно показывает первый романс. «Эхо» — блестящая метафора, найденная Пушкиным для образа поэта:

*Ревёт ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поёт ли дева за холмом —  
На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.  
Ты внимлешь грохоту громов,  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ;  
Тебе ж нет отзыва... Таков  
И ты, поэт*

Отталкиваясь от поэтического тропа, композитор воспроизводит эффект эха на разных уровнях композиции. Среди них имитация эха динамическими и метроритмическими средствами: в характерной синкопированной фигуре из двух повторяемых аккордов (в фортепианной партии) второе созвучие, изложенное крупной длительностью, динамически истончается, подобно затихающему отзвуку:

*Пример 6. «Лирика Пушкина». № 1 «Эхо»:*

Эффект «регистрового эха» создаёт проведение темы во втором предложении периода на две октавы выше от первоначального звучания. «Тональное эхо» появляется в лирическом фрагменте романса, где материал сначала звучит в *b*-moll, а затем смещается на полтона вверх в *h*-moll, словно имитируя акустическое искажение звука при отражении.

Яркие «музыкальные тропы» обнаруживаются в четвёртом номере цикла — «Поэту». В монологе о своём предназначении поэт называет целью жизни бескорыстное служение музе. Слава и общественное признание, равно как и осуждение «толпы холодной», не значимы для истинного художника, ибо только он сам — «высший суд» своему творчеству. Противопоставленность поэта обществу композитор запечатлевает «зримым» способом — через полифонический приём инверсии: басовый голос в партии фортепиано зеркально отражает линию вокальной партии:

Пример 7. «Лирика Пушкина». № 4 «Поэту»:

Сходным «графическим» приёмом в фортепианной партии второго раздела романса, на ключевых словах «Ты сам свой высший суд; всех строже оценить умеешь ты свой труд. Ты им доволен? Доволен? Так пускай толпа его бранит и плюет на алтарь, где твой огонь горит» возникает фоновый трелеобразный фактурный рисунок (Т. Лейе сравнивает его с «вибрирующим “сонорным полем”» [6, 19]), ассоциирующийся с «движением пера» (аллюзия сцены в келье из «Бориса Годунова», где Пимен пишет летопись):

Пример 8. «Лирика Пушкина». №4 «Поэту»:



♩=72 *rosso rit.* *a tempo*

О - ни в са-мом те - бе. Ты сам свой выс - ший

*pp legato*

Для кульминации романса Чайковский также находит интересное решение — среди аккордов f-moll появляются два неудобно читаемых, с множеством случайных знаков (4–5 тт.):

Пример 9. «Лирика Пушкина». № 4 «Поэту»:

но ты о - стань - ся тверд, спо -

*mf*

*ff*

ко - ен спо - ко - ен и у - грюм.

*mf*

*f*

Соединенные в полигармонический комплекс трезвучия a-moll и e-moll (в конце 4 такта) и следующий затем аккорд H-dur (в 5 такте) записаны энгармонически равными *heses-moll*, *feses-moll* и *Ces-dur*. Возникает невольная ассоциация с М. Мусоргским: в молитвенном эпизоде «Богатырских ворот» из «Картинок с выставки» присутствует целый ряд подобных «сложно записанных» аккордов<sup>24</sup>:

Пример 10. М. Мусоргский. «Картинки с выставки». «Богатырские ворота»:

<sup>24</sup>Исследование Е. Трёмбовельского о Мусоргском даёт объяснение нотной записи в песне — она точно соответствует орфографии укоснённого обиходного модуса (*es-fes-ges-as-heses-ces-des-eeses*), что, вероятно, предпослано использованием в качестве тематического зачина сопрано знаменного распева «Елицы во Христа креститесь» [11, 114].

*senza espressione*

Неизвестно, связывал ли Чайковский своё сочинение с произведением великого русского композитора, но обнаруженное сходство воспринимается как семантический знак: одиночество поэта уподоблено отречению от мира преданного вере монаха.

Обращает на себя внимание ещё один «знак» — многократное появление в ткани цикла сквозной для композитора «темы поэта». Причём изменения в окружающем её контексте, отражая перемены во внутреннем состоянии героя, ведут к нивелированию чувства роковой обречённости, заложенном в предшествующем цикле на стихи Бродского. Так, в романсе «Поэту» звучание темы ещё сохраняет свой трагический смысл, она сопровождается текстом «суд глупца и смех толпы холодной», символизируя отчуждённость героя от общества:

Пример 11. «Лирика Пушкина». № 4 «Поэту»:

у - слы-шишь суд глуп - ца и смех тол - пы хо - лод - ной:

Сходное значение той же темы и в романсе «Твой образ» — её мотив появляется на словах «уж ты для страстного поэта могильным сумраком одета»:

Пример 12. «Лирика Пушкина». № 5 «Твой образ»:

уж ты для стра - стно - го по - э - та

мо - гиль - ным су - мра - ком о - де - та

В финале же («Не дорого ценю...») тема приобретает более позитивный оттенок. В первый раз, в фортепианной партии, её появление предшествует мотиву из романса «Если жизнь тебя обманет» на текст «что пройдёт, то будет мило». Второй раз — в вокальной партии — сопровождается фразой «Не все ли нам равно». После третьего проведения (вновь у фортепиано) — появляется возглас «Бог с ними» — рок побеждён, поэт великодушно прощает безразличие общества.

Множественные семантические «знаки-подсказки», дополненные «темой поэта» из цикла на стихи Бродского, помогают раскрыть не только текст, а и подтекст сочинения — композитор, «наблюдая» за процессом рефлексии великого поэта, размышляет о судьбе и жизненной миссии творческой личности, в том числе, быть может, и о собственном предназначении.

Необходимо особо подчеркнуть интонационное родство материала «Лирики Пушкина» с циклом «Четыре стихотворения И. Бродского». Так, с квартового хода начинаются вокальные темы в романсах «Диалог», «Лирика», «Эхо», «Твой образ», «Труд», квартовые скачки образуют и сквозную «тему поэта». Интонационно родственными оказываются «Лирика» (второе предложение темы), «Стансы» и «Талисман» — они основаны на хроматическом движении. Чередование звуков секунды становится характерным элементом фортепианной партии «Лирики» и вокальных тем романсов «Прощай, забудь», «Стансы», «Поэту» (во втором разделе). Движение по звукам трезвучия объединяет «Стансы» (альбертиевы басы в сопровождении) и вокальный материал в романсах «Дар напрасный», «Твой образ», «Не дорого ценю...». Многократные повторы одного звука (элемент, проявившийся уже в раннем цикле на стихи М. Лермонтова) пронизывают ткань «Диалога», «Лирики», «Стансов» и «Талисмана»<sup>25</sup>.

Общность двух сочинений на основе однородности музыкального материала не только подтверждает их смысловую взаимосвязь, но и свидетельствует о формировании авторского метода темообразования — его интонационной базой служит ограниченный набор перечисленных элементов, что, собственно, и определяет характерность и узнаваемость композиторского языка.

Подытоживая анализ цикла, констатируем: гармоничная архитекtonика «Лирики Пушкина», последовательная разработка музыкального материала, мастерство, с которым Чайковский раскрывает сложную философскую тему, выделяет сочинение как значительное достижение композитора в области вокальной музыки. По мнению М. Якубова, «Цикл ... сразу поставил автора в ряд с самыми опытными мастерами советского романса...» [13, 15–16]. Здесь органично соединились масштабность мышления композитора, обращённого к сложным вопросам жизни и творчества, блестящее владение стилистикой разных эпох, симфонические методы развития материала, театральная выпуклость образов, оригинальность приёмов выразительности и индивидуальность авторского языка. Таким образом, к написанию следующих циклов композитор приходит мастером, с полностью сформировавшимися художественными принципами, сложившимися методами работы с музыкальной тканью и собственным пониманием путей развития вокально-циклического жанра.

### *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/> (Дата обращения: 24.03.23).
2. Борис Александрович Чайковский. Материалы к творческой биографии / сост. и ред. В. М. Келле. — М.: «КУПИНА» — 1997. — 244 с.
3. *Григорьева А.* Приумножать художественные ценности // Советская музыка. — 1982. — № 6. — С. 7-20.
4. *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.
5. *Корганов К.* Борис Чайковский. Личность и творчество / К. Т. Корганов. — М: Издательский дом «Композитор», 2001. — 200 с.

---

<sup>25</sup>Отметим, что выделенные в циклах на стихи И. Бродского и А. Пушкина интонационные элементы станут основой и для тематизма последующих вокальных циклов «Знаки Зодиака» и «Последняя весна».

6. *Лейе Т. Б. А. Чайковский — к вопросу стиля и стилевых диалогов в творчестве // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. М. Келле. — М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. — С. 10–25.*
7. *Овсянкина Г. Композитор Борис Чайковский. К 80-летию со дня рождения (1925–1996) // Общественный научно-просветительский журнал. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.pedagogika-cultura.ru/po-rubrikam-3/muzykalnoe-voospitanie/ovsyankina-g-p-kompozitor-boris-chajkovskij-k-80-letiyu-so-dnya-rozhdeniya> (Дата обращения: 10.03.23).*
8. *Савкина Н. О вокальном цикле Б. Чайковского «Лирика Пушкина»// Проблемы музыкального искусства: Сб. научных трудов. Вып. 3. — Москва, 1976. — С. 49–67.*
9. *Серова Г. Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа): автореф. дис... канд. искусств, 1994 // Библиотека диссертаций. [Электронный ресурс]. — URL: <http://cheloveknauka.com/kamernoe-tvorchestvo-borisa-chajkovskogo-nekotorye-aspekty-ispolnitelskogo-analiza> (Дата обращения: 09.04.23).*
10. *Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. М. Келле. — М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. — 268 с.*
11. *Трембовельский Е. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. — М.: Композитор, 1999. — 392 с.*
12. *Фестиваль «Страницы камерной музыки Бориса Чайковского» к 90-летию со дня рождения, Москва, 27 сентября — 30 октября 2015 года. [Электронный ресурс]. — URL: <http://docplayer.ru/43513847-Festival-stranicy-kamernoy-muzyki-borisa-chajkovskogo.html> (Дата обращения: 11.03.23).*
13. *Якубов М. Борис Чайковский. Творческий портрет // Музыкальная жизнь. — 1974. — № 21. — С. 15-17.*