

B. M. Беляев

МУСОРГСКИЙ

СКРЯБИН

СТРАВИНСКИЙ

Сборник статей



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1972

**Бел 43
78 С1**

Составитель
И. К. ТРАВИНА

ОТ РЕДАКЦИИ

Творческую деятельность выдающегося советского музыковеда Виктора Михайловича Беляева (188—1968) отличала редкая многосторонность. История музыки и народное творчество, теория и источниковедение, текущая музыкальная жизнь и памятники древней письменности — все это получило отражение в его обширном наследии. Труды В. М. Беляева — монографии, исследования, учебники, очерки, рецензии — издавались в нашей стране и за рубежом, печатались на страницах отечественной периодики; они как бы перебрасывают мост от эпохи музыкальной классики к нашей современности. Творческое наследие ученого отнюдь не утратило своего значения: многие идеи и научные положения В. М. Беляева входят в актив советской музыковедческой науки.

Об этом свидетельствует предлагаемый читателю небольшой сборник статей В. М. Беляева «Мусоргский, Скрябин, Стравинский». Три статьи, включенные составителем в сборник, объединены общей идеей становления современного музыкального языка, его исторического развития.

Статья «Борис Годунов» Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора написана Беляевым в начале 1927 года. Напомним, что 20-е годы — это время «открытия» подлинного Мусоргского, восстановления его первоначальных авторских замыслов, издания и постановки «Бориса Годунова» в авторской редакции. Проблема «Мусоргский, как он есть» волновала в то время многих музыкантов. Статья Беляева содержит теоретическое рассмотрение некоторых проблем гармонии и формообразования в творчестве композитора на материале оригинальной редакции оперы. Установление хроматической тональной системы в творчестве Мусоргского, с помощью которой можно разъяснить природу его гармонии, — одно из самых важных открытий Беляева.

В статье «Поэма Экстаза» творчество Скрябина рассматривается автором как продолжение завоеваний Мусоргского в области музыкального языка. Ценность статьи — в блестящем гармоническом анализе сочинения Скрябина, в той теоретической концепции, которая служит его основой. Именно здесь хроматическая тональная система была впервые применена Беляевым для объяснения гармонии «Поэма Экстаза» Скрябина.

В 20-е годы в анализе системы гармонических средств Скрябина самой распространенной была «теория ладового ритма» Б. Л. Яворского, сыгравшая большую роль в изучении этого сложного явления. Однако Беляев в этом вопросе занял собственную, независимую позицию. Его статья о «Поэме Экстаза» раскрывает возможность понимания диссонирующего созвучия в качестве тоники и объясняет самую суть данного явления. К сожалению, в то время статья не была опубликована, заслоненная другими, более поздними, фундаментальными работами ученого.

Статья «Свадебка» Игоря Стравинского продолжает разработку темы — роль русских композиторов в исторической эволюции музыкального языка. Автор пишет: «Воспользовавшись всеми гармоническими достижениями «скрябинской эпохи» и еще дальше развив их в соответствии со своими творческими намерениями, Стравинский обратился к мысли возрождения на этой новой гармонической почве подлинного русского мелоса». В анализе мелодий «Свадебки», ее тематизма, ритма, гармонии, формы Беляев подчеркивает то новое и оригинальное, что вносит Стравинский в обработку народно-песенного материала, и особенно, то обстоятельство, что это оригинальное и самостоятельное гармоническое решение в обработке фольклора вытекает из национальной тематики произведения.

Заметим, что статья написана в 1927 году, то есть спустя лишь четыре года после исполнения «Свадебки». Многие из выводов Беляева при сравнительной характеристике методов подхода к русскому народному мелосу представителей «Новой русской школы» и Стравинского, сделанные автором в пользу последнего, сейчас уже не разделяются нашим музыковедением. Сказанное ни в коей мере не относится к самому анализу исследуемого материала — эту статью, как и обе предыдущие, отличает высокая степень профессионализма.

Статья «Борис Годунов» Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора» была опубликована в сборнике «М. П. Мусоргский (1839—1881). Статьи и исследования», т. I (М., 1930); по этому тексту она и воспроизводится в настоящем сборнике. Статья «Поэма Экстаза» А. Н. Скрябина публикуется впервые по рукописи семейного архива Н. И. Беляевой. Статья «Свадебка» Игоря Стравинского была опубликована на английском языке (Igor Stravinsky's «Les Noces». London, 1928), на русском языке печатается впервые, также по рукописи семейного архива Н. И. Беляевой.

Тексты статей печатаются с соблюдением правил современной орфографии и пунктуации. В статье «Свадебка» Игоря Стравинского сделано несколько незначительных купюр (они отмечены знаком [...] по причинам, о которых говорилось выше. Явные опечатки предыдущего издания статьи «Борис Годунов» Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора» исправлены без оговорок. Цитаты в статьях даны по тем же изданиям, которыми пользовался В. М. Беляев.

«БОРИС ГОДУНОВ» МУСОРГСКОГО

Опыт тематического и теоретического разбора

Предметом моего исследования в настоящей статье являются, главным образом, две стороны музыки оперы Мусоргского «Борис Годунов»: тематизм оперы и гармоническая сторона ее музыки. При этом, в связи с вопросом о тематизме «Бориса Годунова», я касаюсь также и освещения вопроса о мелосе Мусоргского вообще, в связи же с исследованием гармонии этой оперы я рассматриваю также вопрос и о формальном ее строении, всецело зависящем от той системы гармонического мышления, которой придерживался в своем творчестве Мусоргский.

Само собою разумеется, что моя работа, являясь почти первым камнем, закладываемым в фундамент исследования особенностей музыкального языка Мусоргского, не может считаться ни исчерпывающей, ни свободной от ошибок. Лишь совместная работа целого ряда исследователей даст возможность составить правильный взгляд на творчество Мусоргского, взгляд, свободный от субъективных перегибов в сторону или переоценки, или же, наоборот, недооценки той или иной стороны его творчества. Как бы то ни было, но безусловно положительной стороной настоящей работы является то обстоятельство, что она производится на основании подлинного текста наиболее значительного из произведений Мусоргского, а не на основании редакции его, сделанной Римским-Корсаковым и являющейся результатом субъективной недооценки этим композитором объективных качеств музыки Мусоргского.

I. Тематизм «Бориса Годунова»

Как опера, основанная на принципе драматической выразительности, а не на использовании специфически оперных мелодико-архитектурных форм, «Борис Годунов» должен был потребовать от композитора введения в свою музыкальную ткань яркого и развитого тематизма, основанного, главным образом, на принципе ассоциативных аналогий как между отдельными ситуациями действия оперы, так и между последними и избранными для их характеристики композитором мелодиями-символами, так сказать, общего значения. Ассоциативными аналогиями между отдельными ситуациями действия оперы мы условимся называть повторения в опере одних и тех же мотивов, сопровождающих или появление одного и того же действующего лица в разных картинах и сценах оперы, или же одинаковые психологические и драматические моменты. Так, например, если мы возьмем тему Шуйского (№ 28) или же тему кошмара Бориса (№ 27), то из этих тем первая в сознании слушателей всегда ассоциируется со сценическим и психологическим образом Шуйского при всех его появлении в той или картине оперы. Что же касается второй темы, то она, появляясь в моментах, характеризующих кошмары Бориса, ассоциируется слушателями оперы с определенным драматическим переживанием этого действующего лица оперы. Ко второй группе ассоциативных аналогий мы отнесем не тематические аналогии между одинаковыми ситуациями оперы, а только такие из названных аналогий, в которых данная драматическая ситуация оперы ассоциируется с аналогичной драматической ситуацией в жизни, благодаря заимствованию Мусоргским в своей опере народных тем, в своем бытовом употреблении связанных с определенным жизненным драматическим положением. К числу таких ассоциативных аналогий второго рода нужно отнести использование Мусоргским темы «Славы» для величального хора второй картины пролога «Бориса Годунова», использование церковных мотивов в нужных местах оперы (хор калик переходящих — № 8) и т. д. Ассоциативные аналогии первого рода имеют своей задачей характеристику индивидуальных действующих лиц оперы, в то время как аналогии второго рода имеют ввиду обрисовку коллективных на-

родных групп и их связи с русским народным бытом, являющимся тем фоном, на котором проходит все действие оперы. Эта краткая общая характеристика тем «Бориса Годунова» дает нам возможность перейти непосредственно к их обозрению, что я и сделаю, придерживаясь в нем порядка появления этих тем в опере.

Тема вступления к опере, которая могла бы быть названа «темой разоренной Руси», как по тому назначению, которое дал ей композитор, так и по ее минорному характеру сама по себе не играет особой роли



в опере, появляясь еще раз только в заключении первой картины пролога (в первоначальной редакции). Но она обнаруживает большое внутреннее родство с темой убийственного царевича Димитрия, ставшей впоследствии и темой Самозванца. Это ясно видной на двух следующих ее вариантах: первом (стр. 75 клавира «Бориса Годунова» в редакции П. А. Ламма)¹:



и, особенно, втором (стр. 106):



где это сходство выражается в тождественности основных интервалов этих тем. В дальнейшем течении оперы эта тема Димитрия появляется многократно в различном гармоническом и психологическом освещении, но ее роковая связь с преступлением Бориса и с разорением Руси ни на минуту не исчезает из сознания слушателей. Нет надобности прослеживать здесь всех появлений этой

¹ Мусоргский М. Борис Годунов. М. Музсектор Госиздата, 1928.

темы: она настолько ярка и сама по себе и по способу ее применения композитором, что не может быть незамечена даже при самом поверхностном ознакомлении с оперой.

В самом начале первой картины пролога появляется резко акцентированная тема Пристава, играющая очень большую роль во всех народных сценах этой картины (стр. 3):



Она же впоследствии вплетается и во вторую половину второй картины второго действия (сцена в корчме, стр. 105, пятый такт после цифры 42 и далее восьмой такт после этой же цифры):



Как и в теме Самозванца, мы здесь имеем индивидуальную тему, постоянно сопровождающую появление Пристава в опере и музыкально характеризующую эту сценическую фигуру. Что же касается темы хора (стр. 5):



то она, являясь темой одной определенной сценической и драматической ситуации, связана с этой последней и на дальнейшее течение оперы своего влияния не оказывает. Напротив, сравнительно незначительный в сценическом отношении отрывок начала речи Щелкалова к народу (стр. 19):



повторяется Мусоргским при появлении Щелкалова перед боярской думой в первой картине четвертого действия (стр. 327б) и, благодаря, этому, получает настоящее тематическое значение.

Тема хора Калик перехожих (стр. 21):



хотя и относится к разряду тем, используемых композитором только для данной ситуации, но ее значение в музыкальном строении первой картины пролога более важно, чем значение обеих предыдущих тем, и распространяется не только на последующую за ней музыку этой картины, но и на предшествующую. Так, фраза оркестра на слова «Царя на Руси хотим поставить» (стр. 9):



так же, как и аналогичная ей по ритму фраза в четвертом такте после цифры 12 на той же странице клавираусцуга, находятся в несомненной мелодико-ритмической связи с темой хора Калик перехожих. Вариант этой темы, порученный Мусоргским вокальным и инструментальным басам (цифра 29, стр. 22), вплетается в дальнейшее течение музыки этой картины вплоть до ее окончания, как это видно из следующих примеров — на стр. 25:



на стр. 26 и далее:



а также на стр. 30:



Вторая картина пролога, кроме темы звона в начале ее и темы «Славы» (стр. 36), являющимися лишь темами одной данной ситуации, имеет только одну тему, играющую роль в дальнейшем течении оперы. Эта тема, тема тайных дум и скорби Бориса, впервые появляется на начальных словах его монолога «Скорбит душа» (стр. 43):



Из других появлений этой темы особенно заслуживает внимания ее появление при начале чтения царского указа о бегстве Гришки Отрепьева (действие первое, картина вторая, сцена в корчме, стр. 112), где ею придается особое значение факту ухода из под власти Бориса беглого монаха, задумавшего использовать против царя его преступление. Тема эта предваряет монолог Бориса «Достиг я высшей власти» во втором действии (стр. 130), а также сопутствует Борису при его встрече с Юродивым в сцене у Василия Блаженного (стр. 322).

Первая картина первого действия (сцена в келье) таит в себе предчувствие гибели Бориса и, в связи с этим, содержит все тематические элементы, обусловливающие собою эту будущую гибель преступного царя.

Главную роль в этой картине играет уже известный нам мотив убиенного царевича Димитрия, достигающий особой психологической и драматической значительности в связи с тем обстоятельством, что он делается здесь как бы уже принадлежностью Самозванца.

В этой же картине в круг действия выступает Пимен как олицетворение объективного и нелицеприятного суда истории. Из двух тематических элементов, связанных с этой сценической фигурой, а именно из характеристики его как беспристрастного летописца (начало картины):



и как человека, несмотря на свое отшельничество, не могущего окончательно порвать связи с жизнью и с внешним миром (стр. 52):



складывается в его основных чертах музыкально-драматический образ Пимена в опере. Со второй из этих тем Пимен появляется в первой картине четвертого действия, где он своим рассказом о чуде в Угличе вызывает, наконец, так долго подготавливавшуюся трагическую развязку оперы — смерть Бориса.

Наконец, еще одной темой сцены в келье, если только можно назвать темой удары колокола, является звон (стр. 78), символизирующий здесь отказ от всего земного и сопровождающий в первой картине четвертого действия сцену смерти Бориса. В обоих случаях звук колокола один и тот же, именно нота *cis*.

Во второй картине первого действия, кроме ранее уже упоминавшихся нами тем Самозванца, Пристава и темы тайных дум и скорби Бориса, встречаются не-

сколько новых тем и среди них две темы Варлаама — обе народные,— имеющие значение не только для одного данного момента, но и вообще для развития действия оперы. Первая из них (стр. 92):



встречается уже во вступлении к картине (стр. 80). Движущийся басовый фон, на котором она появляется (стр. 92):



служит для характеристики обоих бродяг как пьяных и беспокойных скитальцев (см. стр. 80 и 81, цифру 7 на стр. 83, шестой такт после цифры 12 на стр. 87 и другие). На стр. 114 (цифра 58) эта фраза характеризует одного Варлаама, как бродягу. Эта же фраза сопровождает появление Варлаама и Мисаила в сцене под Кромами (вторая картина четвертого действия, стр. 400).

Другая тема Варлаама и Мисаила, как монахов, является тема (стр. 80):



появляющаяся сначала уже во вступлении к картине, а затем неоднократно и в дальнейшем ее течении. (В этом смысле черезвычайно интересно ее появление после цифры 45 на стр. 106 на словах: «Старцы смиренные, иноски честные»).

Хозяйка корчмы охарактеризована Мусоргским народной песней «Поймала я сиза селезня» (стр. 82), пьяный Варлаам — народной же песней: «Как едет ён». (стр 100), появляющейся также и в момент чтения им царского указа (стр. 115) и как бы символизирующей неповоротливость мысли пьяного бродяги.

Тематика второго действия несколько различна в обеих редакциях его, главным образом в отношении темы Ксении. Вот ее тема в первой редакции этого действия (стр. 118):



И вот ее тема во второй редакции (стр. 157):



Обе они значительно разнятся друг от друга, если не по общему характеру, то во всяком случае по мелодическому рисунку. В дальнейшем развертывании действия Ксения охарактеризована Мусоргским другой темой, рисующей отношение ее отца к ней и к ее горю (стр. 127 в первой редакции и стр. 179 — во второй):



Эта тема впоследствии проходит и в монологе Бориса в этом же втором действии (стр. 135 в первой редакции и стр. 185 во второй редакции) и в предсмертном завещании Бориса сыну в первой картине четвертого действия (стр. 355).

Феодор, как и Ксения, охарактеризован Мусоргским в его опере с двух сторон: как любознательный мальчик (музыка урока географии, стр. 119—121, а также 128—129 первой редакции и стр. 158 и 159, а также 180 и 181 второй редакции) — колышущейся фигурацией шестнадцатыми нотами и характерными гармониями (стр. 119):





и как любимого отцом сына (стр. 128):

23

Эта последняя тема появляется вновь в первой картине четвертого действия, в предсмертном наставлении Бориса Феодору (стр. 351 и 352).

Следующая группа тем, на которую нужно обратить внимание во втором действии «Бориса Годунова», — это группа тем самого Бориса. Одна из них, именно тема тайных дум и скорби Бориса (13), нам уже известна по ее появлению во второй картине пролога оперы. Из остальных тем Бориса, сопутствующих ему в различных моментах оперы, особенно обращают на себя внимание: тема томления души Бориса, тема забот об управлении царством и тема кошмара. Первая из этих тем появляется в первый раз в монологе Бориса во втором действии (стр. 133 первой редакции, во второй редакции эта тема отсутствует):

24

В первой редакции этого действия этой теме сопутствует, а во второй редакции ее заменяет аналогичная ей по своему психологическому значению и отчасти по мелодическим оборотам тема:

25

появляющаяся в первой редакции впервые на стр. 131, а во второй редакции на стр. 183. Особенno отмeтим

появление первой из этих тем в первой картине четвертого действия в речи Шуйского к боярам (стр. 338 и 339) и в предсмертном наставлении Бориса сыну на словах: «Не спрашивай, каким путем я царство приобрел...» (стр. 352).

Тема забот о царстве:



появляется в первый раз в разговоре Бориса с Феодором, предшествующем монологу Бориса (стр. 130 первой редакции). Кроме того, эта тема появляется два раза в первой картине четвертого действия (стр. 342 и 352), как и во всех других случаях точно отвечая требованиям сценической и драматической ситуации.

Последняя тема Бориса — тема его кошмара:



находится как в обеих редакциях второго действия (стр. 154 и 226), так и в первой картине четвертого действия (стр. 339 и 350), подобно всем остальным темам Бориса, музыкально рисующим его фигуру с разных сторон.

Последняя из тем второго действия, требующих упоминания здесь, есть тема Шуйского (стр. 137):



сопутствующая как самому Шуйскому, так и мыслям Бориса о нем. В этой теме нельзя не усмотреть сходства с темой забот об управлении государством (28), что вполне естественно для темы, предназначеною характеризовать ближайшего советчика Бориса во всех государственных делах.

Вторая (основная) редакция второго действия «Бориса», как известно, включает в себя ряд вставок, представляющих собою законченные музыкальные номера, как Песня про комара, Игра в хлест и Рассказ Феодора о попке. Все эти номера, как имеющие только поверхностную связь с действием оперы, тематического материала в собственном смысле этого слова не дают.

Не дают его также и обе картины польского акта (третьего действия), хотя они и содержат в себе выпуклые музыкальные характеристики действующих лиц. Марина охарактеризована в них ритмами мазурки и «героической» колыбельной песни, в нужные моменты выступающими на первый план в диалогах с Рангони и с Самозванцем (сравним для этого хотя бы четвертый тakt на стр. 242 с музыкой в цифре 62 на стр. 293). Рангони выступает в обеих картинах этого действия с одинаковой музыкальной характеристикой (стр. 249 и далее первой картины и цифра 12 на стр. 262 во второй картине). Особое развитие в этом действии, как этого и следовало ожидать, получает тема Самозванца, развитая в цифрах 48 (стр. 256) и 68 (стр. 297) до размеров целого музыкального эпизода, целиком затем перенесенного Мусоргским во вторую картину четвертого действия (стр. 411, цифра 70).

В сцене у Василия Блаженного так же, как и во второй картине четвертого действия, появляется только одна новая, нам до сих пор неизвестная тема, именно тема Юродивого (стр. 315):



На ней мы и покончим наше обозрение индивидуальных тем «Бориса Годунова», упомянув еще о теме иезуитов Лавицкого и Черниковского во второй картине четвертого действия (стр. 398):



Все остальные темы этой оперы, подобно хоровым темам пролога или же темам женского хора первой картины третьего действия и полонеза его второй картины и другим, принадлежат к группе тем, употребляемых только для характеристики данной ситуации и с окончанием последней теряющих свое характеристическое значение. Вторая картина четвертого действия особенно богата такими темами, развитыми каждая в пределах своей ситуации достаточно широко. Главнейшими из этих тем, предназначенных для характеристики массовых сцен, являются три следующие: тема первого народного хора (стр. 370).

31 *Andantino cantabile*

p

Не со - кол ле - тит по под - не - бе - сью,

первая тема второго народного хора (стр. 386):

32 *f*

Рас - хо - ди - лась, раз - гу - ля - лась

и вторая тема этого же хора (стр. 388), являющаяся темой народной песни «Заиграй, моя волынка»:

33 *f*

Ой, ты си - ла, си - луш - ка,

Народные сцены второй картины четвертого действия связаны с таковыми же первой картины пролога суетливым движением шестнадцатых нот, как бы характеризующим постоянное беспокойство толпы.

Бродяги Варлаам и Мисайл, появляющиеся снова в четвертом действии, получают для этого случая новую тему (стр. 382):



представляющую собою мелодию народной былины о Вольге и Микуле, записанной Мусоргским в 1871 году от известного онежского сказителя былин Т. Г. Рябинина, приезжавшего в Петербург по приглашению собирателя былин А. Ф. Гильфердинга, и вошедшей в сборник русских песен Римского-Корсакова. Кроме всех вышеуказанных тем, а также кроме темы Самозванца, о которой мы говорили ранее, в конструкции второй картины четвертого действия большую роль играет также тема Юродивого, целиком перенесенного в эту картину из сцены у собора Василия Блаженного.

Из обозрения этих тем видно, что каждое главное действующее лицо оперы «Борис Годунов» имеет у Мусоргского свою тему, а иногда и несколько тем, характерными мелодико-гармоническими штрихами обрисовывающую его сценическую индивидуальность. Эти темы сопутствуют характеризуемым им лицам почти на всем протяжении оперы и заменяются другими лишь в случаях, когда то или другое действующее лицо оперы попадает в новую ситуацию и поэтому требует иной музыкальной характеристики. Как действующие лица, так и все драматические ситуации оперы имеют в «Борисе Годунове» свои, только им присущие музыкальные характеристики, свидетельствуя таким образом о том, что Мусоргский в своем музыкально-сценическом творчестве, как и во всем своем творчестве вообще, придерживался метода звуковой живописи, тесно связанного с национальным стилем его музыки. В своих музыкальных характеристиках и описаниях Мусоргский всегда исходит из образа, живописного или словесного — безразлично, и никогда не прибегает лишь, если так можно выразиться, к формальной звуковой характеристике.

В этом — одна из главных особенностей его музыкального таланта, особенность, в связи с другими особенностями, делающая его музыку, с одной стороны, столь

непохожей на музыку других национально-русских композиторов, а с другой стороны — сообщающая ту необычайную яркость и красочность, которая ей в такой большой мере присуща.

II. Несколько слов о мелосе «Бориса Годунова» вообще

Большинство тем Мусоргского, характеризующих в «Борисе Годунове» массы, — или принадлежат к чисто народным темам, или же сочинены в народном духе и стиле. Другого метода характеристики народных масс в «народной музыкальной драме», каковой является опера «Борис Годунов» Мусоргского, от ее композитора и нельзя было ожидать. В этой же приверженности Мусоргского к русскому народному стилю в самих темах лежит также и причина их разработки в заимствованных у народа вариационных формах, очень охотно используемых Мусоргским в «Борисе». Уже само вступление к опере написано в форме, близкой к вариационной. Куплетно-вариационная форма употреблена Мусоргским и в хоре первой картины пролога «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» (стр. 5), если мы примем во внимание оба проведения этого хора. Еще более яркий образец куплетно-вариационной формы мы встречаем в песне хозяйки (стр. 82), открывающей вторую картину первого действия, а также в песне Варлаама «Как во городе было во Казани» (стр. 92) из этого же действия. Та же вариационная форма применяется Мусоргским и в основной редакции второго действия в Песне про комара (стр. 166), а также в Рассказе про попку (стр. 198). Хоры последней (второй) картины четвертого действия «Не сокол летит по поднебесью» (стр. 370) и «Расходилась, разгулялась сила молодецкая» (стр. 386), особенно во второй его части «Ой, ты сила, силушка» (стр. 388), песня Варлаама и Мисаила (стр. 382) написаны также в вариационной форме, имеющей в хоре «Ой, ты сила, силушка» много общего с тематической разработкой.

Сама по себе вариационная форма в вокальных произведениях, как форма куплетная, основана на принципе изменений в мелодии и гармонии основной темы, в связи с желанием приспособить эту тему для наиболее яркого выражения заключающихся в иллю-

стрируемом ею тексте образах. Если мы рассмотрим с этой точки зрения все случаи вариационных форм, встречающихся в «Борисе Годунове», то мы увидим, что они служили Мусоргскому именно для наилучшей музыкальной характеристики текста. Если мы пойдем далее и обратимся к изучению общей конструкции музыкальных диалогов «Бориса», то мы увидим, что и здесь Мусоргский исходил не от общемузыкальных требований, а от требований, предъявляемых ему текстом и реализуемых им прежде всего в мелодически-декламационной линии вокальных партий оперы. Я не буду здесь ссылаться на те или иные места переписки композитора, которые могли бы подтвердить только что высказанное мною утверждение, ибо это более уместно в статье общего эстетического, чем теоретического характера,— я здесь только определяю музыкальную речь Мусоргского как идеализированную обычную речь и речь скорее прозаическую, чем стихотворную. Если мы возьмем большинство русских вокальных произведений (романсов или оперных отрывков — безразлично), то мы увидим, что принципом, с помощью которого производится музыкальное оформление положенного в их основу текста, является ритмический принцип. На основе ритма стихотворной строфы, состоящей чаще всего из четырех строк, создается восьми- или же шестнадцатитактное предложение с мелодией, построенной по чисто-музыкальным законам, на звуки которой скандируется текст, часто по определенной, выдержанной формуле. Если мы обратимся к диалогам и монологам Мусоргского, то здесь мы увидим проведение совершенно другого принципа композиции, который мог бы быть назван принципом выражения не ритмических по преимуществу, а конструктивно-грамматических и выразительных элементов текста. Музыкальные предложения Мусоргского не строятся по принципам восьми- или же шестнадцатитактности, а по принципам их соответствия предложениям текста. Наилучшим способом для доказательства этого положения явится рассмотрение какого-нибудь отрывка из «Бориса Годунова». В качестве такового мы избираем монолог Бориса «Достиг я высшей власти» из первоначальной редакции второго действия оперы (стр. 131—136). Монолог этот начинается предложением (стр. 131, цифра 18):

35

p

До_стиг я выс - шей влас - ти,

pp

p

шес - той уж год я. цар_ству_ю спо_кой - но;

p

но сча - стья нет моей из му_ченной ду - ше.

f

f

p

состоящим, если не считать вступительного аккорда, из шести тактов, разделяющихся на три отдела. Первый из этих отделов («Достиг я высшей власти») занимает один такт с затактом. Второй («шестой уж год я царствую спокойно») занимает два такта, в то время как третий («но счастья нет моей измученной душе») занимает три такта. Разделение предложения на отделы здесь чисто смысловое. Каданс в конце предложения приближается скорее к половинному кадансу в cis-moll, чем к полному кадансу в Gis-dur.

Второе предложение этого монолога (стр. 131):

Musical score for the second sentence of the monologue, starting at measure 36. The score consists of three staves. The top staff has lyrics: "На - прас - номне ку -" (Me - poor - name cu -), with a dynamic *p*. The middle staff continues with "десни - ки су - лят дни дол - ги_е, дни вла - сти" (Desni - ki su - lyat dni dol - gi_e, dni vla - sti). The bottom staff concludes with "без - мя - теж - ной." (bez - my - tesh - noy). Measure numbers 3, 3, and *p* are indicated below the first staff.

заканчивается таким же кадансом, как и первое. Оно более слитно по смыслу и по музыке и состоит из четырех тактов.

Третье предложение этого монолога (стр. 132) состоит из семитактного предложения, распадающегося на два отдела: первый пятитактный с полным кадансом в *gis-moll* и второй двутактный с половинным кадансом в той же тональности. Между предложениями, характеризуемыми этой музыкой, есть внутренняя связь, которую Мусоргский обозначил употреблением точки с запятой, поставленной между ними, а не точки. Вот это предложение целиком:

37

Ни жизнъ, ни влѣсть, ни славы о-боль-ще-нъе, ни кли-ки тол-пы ме-ня
не ве-селят; мне сча-стья нет.

Наступает момент тяжелого раздумья Бориса, охарактеризованный четырехтактным предложением с канансом в E-dur (стр. 132):

38

предваряющим следующее (четвертое) предложение монолога (стр. 132):

39

Я ду- мал свой на - род в до - воль - стви - и и
сла_ве у_спо_ко_ить, ще _дро_та_ми лю_бовь е_го снис_-
- кать.
Но от - ло - жил пу - сто - е по - пе - че - нье

Это предложение, как и предшествующее третье предложение, может быть расчленено на два отдела, состоящих одно из четырех тактов с окончанием на половинном кадансе fis-moll, а другое двутактное с половинным кадансом в cis-moll.

В дальнейшем музыка этого монолога разбивается на столько же музыкальных предложений, сколько в нем грамматических предложений. Лишь изредка эти предложения расчленяются на отделы внутри себя, как это мы видим, например, в предложении: «Я выстроил им новые жилища, я одежды роздал им, я пригрел, я приютил их; они ж меня пожаром упрекали», которое может быть разделено на следующие три отдела: 1) «Я выстроил им новые жилища, я одежды роздал им», 2) «я пригрел, я приютил их» и 3) «они ж меня пожа-

ром упрекали». Весь монолог основан на угнетенных, нисходящих к концу предложения интонациях голоса и состоит из цепи горестных рассуждений, цепи, которая внезапно обрывается в тот момент, когда Борис замечает, наконец, вошедшего к нему ближнего боярина, пришедшего сказать о желании Шуйского иметь аудиенцию у царя. На том же принципе «грамматической» зависимости музыки от текста построены и монологи Пимена в первой картине первого действия, и его собеседования с Григорием, и все диалоги и сцены оперы: с мыслью, выражаемой действующим лицом в опере словами, заканчивается и музыкальная мысль, уступающая затем свое место другой музыкальной мысли, в свою очередь выражающей другую мысль словесного текста. Получается все время впечатление неостанавливающегося течения музыки, развивающейся одинаково напряженно, характеризует ли она простые диалоги или же лирические или драматические подъемы чувства. В силу этой особенности музыкального изложения Мусоргского в «Борисе Годунове», за исключением только, пожалуй, некоторых мест третьего действия (Польского акта), нет совершенно речитативов в обычном представлении, связанном с этим понятием, место которых заступает здесь проникновенная музыкальная речь, основы построения которой очень далеки от формальных принципов, на которых зиждется построение оперного речитатива обычного типа.

Чтобы хоть в нескольких словах охарактеризовать особенности оперно-вокального стиля Мусоргского, я должен сделать здесь сравнение Мусоргского с его непосредственными предшественниками в области русской оперы — Глинкой и Даргомыжским. При всей своей исключительной гениальности, при всей своей способности к созданию внутренне спаянных формальных концепций, при всем, наконец, его чутье к чистоте стиля, Глинка в основу отдельных номеров своих опер нередко клал романские и танцевальные формы, унаследованные им как от предшествующей ему эпохи «просвещенного дилетантизма», так и вообще от современной ему западной оперы. Эти формы им блестяще отделялись, в чем ему много помогало его знание мастерства вокального искусства, и возводились им, так сказать, в перл музыкального создания. Но при всем этом по

своему существу они оставались тем, чем они были ранее, то есть в буквальном значении этого слова «песенными формами», еще не потерявшиими своей связи с русским фольклором и лишенными той психологической обработки, которая одна только может поднять их до мирового значения. Вот эту-то психологическую обработку не только русским песенным формам, но и всем формам музыкального выражения слова и дает Мусоргский в своих операх, давая тем самым образец оперного стиля, во многих отношениях непревзойденного до наших дней.

Оставаясь глубоко русским в своей истинной сущности, этот стиль приобретает «интернациональное» значение благодаря тому глубокому психологизму, который делает понятными для слушателя любой страны все переживания действующих лиц его опер. Если действующие лица опер Глинки «поют», и поют с неподражаемым совершенством и исключительной художественной законченностью, то действующие лица опер Мусоргского живут полной жизнью, обнаруживающейся в каждом музыкальном штрихе, их характеризующем. В связи с этим находится полная законченность и заключенность музыкальных форм у Глинки и, наоборот, исключительная широта формальных концепций у Мусоргского, часто совпадающих с границами целой отдельной картины.

Если Глинка исходил из «песенных» форм, а также из форм танца, бывших в употреблении в России и на Западе в его эпоху, то Даргомыжский, музыкально гораздо менее одаренный, чем Глинка, в своем стремлении к реформе русского оперного стиля, как оно осуществлено в его «Каменном госте», добился скорее только формальных достижений, а не внутренней реформы стиля. В этом самая существенная разница между Даргомыжским и Мусоргским, для которого формальные соображения были всегда на втором плане, являясь естественным результатом соображений внутреннего, творческого порядка. Даргомыжский не ощущал особенностей русской песни в той же мере, как это было у Глинки и у Мусоргского. Он обнаруживал гораздо больше склонности к городской романской лирике с ее зависимостью от общеевропейских музыкальных интонаций, основанных на тонико-доминантных гармонических соотношениях. И в этом отношении он оказался антиподом Мусорг-

ского, который был ближе к гармоническим истокам русской песни не только по сравнению с Даргомыжским, но даже, в некоторых отношениях, и с Глинкой. Это видно из того, что русские народные мелодии Мусоргского в значительном большинстве случаев не имеют вводного тона, этого характернейшего из признаков доминанты в тонико-доминантной системе организации гармонического материала. Все это не только позволяет нам считать стиль музыкального письма Мусоргского совершенно отличным от жесткого и схематичного во многих отношениях стиля Даргомыжского, но и дает нам непосредственный повод к рассмотрению творчества Мусоргского с точки зрения заключающихся в нем в высшей степени характерных гармонических особенностей, глубоко отличающих его творчество не только от творчества Глинки и Даргомыжского, но также и от творчества Римского-Корсакова, чье имя, как редактора большинства произведений Мусоргского, так тесно связано с именем последнего.

Для того чтобы иметь возможность вкладывать то новое содержание, которое отличает его музыку от музыки Глинки и Даргомыжского, Мусоргский должен был создать свой собственный музыкальный язык, что он и сделал. Но этот язык был настолько необычен для своей эпохи, что он подвергался не только постоянным порицаниям даже со стороны самых близких музыкальных друзей Мусоргского, но также и исправлениям и правкам.

Наше время с таким же предубеждением относится к этим исправлениям музыки Мусоргского, с каким его современники относились к его подлинной музыкальной речи, и, нужно сказать, что у нас имеются для этого все основания, что мы и попытаемся, насколько нам позволяют наши силы и размеры настоящей статьи, в общих чертах здесь выяснить. Само собой разумеется, что эти основания заключаются не в тематизме опер Мусоргского и не в мелосе его творчества, как бы он ни был характерен для него как для композитора и какое бы влияние он не оказывал на общую структуру его музыкальной речи. Они заключаются в гармонии Мусоргского и в его понимании тональных отношений между аккордами, понимании, не только отличном от гармонических принципов Глинки и Даргомыжского, но даже

и Римского-Корсакова, чьи гармонические принципы, несмотря на всю их законченность и оригинальность, в общем были менее прогрессивными, чем гармонические принципы музыки Мусоргского. Разъяснению этого положения и будет посвящена следующая часть настоящей работы.

III. Особенности гармонии «Бориса Годунова»

Если мы рассмотрим аккордику Мусоргского, то есть исследуем совокупность употребляемых Мусоргским гармонических звукосочетаний, то мы увидим, что не в этой области нужно искать причин высокой оригинальности его музыки. Все аккорды, употребляемые им, можно встретить и у предшествовавших ему композиторов, они несложны по своей конструкции и, конечно, не могут идти в сравнение с теми роскошными звукосочетаниями, которые были в употреблении у великого современника Мусоргского — Рихарда Вагнера. Если мы обратимся к «Борису Годунову» Мусоргского, то вряд ли не единственными особенностями его аккордики мы будем считать довольно частое употребление им увеличенного трезвучия, а также иногда употребление тонического септаккорда с большой септимой. Ясно, что оба эти аккорда не могут быть причислены к разряду экстраординарных гармонических созвучий и не могут сколько-нибудь ярко характеризовать композитора, у которого они находятся в употреблении, как новатора в области построения новых аккордов. Но как только мы переходим из области аккордики в область гармонии, то есть в область сопоставления находящихся в пользовании у композитора аккордов, как мы сейчас же сталкиваемся с целым рядом в высшей степени интересных гармонических явлений, часто не встречавшихся у предшественников Мусоргского и получивших свое употребление только в значительно более поздние времена.

К числу главных особенностей гармонии Мусоргского нужно прежде всего отнести частое употребление им второй пониженной ступени как в мажоре, так и в миноре. Вот два примера мелодического употребления второй пониженной ступени в миноре: а) из первой картины пролога (стр. 6):



и б) из второй картины первого действия (стр. 92):



Вторая пониженнная ступень часто входит у Мусоргского и в состав доминантсептаккорда. Следующий пример из второй картины пролога «Бориса» (стр. 35 и 45):



дает нам пример органного пункта на доминанте в тональности второй пониженной ступени, оба раза следующего за органным пунктом на доминанте главной тональности (С-дур) и оба раза предваряющего этот же органный пункт на доминанте с тою, однако, разницей, что второй раз между этими двумя органными пунктами вставлена последовательность мажорных трезвучий, о которой мы скажем в другом месте.

Идя далее в «хроматическом порядке», мы должны сказать несколько слов о второй натуральной ступени мажора у Мусоргского. На ней Мусоргский очень часто строит мажорное трезвучие, вводя таким образом в его состав четвертую повышенную ступень мажорной гаммы. Эта особенность гармонии Мусоргского обратила на себя внимание Альфредо Казелла, который по поводу следующего примера из знаменитого полонеза из «Бориса» (стр. 277 клавира):



в своей книге «Эволюция музыки» замечает, что это есть «первое предчувствие особенностей гармонии Дебюсси, встречающееся в произведении, написанном еще в 1874 году». Казелла считает этот пример основанным на гиполидийском древнегреческом ладе. Примеры употребления четвертой повышенной ступени в мажоре у Мусоргского довольно многочисленны. Один из них мы видим уже во вступлении к «Борису Годунову» (стр. 1):

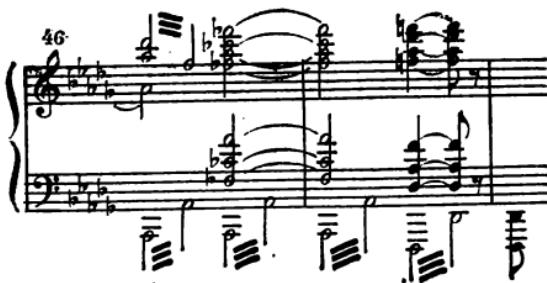


В качестве другого примера может служить середина «Славы» из второй картины пролога (стр. 39), вся целиком основанная на применении в ней мажорного трезвучия второй ступени (с четвертой повышенной ступенью в качестве ее терции) основной тональности этого отрывка — C-dur. Нижеследующий пример:



затемствованный из сцены в келье (первая картина первого действия, стр. 54) и находящийся в несколько измененном виде на стр. 76, является образцом происходящих отсюда тритонных (целотонных) пассажей.

Второй повышенной ступени в мажоре Мусоргский почти не применяет, заменяя ее третьей пониженной ступенью, превращающей в этом случае нижнюю половину мажорной гаммы в минорную. Нижеследующий пример из первой картины первого действия (стр. 69):



дает нам замечательный каданс из трезвучия третьей пониженной ступени и тонического трезвучия Des-dur. Аналогичную последовательность мы видим в другом отрывке из этой же картины (стр. 53):

Сделанный ниже гармонический экстракт из этого отрывка:

48

V₂ III пон. I

показывает, что здесь мы имеем последовательность секундаккорда пятой ступени (с пониженной квинтой, то есть с пониженной второй ступенью тональности), затем трезвучия на третьей пониженной ступени и затем тонического трезвучия, которое, являясь субдоминантовым трезвучием D-dur, служит для полного plagального каданса в этой тональности. В нижеследующем примере, заимствованном из основной редакции второго действия (стр. 213):

49

p cresc.

G B G B

увеличенное трезвучие на доминанте (второй аккорд) написано Мусоргским в виде сектаккорда увеличенного трезвучия третьей пониженной ступени мажора. Уже приведенный в первой части этой работы пример (стр. 130):



является полной аналогией предшествующему примеру, но только принадлежит к минору, а не к мажору.

Переходя далее к четвертой натуральной ступени гаммы, мы должны сказать, что Мусоргский очень часто в мажоре строит на ней минорное трезвучие, а в миноре — мажорное, превращая в этом последнем случае верхнюю половину минорной гаммы в мажорную. Приведем только один пример на второй случай, где встречаются как шестая повышенная, так и вторая пониженная ступени (второе действие первоначальной редакции «Бориса», стр. 113):



Та же шестая повышенная ступень встречается и в начальной теме этого же действия и в основной редакции его (стр. 157). Одним из характернейших случаев применения шестой повышенной ступени в миноре является половинный каданс в первой картине первого действия «Бориса» (стр. 79):



В примере 49 мы видели применение Мусоргским доминантсептаккорда с пониженной терцией, то есть с седьмой натуральной степенью гаммы в мажоре (третий аккорд). Этот прием, хотя и применяется Мусоргским изредка в мажоре, как это видно еще из следующего примера (вторая картина четвертого действия, стр. 398), где седьмая понименная ступень употребляется вместе с шестой пониженной ступенью мажорной гаммы:



но главное свое применение находит в минорной гамме, где встречается весьма часто, главным образом в мелодиях и отрывках народного и церковного характера. Употребление седьмой натуральной ступени мы находим уже в двух следующих примерах из вступления к опере (стр. 1):



Первый из этих примеров в cis-moll, а второй — в gis-moll. Тот же самый прием мы встречаем в fis-moll'ном народном хоре из первой картины пролога (стр. 5 и 6), а также в начале второй песни Варлаама из второй картины первого действия (стр. 100):



Аналогичный пример, с тою только разницею, что минорный, по-видимому, отрывок заключается Мусоргским мажорным доминантовым трезвучием, можно видеть в первой картине пролога (стр. 8, в несколько упрощенном изложении):

Митюха *mf*

Вона! по чем я зна-ю!

sf

Следующий пример, также привлекший к себе внимание Казеллы в его книге «Эволюция музыки», взятый из первой картины первого действия (стр. 78):

57

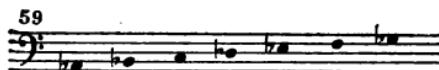
и являющийся аналогией ко всем остальным нашим примерам, характеризующим употребление Мусоргским седьмой натуральной ступени минорной гаммы, рассматривается Казеллой в качестве примера «гиподорийского лада, то есть одного из наиболее излюбленных русской песней древнегреческих ладов», по мнению этого автора.

Если мы составим на основании данных, полученных нами из рассмотрения употребления Мусоргским различных ступеней гаммы, хроматическую гамму, то она должна принять следующий вид, одинаковый как для мажорной, так и для минорной хроматической гаммы:

58

являющейся хроматической гаммой, много лет тому назад примененной мною для объяснения гармонии «Поэмы Экстаза» Скрябина, ввиду того что при пользовании этой хроматической гаммой оказалось возможным все аккорды «Поэмы Экстаза» привести к правильному, с точки зрения старой теории, терцеобразному расположению. Если выключить из этой гаммы все основные ступени за исключением первой и четвертой, то эта гамма

совпадает с Des-dur'ной гаммой, то есть с одной стороны, с гаммой мажорной тональности второй пониженной ступени C-dur, а с другой стороны — с гаммой:



примененной Мусоргским во второй картине пролога (стр. 35) в качестве пассажа на органном пункте на доминанте второй пониженной ступени, предваряющего вступление органного пункта на доминанте C-dur, играющего роль расширенного каданса с тоническим квартсекстаккордом. Уже одно только применение этой гаммы Мусоргским в этом контексте свидетельствует о том, что ему было внутренне присуще расширенное понимание тональности, ставившее его впереди своего века. Основою его гармонии была не диатоническая гамма Глинки и Даргомыжского, а настоящая двенадцатиполутоновая гамма, в которой все двенадцать ступеней имели свое самостоятельное, специфическое гармоническое значение. Благодаря тому что обычный способ терцеобразного сложения аккордов, применявшийся Мусоргским вместе со всеми его современниками, имел в своей основе диатоническую гамму, он не согласовался с новой хроматической тональностью Мусоргского, отчего в его записи аккорды, несомненно принадлежащие тональности, часто выглядели «ложными последовательностями», не имевшими себе орфографического оправдания в качестве тональных аккордов. К числу таких аккордов нужно отнести следующую последовательность мажорных трезвучий из второй картины пролога (стр. 35 и 45):



целиком принадлежащую C-dur и основанную на применении шестой пониженной и второй пониженной ступе-

ней C-dur'ной гаммы (ноты *gis* и *cis*)². Другой пример, заимствованный из второй картины первого действия (стр. 115):



где он сопровождает слова Варлаама — «Хоть по складам умею, хоть плохо разбираю, а разберу! разберу! как дело-то до петли доходит», представляет собою нисходящую цепь трезвучий в a-moll, заканчивающуюся мажорной тоникой, в свою очередь служащей доминантой для последующего, как это видно из упрощенного изложения этого примера:



где трезвучие:



является созвучием, получившимся благодаря двойному задержанию на тоническом трезвучии, как это видно из следующего примера:



Если это так, то здесь перед нами новый вид употребления Мусоргским трезвучия третьей пониженной ступени в полном кадансе:

² Точка зрения автора соответствует тому пониманию тональности, которое он здесь излагает. Думается, однако, что автор несколько преувеличивает, отвергая наиболее естественное истолкование примера № 60 принадлежащим местной тонике E-dur. *Прим. ред.*



(*es* подлинника заменено здесь нотой *dis*, то есть четвертой повышенной ступенью тональности).

Трактовка Мусоргским хроматической гаммы как состоящей из двенадцати самостоятельных ступеней представляла ему возможность более свободного обращения с «гармоническими» (хроматически-альтерированными) ступенями, чем это мы видим у Римского-Корсакова, исходившего в этом отношении в своей композиторской практике скорее из глинкинского, то есть в сущности своей диатонического понимания хроматизма как украшения и усложнения диатонических гармоний, а не как самостоятельного гармонического фактора. Поэтому для Мусоргского не составляли затруднения мелодические ходы, подобные заключающимся в примере 4 настоящей статьи (кстати сказать, замененные Римским-Корсаковым на «правильно» хроматически повышающиеся ходы), а также такое «беспорядочное» употребление четвертой повышенной и натуральной ступеней, какое мы видим в следующем пассаже, взятом из полонеза (вторая картина третьего действия, стр. 270):



Как свободен был Мусоргский в мелодическом использовании тонов хроматической гаммы, так же свободен он был и в непосредственном сопоставлении аккордов натурального и гармонического лада, безотносительно к тому, какой из них предшествует другому. Примером этому может служить пассаж, составленный из последования секунд первоначальной редакции второго действия (стр. 144), представляющий собою не что иное, как септаккорд второй ступени с повышенной терцией (четвертая повышенная ступень гаммы) и пониженной квинтой (шестая пониженная ступень гаммы), предшествующий терцквартаккорду этого же септаккорда второй ступени, но уже с натуральной терцией (с натуральной четвертой ступенью гаммы):



Пример этот сам по себе в значительной мере элементарен, но он приводится здесь главным образом потому, что он до некоторой степени разъясняет истинную природу излюбленных Мусоргским секунд, всегда имеющих за собой гармоническую основу.

Прежде чем закончить обзор гармонических особенностей творчества Мусоргского, я должен буду сказать еще, хотя бы вкратце: 1) об употреблении Мусоргским увеличенного трезвучия, 2) о субдоминантовых гармониях у него, 3) о некоторых способах модулирования Мусоргского, 4) о гармонии вступления ко второй картине четвертого действия и 5) о предпочтении, отдаваемом Мусоргским plagальным кадансам.

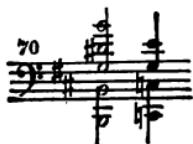
Чаще всего Мусоргский вводит увеличенное трезвучие при помощи шестой пониженной ступени тональности или в виде задержания (стр. 215):



или же в виде самостоятельного аккорда (стр. 167):



В этом последнем примере увеличенное трезвучие сначала является шестой ступенью Des-dur и должно было быть написано через *си* дубь-бемоль, а затем служит пятой ступенью Ges-dur, в котором ля-бекар является повышенной квинтой. Другой пример введения увеличенного трезвучия с помощью повышенной квинты следующий (стр. 62):



Весьма часто введение увеличенного трезвучия у Мусоргского с помощью третьей ступени гаммы, пониженной в мажоре и натуральной в миноре. Случай такого употребления увеличенного трезвучия в миноре дает нам пример 50, случай же его употребления в мажоре — пример 49. Аналогичный же эффект появления увеличенного трезвучия на третьей ступени в миноре дает иногда и простое задержание, как это видно хотя бы на следующем примере (стр. 19):



Первый такт нижеследующего примера (стр. 227):



содержит в себе увеличенное трезвучие на второй пониженной ступени, а второй такт его же — увеличенное трезвучие, полученное при помощи задержания (аналогично примеру 68).

Усложнение гармонии прежде всего отзывается на увеличении числа субдоминантовых аккордов тональности, в первую очередь испытывающих на себе влияние разного рода альтераций. Уже сделанное нами обозрение особенностей аккордики Мусоргского свидетельствует о том, что большинство этих особенностей приходится на субдоминантовые созвучия. Из них особый интерес представляет мажорное трезвучие второй ступени мажорной гаммы, стремящееся у Мусоргского выступать в качестве заместителя основной субдоминанты тональности, то есть трезвучия четвертой ступени. Ту же особенность гармонии мы наблюдаем и в «Поэме Экстаза» Скрябина, где основным субдоминантовым созвучием

является созвучие, построенное на второй ступени. На большое сходство в этом отношении между двумя этими композиторами указывают гармонии Мусоргского, употребляемые им для изображения колокольного звона во второй картине пролога «Бориса Годунова» (стр. 31—34). Вот они:



Первый из этих аккордов мог бы быть написан следующим образом:



чтобы «выглядеть» не только по смыслу, но и по правописанию принадлежащим тональности С-дур. Оба эти аккорда берутся на тоническом органном пункте С-дур и являются: первый септаккордом, четвертой ступени (с соответствующими альтерациями), а второй септаккордом второй ступени (также с альтерациями). Оба эти аккорда предшествуют органному пункту на доминанте С-дур (стр. 35), предваряемому предварительно последованием мажорных трезвучий, известным нам по примеру 60, и Des-dur'ной гаммой, приведенной нами в примере 59. В этом построении звона, служащего вступлением ко второй картине пролога «Бориса Годунова» нельзя не усмотреть большого сходства в гармоническом отношении с «Поэмой Экстаза» Скрябина, где в более усложненном виде используются те же самые аккорды с таким же стремлением к разрешению на тоническом квартсекстаккорде. Вот пример из вступления к «Поэме Экстаза» с гармониями, записанными по известной уже нам хроматической гамме для облегчения понимания их тонального значения:

И здесь, как и в колокольном звоне Мусоргского, мы находим сначала субдоминантовое созвучие, основанием которого является четвертая повышенная ступень C-dur, а затем субдоминантовое же созвучие, построенное на второй ступени той же гаммы. Главным отличием гармонии Скрябина от гармонии Мусоргского в этих примерах является введение Скрябиным в состав субдоминантовой гармонии седьмой пониженной ступени гаммы, которой нет в субдоминантовых гармониях Мусоргского, но намеки на возможность введения которой в состав субдоминанты у Мусоргского имеются, что мы и увидим впоследствии.

Здесь небесполезно будет упомянуть о сообщении И. И. Лапшина в его книге «Художественное творчество», содержащей указание самого Скрябина на то, что он считает Мусоргского и Римского-Корсакова своими предшественниками в области гармонических открытий. Указания на то, что Скрябин высоко ценил Мусоргского, имеются также в работах Ю. Д. Энгеля и Л. Л. Сабанеева, опубликованных в скрябинской книжке журнала «Музыкальный современник».

Во второй картине первого действия «Бориса» (сценг в корчме, стр. 83) мы находим следующую модуляцию из минора в параллельный мажор, еще раз повторяющуюся на следующей странице:



В этом отрывке возвращение в тонику D-dur происходит с помощью доминанты h-moll, играющей здесь роль субдоминантового созвучия D-dur, причем модуляция эта делается так мимолетно и тональности соприкасаются так тесно, что модуляция здесь ощущается скорее теоретически, чем практически. Аналогичный случай мы видим в сонате Бетховена оп. 10 № 2, где доминанта параллельного минора предваряет доминанту параллельного мажора в качестве субдоминантового созвучия последней тональности:



В следующем отрывке из медленной части сонаты Шуберта оп. 143:



модуляция из параллельного минора в параллельный мажор производится так же, как и у Мусоргского — непосредственно с помощью доминанты параллельного минора, разрешающейся в качестве субдоминанты параллельного мажора в тонику последнего. Центром всех этих модуляций является энгармонизм вводного тона параллельного минора шестой пониженной ступени парал-

лельного мажора³. Но не только один этот звук у Мусоргского связывает две параллельные тональности. Они соединены у него еще многими нитями. Главные из этих нитей: отказ от употребления вводного тона в миноре, делающий диатоническую минорную гамму тождественной параллельной ей диатонической мажорной гамме. употребление повышенной четвертой ступени мажора и шестой ступени минора, создающее новое тождество звуков между параллельными гаммами, и т. д. Все эти приемы как бы лишают у Мусоргского минор его самостоятельного значения, которым он пользовался в диатонической системе гармонии, и превращают его в один из аспектов мажора, постепенно поглощающего в себя минорную тональность.

В связи со всем сказанным выше особый интерес приобретает вступление ко второй картине четвертого действия «Бориса Годунова» (стр. 363—364), которое мы здесь приводим в экстрактном виде:

Несмотря на отсутствие знаков в ключе, оно, несомненно, написано в гармоническом A-dur. Как видно из подписанных в примере обозначений, в нем преобладают субдоминантовые гармонии в известном уже нам «беспорядочном» последовании натуральных и гармонических ступеней. Нижняя терция мажорного трезвучия второй ступени, как созвучия в высшей степени характерного для гармонии Мусоргского, отмечена нами звездочкой. Созвучие, отмеченное знаком NB, является еще более необычным по своему составу. Оно является, не-

³ Басовый ход ля \sharp — ре (энгармонически пониженная VI—I) действительно имеет ярко выраженный plagalный оттенок (по аналогии с оборотом VII $\frac{3}{4}$ —I, который принято трактовать как plagalный из-за баса IV—I). Однако в примерах из Бетховена (№ 77) и Шуберта (№ 78) оттенок хода — скорее автентический. Прим. ред.

сомненно, верхнею частью созвучия, имеющегося в первом такте примера 65, и включает в себя седьмую пониженную ступень гаммы, включенную, как об этом говорилось выше, Скрябиным в состав своих субдоминантовых гармоний «Поэмы Экстаза». Тональное значение остальных созвучий этого примера выясняется из обозначений, подписанных под этими последними в самом примере.

Одной из главных особенностей композиционной манеры Мусоргского, находящейся в полном соответствии с его распространенным пониманием тональности, является его склонность к цитированию ранее появившихся тем почти всегда в их первоначальной тональности. Если даже и объяснить это явление обостренным чувством тональности у Мусоргского, то и тогда не может отпасть вопрос: а почему этот прием возможен и правилен ли он с точки зрения логики гармонических сочетаний аккордов и тональностей? Другой особенностью композиционной манеры Мусоргского является предпочтение, отдаваемое им plagальным кадансам перед автентическими. И объяснение этому лежит в общих принципах гармонического мышления Мусоргского. Отдавая предпочтение в своей гармонической системе субдоминантовым гармониям, часто отказываясь от употребления главного признака доминанты — вводного тона, наконец, основывая развитие своих музыкальных мыслей на последовании ряда предложений, музыкально имитирующих человеческую речь с ее падениями голоса в конце предложений,— Мусоргский имел все формальные и логические основания для последовательного проведения своей манеры, заключающейся в предпочтительном пользовании plagальными кадансами для заключения своих музыкальных мыслей. В этом отношении он явился полным антиподом Вагнеру, предпочитавшему не заканчивать своих музыкальных мыслей полным кадансом, а развертывать их в виде цепи нарастаний чувства, звеньями которой у него являются прерванные кадансы, в одно и то же время являющиеся и концом предыдущей мысли, и началом последующей. Упомянув о Вагнере, нельзя не указать здесь на полную независимость музыки Мусоргского от музыки великого творца немецкой музыкальной драмы. Явление Вагнера было обусловлено целыми веками развития музыкальной культуры, Мусоргский же

является гениальным русским самородком, без музыкального «роду и племени», композитором технически менее вооруженным, чем Вагнер, но зато обладавшим изумительной творческой интуицией, позволившей ему сделать ряд творческих открытий, оказавших и до сих пор оказывающих влияние на мировую музыку.

Говоря о технической невооруженности Мусоргского по сравнению с Вагнером, я не хочу возвращаться к вопросу о пресловутой музыкальной «безграмотности» Мусоргского, которая является безграмотностью лишь постольку, поскольку проявления творческого гения Мусоргского не укладываются в рамки схоластических теоретических представлений. Питая надежду на то, что мне в этих строках, хотя бы отчасти, удалось обрисовать своеобразие творческих методов Мусоргского, трудно укладывающихся в рамки школьной теории, и указать на широкий полет его гармонической мысли, поставивший его далеко впереди своего века, я чувствую также необходимость в нескольких словах осветить разницу между творческим мировоззрением Мусоргского и редактора его произведений, Римского-Корсакова. Если Римский-Корсаков сходился еще с Мусоргским во взглядах на разработку хоровой народной песни в русской опере, то во всех остальных отношениях весь склад музыкального мышления Римского-Корсакова был в полном противоречии со складом мышления Мусоргского. Мусоргский в своем творчестве следовал методу наиболее яркого воплощения текста в музыку, не прибегая при этом, так сказать, к «патентованным» средствам музыкального выражения. Идя этим путем, он, как мы уже видели это, расширил понимание тональности, опередив этим свой век и предупредив и предсказав в своем творчестве Дебюсси и Скрябина, а также создав музыкальную форму, основанную на теснейшей зависимости музыки от текста (то же, но по-другому, сделал и Вагнер). В частности, он насытил музыку гармоническим хроматизмом, то есть ввел в музыку равноправие в гармоническом отношении всех тонов двенадцатиполутоновой гаммы; он не культивировал в своей музыке механических приемов развития музыкальной мысли с помощью секвенций; он считал излишним употребление имитационного стиля в своей музыке, полагая, что уже в самой фразе голоса его вокальных произведений заключена

музыкальная мысль, вполне достаточная для выражения мысли текста без того, чтобы она нуждалась в растолковании ее инструментами оркестра; он пользовался в высшей степени определенными и индивидуальными гармониями, не считаясь при этом с принципом плавности голосоведения при введении диссонирующих аккордов; он не любил энгармонических модуляций, основанных на принципе так называемых «ложных последовательностей», предпочитая им чистые непосредственные сопоставления тональностей; он, наконец, всегда предпочитал «правду» выражения блеску изложения.

В это же самое время Римский-Корсаков в своем творчестве исходил более из чисто музыкальных принципов, то есть из принципов музыкальной архитектоники, освященных традицией и во многом заимствованных с Запада. Приняв западную форму музыкального выражения, вместе с нею он воспитал в себе некоторую художественную «осторожность», совершенно чуждую гениальной натуре Мусоргского. В силу этой осторожности, Римский-Корсаков удерживал себя от творческих экспериментов и всегда искал рационального обоснования своим творческим намерениям. В связи с этим: он остался при глинкинском понимании хроматизма как «украшения» и усложнения диатонической по своему существу гармонии; он обнаружил некоторое пристрастие к секвенционному построению и развитию своих музыкальных мыслей (принцип «механического параллелизма» отрезков музыкальной формы, столь опошленный в наше время); он применял в своих операх принципы имитационного и фугированного письма, исключающие часто возможность детального воплощения текста в музыку; он обнаружил любовь к так называемым «случайным» гармониям, образующимся от проходящих нот при перестановках одного и того же аккорда; он часто прибегал к энгармоническим модуляциям через одинаково звучащие, но разно написанные аккорды; он, наконец, обнаруживал постоянную склонность к виртуозному использованию оркестровых инструментов в своих произведениях, предпочитая часто всему остальному блеск внешнего выражения музыкальных мыслей.

Само собою разумеется, что, расходясь с Мусоргским в основных взглядах на принципы музыкального творчества, Римский-Корсаков не мог симпатизировать в твор-

честве Мусоргского ничему тому, что не поддавалось, с его точки зрения, рациональному обоснованию. В этом расхождении взглядов между Римским-Корсаковым и Мусоргским еще раз повторилась история об антагонизме между творческим и оценивающим сознанием, между дерзанием и рассудком, между смелостью и осмотрительностью. Редактируя произведения Мусоргского и изменяя их на основании канонов, признаваемых им правильными, Римский-Корсаков был верен себе и поэтому был прав перед собою. Но эта правота не оказалась исторической правотой, так как наше время увидело в творчестве Мусоргского то, чего в нем не видел Римский-Корсаков.

IV. Форма в «Борисе Годунове»

В самом начале моей статьи я поставил себе заданием рассмотреть мелодическую и гармоническую стороны музыки оперы «Борис Годунов» Мусоргского, причем последнюю — в связи с формальной стороной. Так как обе основные стороны музыки «Бориса» мною уже рассмотрены, то мне остается только сделать общий обзор этой оперы со стороны ее формы для заключения всей работы.

Как известно, форма в музыке находится в самой тесной связи с гармонией или, вернее, с модуляционным планом музыкального произведения. Она основана на объединяющем данное произведение тональном принципе, сообщающем ему цельность и внутреннюю законченность. Обычным упреком, который делают Мусоргскому, является упрек в неумении модулировать. Но мы уже знаем, что принципы модуляции у Мусоргского несколько иные, чем у других композиторов, и здесь есть опасность опять применить к оценке его музыки ту мерку, которая к ней не подойдет, хотя она и может годиться для оценки музыки других композиторов. Для того чтобы по достоинству оценить форму «Бориса Годунова», необходимо исходить прежде всего от больших форм, т. е. от целых законченных частей оперы, и лишь после этого переходить к рассмотрению их деталей. При этом оказывается, что внутреннее построение каждой картины оперы Мусоргского отличается большой

логически-гармонической цельностью и законченностью, основанной на, так сказать, «вечных принципах» модуляционной логики, наблюдавшихся на лучших произведениях музыкального искусства.

Для того чтобы олиже подойти к оценке формы «Бориса Годунова» Мусоргского, необходимо помнить, что композитором были написаны две версии этой оперы: предварительная и основная. Предварительная версия оперы состоит из следующих картин:

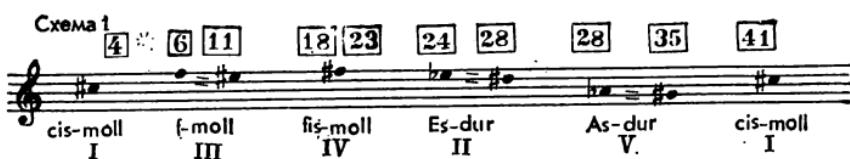
Двор Новодевичьего монастыря.
Венчание Бориса на царство.
Келья в Чудовом монастыре.
Корчма на литовской границе.
Царский терем в Московском Кремле
(предварительная редакция).
Сцена у собора Василия Блаженного.
Смерть Бориса.

Основная же — из следующих:

Двор Новодевичьего монастыря.
Венчание Бориса на царство.
Келья в Чудовом монастыре.
Корчма на литовской границе.
Царский терем в Московском Кремле
(основная редакция).
Уборная Марины.
Сцена у фонтана.
Смерть Бориса.
Сцена под Кромами.

Из двух этих версий большей цельностью и музыкальной и драматической законченностью, несомненно, отличается первая (предварительная) версия, обозрение формы которой я и сделаю в первую очередь. Первой картиной этой предварительной версии, так же, как и основной, является сцена во дворе Новодевичьего монастыря. В предварительной редакции эта картина является тонально и тематически законченной, так как заканчивается в тональности начала (*cis-moll*) и основана на реминисценции темы вступления к опере. Вся эта картина построена на чередовании статических моментов с динамическими, моментов устойчивых настроений с моментами, если можно так выразиться, «музыкального движения». Первыми являются все хоры, а также речь

Щелкалова, вторыми — все народные эпизоды как выражение покорной растерянности толпы, принужденной принимать подневольное участие в политической игре не в своих интересах. Картина начинается устойчивым моментом — вступлением (*cis-moll*), за которым непосредственно следует неустойчивый момент — сцена с приставом, являющаяся переходом и как бы прелюдией к первому хору народа, написанному в *F-dur*. Затем следует речь Щелкалова (начинающаяся в *b-moll* и оканчивающаяся в *Es-dur*), являющаяся, с одной стороны, самостоятельным номером, а с другой стороны — переходом к хору калик-переходящих (в тоне *As-dur*). За этим хором следует еще один «неустойчивый», момент хорового диалога, заканчивающийся *cis-moll*'ным эпизодом с введенной в него темой вступления, являющимся как бы кодой всей картины. Если мы выделим в первой картине устойчивые моменты и будем рассматривать их в качестве тональных опорных пунктов (считая тональностью речи Щелкалова *Es-dur*, как тональность ее окончания), то мы получим следующую модуляционную схему построения первой картины оперы Мусоргского:



представляющую нам лучшее доказательство взаимосоответствия отдельных частей картины и законченности ее общего тонального плана, обусловленной соответствием тональностей опорных пунктов картины последовательности ступеней тональности *cis-moll* в расширенном автентическом кадансе. В основной (второй) версии оперы Мусоргский отсек *cis-moll*'ный конец этой картины, закончив ее в *As-dur*. При этом в ней получилось следующее распределение тональностей:



правильное с точки зрения логической подготовки конечной тональности этой картины, но все же лишенное той завершенности общего плана, которая так характерна для первоначальной версии этой картины.

Переходя к следующей картине оперы — Венчание Бориса на царство (вторая картина пролога), нужно сказать, что ее целиком можно считать написанной в тональности С, если считать монолог Бориса более принадлежащим к тональности с-moll, чем Es-dur. Вся картина написана в трехчастной форме со вступлением, роль которого играет начальный колокольный звон. Вот схема построения картины:

Вступление	I часть	II часть	III часть
Колокольный звон	Хор «Слава»	Монолог Бориса	Реприза «Славы»

Разбирая форму этой картины, необходимо вспомнить о всех особенностях ее гармонии, о которых говорилось нами ранее, а также обратить внимание на следующую последовательность аккордов (стр. 40):



предваряющую наступление тонического квартсекстаккорда С-dur и обнаруживающую ясную природу As-dur'ного трезвучия как одного из субдоминантовых аккордов С-dur, орфографически не укладывающегося в тональные рамки ввиду несовершенства нашего правописания.

Следующая картина предварительной версии «Бориса» — сцена в келье (первая картина первого действия оперы) содержит в себе, что вполне естественно ввиду чисто декламационного ее характера, более подвижную в модуляционном отношении музыку. Основными тональностями этой сцены являются: d-(moll)-dur (все начало сцены), As-dur (рассказ Пимена о царях), Des-dur (рассказ о чуде у гроба Димитрия) и cis-moll (заключение картины). На основании этих данных схема построения этой картины может быть изображена следующим образом:

Схема 3

Схема 3

Harmonic progression:

- d-moll - II
- D-dur - V
- h-moll - I
- D-dur - VI
- a-moll - VI
- cis-moll - I

Key changes indicated by boxes: 9, 9, 22; 22, 31; 31, 45; 45.

где Des-dur (мажорная тональность, одноименная основной тональности первой картины оперы, именно тональности cis-moll) является как бы центром всей сцены в келье, центром, к которому затем прибавлена кода в одноименном (энгармонически) миноре. Внимательное изучение манеры гармонического изложения мыслей Мусоргского дает нам все основания для возможности такого понимания формы этой картины.

Следующая картина — Корчма на литовской границе (вторая картина первого действия) — в первоначальной редакции была лишена D-dur'ной песни Хозяйки (от цифры 4 до цифры 12 клавираусцуга) и имела вступление, начинавшееся в cis-moll и оканчивающееся в A-dur. Принимая за настоящую тональность вступления A-dur и считая весь эпизод, предшествующий первой песне Варлаама («Как во городе было во Казани»), принадлежащим скорее A-(dur-) moll и являющимся модуляцией в fis-moll, можно составить следующую таблицу модуляций этой картины:

Схема 4
Вступление

	12	19	19	30	-	35	45	45
A-dur I	Модуляция	fis-moll VI		f-moll VI		a-moll I		

где f-moll будет тональностью второй песни Варлаама («Как едет ён»), а тональность a-moll будет заключительной тональностью всей картины, дающей себя чувствовать уже с момента начала разговора пристава с бродягами. «Неустойчивые» моменты этой картины Мусоргским еще более свободно написаны в смысле отклонений от основной тональности, чем таковые же сцены в келье. Это и понятно ввиду того, что здесь к элементу диалога, обычно выражаемому Мусоргским в тонально-«неустойчивых» контурах, присоединяется оттенок бытовой характерности и живописности, требующих от композитора максимального напряжения музыкально-декламационной выразительности.

Сцена в царском тереме в Кремле Московском (по предварительной редакции второго действия) основана на следующих опорных тональных пунктах, как это видно из приложенной схемы:

Схема 5

Diagram illustrating the harmonic progression of the scene in the Tsar's chamber. The progression is as follows:

- b-moll II**
- c-moll III**
- Es-dur V**
- gis-moll I**
- Es-dur V**
- gis-moll I**

The progression starts at **b-moll II**, moves to **c-moll III**, then to **— Es-dur V**. From **Es-dur V**, it shifts to **gis-moll I**, which then repeats as the final point.

В добавление к этой схеме нужно сказать, что начальная тональность этой картины, *b-moll*, дает еще себя чувствовать и после цифры 8 и после цифры 11, и что финальная тональность всей картины, *cis-moll*, начинает главенствовать в общей концепции всей картины уже с начала монолога Бориса.

Модуляционная схема сцены перед собором Василия Блаженного (первая картина четвертого действия) чрезвычайно проста — *d-moll* в первой половине ее и *a-moll* во второй половине, начиная с появления Юрдивого. Что же касается последней картины первой версии «Бориса Годунова» — сцены смерти Бориса (первая картина четвертого действия), — то она начинается тональностью *es-moll* (вступление) и в дальнейшем, кончая выходом Бориса, придерживается тональности *Es-dur*. Следующий затем рассказ Пимена построен в *d-moll*, после чего снова идет *Es-dur* (обморок Бориса и предсмертное наставление его Феодору), подготавливающий вступление *cis-moll'*ного похоронного хора и *Des-dur'*ного его заключения, являющегося заключением всей оперы. Вот схема модуляционного построения этой картины:

Схема 6

Diagram illustrating the harmonic progression of the scene before the cathedral. The progression is as follows:

- es-moll-Es-dur II**
- d-moll II**
- Es-dur II**
- gis-moll-Des-dur I**

The progression starts at **es-moll-Es-dur II**, moves to **d-moll II**, then to **Es-dur II**. Finally, it concludes at **gis-moll-Des-dur I**.

из которой, при сравнении ее со схемами остальных картин оперы видно, что одноименные тональности *cis-moll* и *Des-dur* являются основными тональностями всей оперы как тональности ее вступления и заключения, а также и как тональности других важнейших моментов оперы.

Это общее обозрение формы первой версии «Бориса Годунова» Мусоргского должно дать нам полное пред-

ставление об исключительной цельности и законченности первой концепции этой оперы не только в драматическом отношении (изображение трагедии Бориса без приходящих в нее иных элементов), но и в тонально-конструктивном отношении. И здесь, как и в области гармонии и в области правды музыкальной декламации, Мусоргский является прокладывателем путей в будущее, композитором, предвосхищающим идею симфонического построения оперных произведений, столь популярную в наши дни. Переходя теперь к краткому обозрению формы второй концепции, нужно вспомнить прежде всего о том сокращении первой картины пролога оперы (сцена во дворе Новодевичьего монастыря), о котором уже говорилось ранее, как о лишающем эту картину той цельности и законченности, которая ей свойственна в первоначальной версии. Мелкие сокращения основного музыкального текста оперы, сделанные композитором для второй ее версии, должны выпасть из нашего поля зрения как не имеющие существенного значения для общих контуров формы отдельных картин оперы. Поэтому я о них умолчу и скажу только о наиболее существенных деталях общей формы картин второй версии «Бориса». В этом отношении я должен буду отметить вставку D-dur'ной песни Хозяйки в сцене в корчме, не меняющую существенным образом тонального плана построения этой картины. Об окончательной же редакции второго действия (Царский терем в Кремле московском) нужно сказать, что оно во второй версии оперы получило совершенно другой вид, испещренный вставками второстепенных сценических эпизодов, только замедляющих развертывание драматического действия этой сцены. Вставки эти и в тональном отношении не всегда тесно вяжутся с остальными эпизодами этого действия. Переходя к третьему действию (Польский акт) оперы, нужно отметить начало первой его картины (у Марины) в тональности второй ступени (G-dur) по отношению к заключительной тональности (F-dur), что, как уже это мы видели, является весьма характерным приемом для Мусоргского, и тонально завершенную форму второй картины этого действия, написанной в Es-dur. Первая картина четвертого действия (Смерть Бориса) во второй версии оперы несколько сокращена в начале. Что же касается второй, последней картины четвертого дей-

ствия второй версии оперы (сцена под Кромами), то, благодаря тому, что в нее композитор перенес почти целиком сцену с Юродивым из сцены перед собором Василия Блаженного, поместив ее в конце картины, опера во второй версии должна была закончиться в тональности a-moll вместо Des-dur первой версии, сообщавшего тональную законченность всей первой версии «Бориса Годунова». Если кто-либо из читателей этой статьи даст себе труд проанализировать тональный план этой картины, то он найдет, что она начинается тональностью A-dur, одноименной тональности конца картины, и что она построена по плану, сходному с планами других, ранее разобранных нами картин этой оперы.

Разбор формы «Бориса Годунова» заставляет нас во всех отношениях предпочесть первоначальную версию этой оперы Мусоргского его окончательной версии. Общее же ознакомление с тематикой, гармоникой, принципами формы и общими методами сочинения Мусоргского позволяет нам ближе проникнуть в изучение творческих принципов этого гениального композитора, принципов, которые, с одной стороны, выведены им из глубокого постижения и претворения в своей музыке русской и восточной песни и которые, с другой стороны, оказали такое огромное влияние на развитие французской музыки начала нашего столетия, а с нею вместе и на всю современную нам мировую музыку вообще.

Рукопись датирована:
10 XI—16 XII 1927. Москва

Впервые напечатана:
М. П. Мусоргский (1835—1881).
Статьи и исследования. Т. I.
М., Академия художественных наук, 1930.

«ПОЭМА ЭКСТАЗА» А. Н. СКРЯБИНА

Введение

Есть род проблем в области философии и истории музыки, разрешение которых расчистило бы дорогу для музыкальной мысли, остановившейся в своем поступательном движении. Главная из них: установление и доказательство единого принципа эволюции гармонического музыкального мышления. И вторая, может быть не менее важная, но выводимая лишь из первой: проблема роста музыкальной зрелости отдельных наций, и, как вывод из нее, определение исторической роли каждого исторического и современного нам народа, заявившего себя более или менее значительным образом в области музыкального творчества.

Настоящая работа ни в коем случае не претендует на разрешение указанных проблем, но является результатом размышления над ними и поэтому с ними некоторым образом связана, как может быть связана работа по расчистке места для фундамента будущего здания с работой по его возведению.

Современная музыка — есть музыка гармоническая. Проблема ее развития есть проблема развития гармонии. Поэтому основной подход к ее разрешению — есть подход от принципов гармонии, понимаемых шире, чем школьное понятие об этом предмете, а именно: как подход от принципов логики музыкального мышления, не разделяющих текучей гармонии произведения от его формы, а объясняющих форму гармонией. Гармония, обособленная от формы, что сейчас является основным принципом школьной гармонии, приводит к колossalным противоречиям школьных гармонических теорий с композиторской практикой, определенно должна быть

объявлена вещью вредной, ибо она тормозит развитие музыки и воспитывает поколение молодых музыкантов в ложных принципах. Являясь служебной дисциплиной, уроками ремесленного мастерства, современная гармоническая теория не дает понятия о гармонических перспективах, о гармоническом единстве сочинения, она лишь излагает некоторую систему объяснения музыкальной данности, отставая от творческого процесса на промежутки времени, измеряемые десятилетиями, но во всяком случае не меньше, чем полустолетия. Как это ни странно, современные гармонические теории, за вычетом из них всего классического, узко национальны, ибо базируются на национальных музыкальных данностях — типичных гармонических приемах композиторов данной национальности. С такими узкими теориями подходит к явлениям, создающим эпоху, оказывается совершенно невозможно. С каким учебником подходили современники к гармоническому творчеству Баха? И можно ли к исследованию гармонии Скрябина подойти с принципами гармонии национальной русской школы, как они изложены в учебнике Римского-Корсакова, при всем уважении к этому выдающемуся во всех отношениях труду?

Поскольку музыка идет вперед, постольку стареют раз установленные точки зрения гармонических теорий, и признак ценности новых теорий заключается в том, что они более широки по своим взглядам, более всеобъемлющи, более просты в своих принципах в смысле большего сведения явлений к меньшему количеству типичных групп и более подробны в исследовании деталей. В свете новых достижений все старое получает новый смысл, новую перспективу, новое значение как подготовка к последнему шагу, сделанному искусством.

Явление Скрябина в нашей музыке столь грандиозный факт, что к нему нельзя отнести без должной серьезности в смысле музыкальной логики. Но это тем труднее сделать, что еще не имеет своего исследователя гармония Вагнера, композитора, уже пользующегося всеобщим признанием, являющегося создателем новой гармонической эпохи и в этом смысле прямого предшественника Скрябина. Гармонии Вагнера мы не знаем, и его музыкально-логического плана мы не осмыслили¹.

¹ Данное утверждение автора, а также критику современных гармонических теорий следует рассматривать в пределах определенного исторического периода — 20-е годы нашего века. Прим. ред.

Хотя исследование гармонии «Поэмы Экстаза» и является в теоретическом смысле скачком, так как Вагнер остается неисследованным, но принципы гармонии «Поэмы Экстаза» столь последовательны и всеобъемлющи, что в свете их производить работу по исследованию гармонии Вагнера будет, думается, даже легче, чем саму по себе.

Основные гармонические комплексы «Поэмы Экстаза»

Основные гармонические комплексы или, иначе говоря, основные аккорды «Поэмы Экстаза» в их полном виде тождественны с понятиями T, S и D в том виде, как были выработаны теперешней теорией, начиная с Г. Римана, то есть они включают в себя все до сих пор известные теории аккорды T, S и D, как основные, так и заменяющие их.

Вот эти три основных гармонических комплекса:



Они предполагают существование двенадцатиполутоновой гаммы, не хроматической в прежнем значении слова, а такой, в которой все ступени имеют самостоятельное значение, то есть где каждый переход со ступени на ступень рассматривается как диатонический шаг. Для удобства оперирования с основными комплексами звуков, именно для того, чтобы они, с одной стороны, не выглядели иногда двояко альтерированными аккордами, как:



выглядящими случайными сочетаниями, а с другой стороны, чтобы сохранить принцип терцеобразного сложения аккордов, не противоречащий новой системе и ставя-

щий ее в связи со старой, — приншлось принять такой способ правописания двенадцатиполутоновой гаммы:



как наиболее удобный, в каком бы направлении вверх или вниз гамма и каждый гармонический голос не шли. Таким образом, сочетание в примере 2 должно быть написано:



то есть *es*¹ должно рассматриваться как терцдекима, а не квинта аккорда, если придерживаться старой терминологии, которая здесь может быть применяема лишь условно².

Переходя к тоническому комплексу звуков (Т), нужно сказать, что он в «Поэме Экстаза» не применяется в своем полном виде, а применяется лишь в виде трезвучия:



или септаккорда с седьмым натуральным звуком:

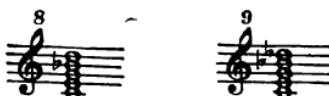


или же — в виде септаккорда первой ступени (дань старине):

² Энгармонические замены, которые автор делает здесь и в других случаях, предназначается, таким образом, не для точного обозначения тяготений отдельных звуков, а для большего удобства в определении их функциональной принадлежности. Это нисколько не отменяет действительных тяготений, хотя и не всегда указывает на них. *Прим. ред.*



в котором септима *h* чаще всего соскальзывает на *b*, и только в очень редких случаях в виде нонаккорда:

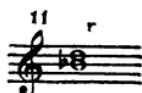


Особенностью тоники является также то, что она чаще всего появляется после задержанной на квинтовом тоническом органном пункте доминантовой гармонии:

«Поэма Экстаза». тт. 19—23.

В последнем такте этого примера ноты *a*¹ и *a*² (октавы) трактуются как задержания, но они могут входить в тоническую гармонию на правах полноправных ее составных частей. Только ундецима (в данном комплексе *f*) всегда и во всех полных сочетаниях выпускается как основная нота того комплекса, к которому данный тяготеет.

Таким образом, тонический комплекс звуков, рассматриваемый как консонирующее созвучие, обогащается у Скрябина в «Поэме Экстаза» сравнительно с практикой, бывшей до него (по крайней мере, признаваемой учебниками гармонии, поразительное исключение из которых представляет Э. Праут), обертонами седьмым и девятым безусловно:



и звуками:



или же:



относительно которых можно придумать то или другое более или менее остроумное акустическое объяснение, сделать которое я не берусь и ограничиваюсь лишь констатированием этого факта, как данности, существующего.

Наибольший интерес представляет собою комплекс S, как:

1) дающий наибольшее количество частичных (входящих в его состав созвучий) сравнительно с комплексами T и D, а также: 2) и как комплекс, перемещающий центр тяжести субдоминантового созвучия с четвертой ступени на вторую (если придерживаться старой терминологии).

Характернейшей особенностью этого комплекса является большая терция от основного тона (*fis* в C-dur), — или одиннадцатый обертон основной натуральной скалы (от тоники).

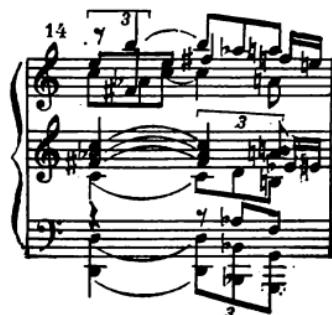
Уже Рамо наравне с трезвучием четвертой ступени субдоминантовым созвучием считал *accord de la sixte ajoutée*, то есть II₆, — субдоминантовой гармонией, и уже задолго до Бетховена находящаяся в басу терция его подверглась хроматическому повышению на полтона. Таким образом, перенесение центра тяжести субдоминанты с четвертой ступени на вторую, в «Поэме Экстаза» последовательно проведенное, является исторически оправданным и логически следующим из исторически-творческих постулатов. Нужно только упомянуть, что ни в составе аккорда T, ни в составе аккорда D одиннадцатый обертон (звука *fis* в C-dur) никогда в «Поэме Экстаза» не встречается, и, таким образом, он является исключительно признаком субдоминанты.

Как видно из примера 1, почти все звуки, входящие в комплекс субдоминанты (за исключением септимы и пропускаемой в полном виде аккорда ундецимы), являются в двух видах, причем большинство изменений (против старой диатонической гаммы) имеют: 1) терция (*gis*), 2) терцдецима (*b*), 3) квинта (*as*) и 4) основной тон (*des*) и наона (*es*).

Что касается ундецимы комплекса *S*, то в полном виде этого аккорда она выпускается (как и в *T*), употребляется лишь в субдоминантовых созвучиях (частично входящих в комплекс *S*), составленных из верхних звуков субдоминантового комплекса.

Таким образом, мажорная гамма (а иной в «Поэме Экстаза» и нет) обогащается большим количеством созвучий, к ней, по старому учению о гармонии, не принадлежащих, например (*C-dur*):

«Поэма Экстаза» т. 25.



где мы видим перед доминантовым созвучием субдоминантовое созвучие *C-dur*:



по обычной терминологии являющееся большим наонаккордом с повышенной квинтой в *Es-dur*. Следует заметить, что субдоминантовые созвучия, с обычной точки зрения менее альтерированные, чаще предшествуют более альтерированным.

Установив характерным признаком тоники в «Поэме Экстаза» ее появление чаще всего после задержанной на тоническом квинтовом органном пункте доминанты и характерным признаком субдоминанты присутствие

в ней (главным образом, в наиболее полном ее виде и в тех видах, когда в ней присутствует основной тон) одиннадцатого обертона, переходу к комплексу доминанты (D). Он, как это видно из примера 1, менее сложен, чем комплекс S, в «Поэме Экстаза» употребляется в более сложных и полных сочетаниях, чем комплекс T, чаще всего в виде:

16



с комбинациями ундецимы:



В нем никогда не присутствуют седьмой и одиннадцатый обертоны [от тоники].

I

«Поэма Экстаза» начинается вступлением в C-dur, занимающим 18 тактов (1—18), распадающимися на три отдела:

- 1) разрешение D (тт. 1—4) в T (тт. 5—6);
- 2) разрешение S (тт. 7—8) в T (тт. 9—10);
- 3) переход с S (тт. 11—12) на педаль на доминанте (тт. 13—18), подготовляющую вступление главной партии.

Вот все вступление, где это выступает с большой наглядностью (т. 1—18):

Andante Langnido

18 C-dur

Из приводимого гармонического экстракта (экстракт тактов 1—18):

в котором каждый из аккордов (D, T, S) предлагается сличить с их основными комплексами, данными в примере 1, видны главные признаки D (пониженная квинта и

ундесима) и S (седьмой и одиннадцатый обертоны). Такты 13—14 (начало педали на доминанте) представляют собою задержание субдоминантовой гармонии — прием вообще очень обычный.

II

Главная партия (до хода к побочной партии) занимает такты 19—38 и распадается на два отдела:

- 1) проведение темы в T (т т. 19—26),
- 2) проведение темы в S с кадансом на T (т т. 27—38). Вот она (т т. 19—38):

(C-dur)
Lento. Soavamente

19 20 21 22

23 24 25

3

1 F-dur

26 27 28 29

{T} {D}

3

C-dur

poco cresc.

30 31 32

{T} {S} {D}

3

poco cresc.

dolciss.

pp

33 34 35

[S] {D} {S}

Модуляция в F-dur (в субдоминанту), сделанная через равенство T C-dur D F-dur (т т. 27—31), доказывается: 1) аналогией этого проведения темы проведению ее в C-dur (в тт. 19—23) и 2) отсутствием в созвучии такта 31 ноты *fis* (характерного признака S C-dur) вместо присутствующего здесь *f*.

Следует обратить внимание на последнее созвучие в такте 28:



которое есть один из видов D в F-dur, а именно его основной вид с пропущенной ундецимой:



Также интересно появление, по-видимому, S созвучия (если считать *fis* аккордовой, а не вспомогательной нотой) в такте 33 (последнее созвучие):



Если же считать *gis* «внегармоническим» звуком, то никакого вопроса данное созвучие как доминантовое со-бою не представляет.

Чрезвычайно интересен такт 38 (пример 21) по двойному значению ноты *h*. В одних голосах она рассматривается как задержание на *C*, а в других скользит в *b*. Таким образом, большая часть голосов дает заключение главной партии на C-dur'ном трезвучии и лишь другие, как бы контрабандой, вводят в Т седьмой обертон.

III

Такты 39—70 занимает ход к побочной партии, распадающейся:

- 1) на секвенционный переход из C-dur в Es-dur (т т. 39—54) и
- 2) Es-dur'ный эпизод, служащий подготовкой для появления тональности побочной партии (G-dur) через ее S и затем D (тт. 55—70).

Как видно из следующего примера (т т. 39—70):

(C-dur)
Allegro volando

11 Des-dur

43 44 45 46

S T S T D

D-dur.

p 47 48 49 50

pp S T

Es-dur.

51 52 53 54

S T S T D

2 p 55 56 57 58

pp 3 dolce espress.

D T

Musical score page 59-62. The score consists of four staves. The top two staves are in G-dur (one treble, one bass), and the bottom two are in D-des-dur (two bass staves). Measure 59 starts with a forte dynamic. Measure 60 shows a transition with three measures of eighth-note patterns. Measure 61 is labeled *molto espress.* Measure 62 concludes the section. Measure numbers 59, 60, 61, and 62 are indicated below the staves.

Musical score page 63-66. The key changes to G-dur. Measures 63 and 64 show eighth-note patterns. Measure 65 is a transition with three measures of eighth-note patterns. Measure 66 concludes the section. Measure numbers 63, 64, 65, and 66 are indicated below the staves.

Musical score page 67-70. The key changes to G-dur. Measures 67 and 68 show eighth-note patterns. Measure 69 is a transition with three measures of eighth-note patterns, labeled *cresc.* Measure 70 concludes the section. Measure numbers 67, 68, 69, and 70 are indicated below the staves.

ход распадается на два восьмитактных отдела, аналогично построенных: 1) такты 39—44 — Т C-dur с тремя падениями в S (в тт. 40, 43 и 44) и такты 45—46 — D Des-dur и 2) такты 47—52 — Т D-dur, также с тремя па-

дениями в S (в тт. 48, 51 и 52), и такты 53—54—D Es-dur. Для тактов 45—46 и 53—54 как доминантовых гармоний характерен дающий им напряжение мелодический ход скрипок от тонической квинты к терцдециме.

Es-dur'ный эпизод (тт. 55—62) есть дважды повторенный четырехтакт на тоническом органном пункте, представляющий собою D (тт. 55—57 и 59—61), разрешающуюся в первый раз (т. 58) на прерванный каданс, а во второй раз (т. 62) — в тонический септаккорд с большой септимой. Весь этот эпизод рассматривается как гармония шестой ступени G-dur, говоря старым языком, после которой в тактах 63—64 появляется ее S, а в тактах 65—70 — ее D, причем S в течение тактов 65—66 попадает на педаль на доминанте и задерживается, подобно случаю вступления: такты 13—14 (см. пример 19).

IV

Следующее затем Lento и Allegro non troppo (тт. 71—110) образуют побочную партию с переходом к заключительной партии. Собственно побочная партия (тт. 71—94) распадается:

- 1) на восьмитактное предложение G-dur (тт. 71—78), заканчивающееся весьма незаметно полным кадансом в G-dur на второй четверти 78 такта;
- 2) на четырехтактный кусочек в C-dur (тт. 79—82) с той же темой, четырехтактный же переход (D, тт. 83—86) в As-dur на четырехтактную остановку в As-dur и на четырехтактное же возвращение (половинный каданс, тт. 91—94) в G-dur.

Следующий за побочной партией шестнадцатитактный переход к заключительной партии (тт. 95—110) распадается:

- 1) на восьмитактный отрывок (тт. 95—102), заканчивающийся половинным кадансом в D-dur;
- 2) восьмитактный же отрывок в D-dur (тт. 103—110), являющийся кульминационным пунктом всей экспозиции, за которым следует успокоение в заключительной партии, перед началом которой Т D-dur приобретает значение и характер D G-dur.

Вот вся эта часть экспозиции (т. 71—110):

Lento

(G-dur)

Musical score page 1. The top system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of Lento. The instruction is *p dolce espressivo carezzando*. The second system starts with a bass clef, a key signature of two sharps (B and E), and a tempo of *serioso*. The third system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of *p*. Measure numbers 71 through 74 are shown below the staves. Measure 71 is dynamic *PP*, measure 72 is dynamic *p*, measure 73 has a dynamic of *p* with a three-measure repeat sign, and measure 74 has a dynamic of *p* with a five-measure repeat sign.

Musical score page 2. The top system continues with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of *G-dur*. The instruction is *dolce*. The second system starts with a bass clef, a key signature of two sharps (B and E), and a tempo of *G-dur*. Measure numbers 75 through 78 are shown below the staves. Measure 75 has a dynamic of *p*, measure 76 has a dynamic of *p*, measure 77 has a dynamic of *p* with a three-measure repeat sign, and measure 78 has a dynamic of *p* with a three-measure repeat sign.

Musical score page 3. The top system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of *espr.* The instruction is *espressivo cantabile*. The second system starts with a bass clef, a key signature of two sharps (B and E), and a tempo of *espr.* Measure numbers 79 through 82 are shown below the staves. Measure 79 has a dynamic of *S*, measure 80 has a dynamic of *T*, measure 81 has a dynamic of *S*, and measure 82 has a dynamic of *D*.

Musical score page 4. The top system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of *As-dur*. The instruction is *espress.* The second system starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of *As-dur*. Measure numbers 83 through 86 are shown below the staves. Measure 83 has a dynamic of *D*, measure 84 has a dynamic of *p*, measure 85 has a dynamic of *p*, and measure 86 has a dynamic of *p*.

molto languida

3

87 (D)
T

88 (D)
T

89 (D)
T

90 (D)
T

G-dur.

91 (D)
D

92 (D)

93

94

Allegro non troppo

95

96

p. cresc.
imperioso

97

mf

98

D-dur

3

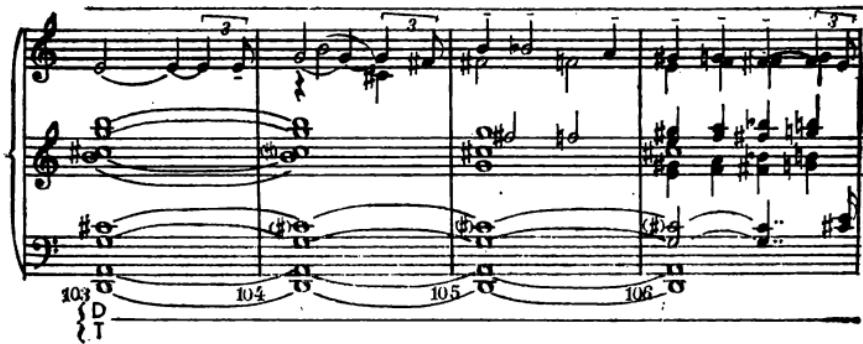
3

99

100

101

102



Musical score page 107-110. The score consists of four staves. Measures 107-109 are in G-dur. Measure 110 concludes the section. Dynamic markings include *dim. p*.

Начинается побочная партия в прозрачной гармонии. В ней (т. 73) характерен переход D двух предшествовавших тактов в S (как бы впечатление прерванного каданса). И первое ее предложение построено таким образом: D (два такта) — S (два такта), S (два такта) — D (два такта), то есть симметрично, с противоположением доминанты субдоминанте, так как все же, несмотря на проскальзывающую на второй четверти такта 78 в басу тонику, такты 77 и 78 представляют собою половинный каданс.

Запись следующего C-dur'ного четырехтакта (т. 79—82) у Скрябина сильно затрудняет его толкование. С некоторой натяжкой можно было бы их считать относящимися к тональности G-dur. Но ясно ощущаемая модуляция, более естественная запись этого места в G-dur и, наконец, логичность появления C-dur перед следующим A^s-dur (безусловным) с так определенно появляющимся в такте 90 его тоническим трезвучием — вот те основания, по которым толкование этих тактов (т. 79—82) в C-dur явилось для меня более естественным.

Если разбирать «Поэму Экстаза» с точки зрения психологически эмоциональной, то нарастания, кульминационные пункты (не считая торжествующей коды) в ней находятся главным образом в ходах, а не в партиях, особенно в ее первых двух частях — экспозиции и разработке. Уже вступление дает взрыв энергии (начало органного пункта, вступление трубы, т. 13), успокаивающейся в падении мелодии на пониженнную терцдециму в заканчивающем вступлении доминантовом звучании. Главная партия, тонально хорошо заключенная, хотя и имеет в себе напряжение некоторой упругости в отклонении в субдоминанту (такт 28 и далее), хотя и выражает собою всю полноту звучности главной тональности в предкадансовых тактах (33—36), создающих впечатление исключительной силы и массивности мысли, но, заключаясь тонально, за собственные границы не выходит. И как бы в противовес спокойной, но могучей мысли главной партии, ее сменяет стремительная полетность хода (т. 39—54), как бы падающего вниз, как бы уходящего в раздумье с переходом в Es-dur (тт. 55—62) — субдоминантовую тональность по отношению к тональности побочной партии (G-dur). Но это раздумье мимолетно. Сейчас же, после него начинается стремительный подъем в доминанту побочной партии, доходящий до верхних областей оркестровой звучности. Побочная партия с своим Lento сгущает настроение, мрачнит его, делает тяжелым. Неустойчивая, она ведет вперед, но вниз по субдоминантовым тональностям, чтобы после них вспыхнул на фоне мрачных и глухих триолей валторн лучезарный призыв (труба в тт. 96—101), затем разросся до краткого, но ослепительного блеска (тт. 103—110), подготовленный судорожным взлетом тактов 101 и 102. Чувство еще на высоте экстаза не удерживается. Вспышка, прогремев, произошла в чуждой тональности. Снова начинает работать упорная мысль (заключительная партия, т. 111 и дальше). В такте 130 уже дано зерно сомнения:



из которого вырастет потом все отчаяние разработки. Работа мысли продолжается, незаметно повышаясь (т. 141 и далее — A-dur, затем т. 157 и далее H-dur). Напряжение ее делается все более и более всеобъемлющим, мощь все более и более могучей. В своем поступательном движении вверх она быстро преодолевает тональность Des-dur (тт. 162—165) и тональность E-dur (тт. 166—167) и достигает вершины (F-dur, т. 169 и далее).

«Неужели же я не у цели? — слышится здесь... — Она близка и она будет достигнута». Мы незаметно вошли в самый центр разработки. Allegro тактов 180—190 дает идею экстаза, обволакиваемую порывными мыслями, стремящимися подняться на воздух и не имеющими в себе силы сделать это. Возникает борьба (Allegro dramatique, тт. 191—224) упорная, неслыханная, на одном месте (все As-dur), тяжелая и гнетущая. В фразах тромбонов (тт. 214 и далее) звучит ужасающее ожесточение, служащее порукой победы, и в судорогах, знакомых уже по экспозиции триолей валторн (в т. 95—96), идея экстаза обретена вновь (т. 227 и далее). Отсюда начинается (по-прежнему сначала в борьбе) ее неукротимый рост, доходящий до грандиозных размеров в подходе к репризе (т. 261—312). При всей силе напряжения экстаз этого подхода еще тяжел, еще тянет вниз (модуляции в As-dur), но он уже обретен! Человек может успокоиться. И он успокаивается в главной партии репризы (т. 313—340), погружаясь глубоко в наслаждение покоем (опускание музыки из C-dur через Ges-dur в Des-dur). Отдыхающая мысль следит за нитью пережитого. Она повторяет взлет первого хода, переживает вновь сомнения побочной партии, отбрасывает работу мысли заключительной партии, как уже проделанную и излишнюю, и вновь в начале коды (т. 405—467, Allegro) переживает воспоминание конца борьбы, в которой личность не теряет себя (molto piú lento — реминисценция главной партии, т. 435—496). Уже своей волей вызывает он экстаз (т. 469—476) и отдыхает в очаровании своей властью над ним (т. 477—486, Charmé).

Снова экстаз, уже в главной тональности (тт. 491—498), после которого наступает восторг полного отдыхновения (Scherzando, тт. 499—506), погружающий его

в чувственную негу (тт. 507—552), в которой он не исцеляет, но ощущает себя как личность (тт. 507—508, 513—514, 519—520, 523—524), в мучительно-сладких волнах которой он некоторое время медлит и мечтает, для того чтобы небольшим усилием воли (*Allegro molto. Leggderissimo. Uolando*, т т. 531 и далее) вызвать экстаз уже торжественно-спокойный, светлый, длительный и умиротворяющий, ибо находящийся в полной власти вызывающего его человека. Таким образом, зародыш развития всего произведения дан уже во вступлении, идея которого развивается в ходах экспозиции и разработки, побеждает возвращении к главной партии и царит в заключении коды.

Возвращаюсь к разбору. Такты 83—86 являются переходом (D) в As-dur, в котором (т т. 87—90) музыка закрепляется (в Т — в т. 90), чтобы снова вернуться к G-dur (половинный каданс перед четырьмя четвертями *Allegro non troppo*). Это возвращение сделано путем превращения Т As-dur в D G-dur с помощью прибавления к ней в тактах 91—92 характерных для D G-dur звуков: *cis* и *b*. В тактах 93—94 уже звучит ясная D G-dur.

Подробный анализ тактов 95—110 излишен ввиду ясности музыки. Здесь требует остановки на себя внимания лишь такт 101, в котором в первой половине появляется звук *c*, который следует рассматривать как не-приготовленное задержание к терции D, то есть к звуку *cis*, являющемуся ее терцией (вводным тоном). Аналогичное место (т. 259) сделано без задержания.

V

Заключительная партия (*Moderato, avec de' lice* т т. 111—136) состоит:

1) из повторенного восьмитакта (т. 111—118 и 119—126) самой заключительной партии и

2) из десятитактного добавления к ней (т т. 127—136), имеющего в такте 134 замаскированный полный каданс в G-dur и в такте 136 — половинный.

Особых пояснений к заключительной партии не потребуется, поэтому лишь привожу ее в рациональной орфографии (т т. 111—136):

Moderato avec delice

27(G-dur)

p

111 112 113 114 115

D T

116 117 118 119 120

D D T

3 3

molto espress.

121 122 123 124 125 126

S T

VI

Разработка «Поэмы Экстаза» начинается совершенно незаметно. Сначала кажется, что она — лишь развитие заключительной партии. И только появление кульминационного пункта разработки заставляет нас оценить подход к нему по-иному. Она состоит:

1) из большого модуляционного, повышающегося по целым тонам хода, развивающего материал заключительной партии (т. т. 137—180)

2) из кульминационного пункта в As-dur (т. т. 181—224) и

3) возвращения к реците (т. т. 225—312).

В тактах 137—140 сделана модуляция из G-dur в A-dur через D A-dur, написанную в оригинале трижды по-разному:

1) как D Cis-dur (т. 137), 2) как D A-dur (тт. 138 и 140) и

3) как D Es-dur (т. 139). Следующая за этой модуляцией вся первая часть разработки построена на повышающейся по целым тонам модулирующей секвенции, начиная с такта 165 уже сокращенной, и приводящей к двенадцатитактной остановке на D F-dur (тт. 169—180). Вот движение модуляции:

1) восьмитактное проведение (т. 141—148) темы заключительной партии в A-dur с кадансом на D;

2) 1 член секвенции:

тт. 149—153 (T+D A-dur), тт. 154—155 (D H-dur);

3) 2 член секвенции:

тт. 157—161 (T+D H-dur), тт. 162—164 (D Cis-dur или Des-dur);

4) 3 член секвенции:

т. 165 (D Cis-dur или Des-dur), т. 166 (D Es-dur);

5) 4 член секвенции:

т. 167 (D Es-dur), т. 168 (D F-dur);

6) остановка на D F-dur — троекратное повторение четырехтактного построения (тт. 169—180), заключающее в себе полное развитие мелодических и эмоциональных элементов темы заключительной партии, на которой была построена вся эта часть разработки.

Следующая часть разработки — Allegro (тт. 181—190) и Allegro dramatique (с такта 191 до такта 224 включительно), являющаяся ее кульминационным пунктом, построена на четырех различных мелодических элементах: 1) тема первого хода, 2) тема экстаза, 3) тема борьбы и 4) новая, троекратно повторяемая тема тромбонов. В предыдущей части разработки мысль как таковая достигла наивысшего напряжения, теперь из нее рождаются образы и за них происходит борьба. Окруженная и сопровождаемая стремительными фигурами духовых, впервые появившимися в экспозиции в ходе к побочной партии, появляется тема экстаза (т. 181—184), затем начало ее повторяется терцией выше (т. 185—186), но ее развитию мешает S (т. 187—188, как бы прерванный каданс), на которой вспыхивает фразка борьбы в тактах 189—190. Тема экстаза начинается снова, уже терцией ниже, но противодействие S (в тактах 191—194) делается более значительным. Начинается ужасная борьба (т. 195—206). Гармония не покидает пределов S. Царит мотив борьбы, сквозь который дважды прорывается мотив экстаза

(т т. 197—199 и 201—206), во второй раз более настойчиво, чем в первый. В тактах 207—212 все как будто клубком катится вниз, в низы звучности оркестра, и затем на фоне *p* с судорожным crescendo раздается глухой рев тромбонов трижды (тт. 213—216, 217—220 и 221—224). Лишь взлетные фразы духовых дают надежду на победу, которая, кажется, окончилась уничтожением обеих борющихся сил. Гармонии тактов 213—224, как чрезвычайно интересные, еще привлекут наше внимание на дальнейших страницах этого очерка.

Момент ужасающего страха проходит. Мысль и воля победили. Начинается бурное (*Tempestoso*, т. 225 и далее) шествие к овладению экстазом. Появляются знакомые «ритмы тревожные», старые провозвестники вспышки экстаза, прерываемые дважды ропотом побежденной стихии (тт. 232—233 и 235—238). Все это длится на пространстве тактов 225—238, распадающихся на следующие группы:

- 1) 225—226
- 2) 227—232
- 3) 233—238

Последняя часть разработки (т т. 239—312) резко распадается на две половины: первую, оканчивающуюся полным кадансом в As-dur (т т. 239—272), и вторую, представляющую собой собственно подход к репризе (т т. 273—312).

В первой половине происходит борьба между двумя субдоминантовыми тональностями C-dur, к возвращению которого ведет эта часть разработки, а именно между As-dur и D-dur. As-dur в конце этой половины этой части разработки хотя и побеждает, но его господство в разработке уже нарушено и он должен уступить место C-dur репризы, сделавшись с этого момента лишь подготовляющей C-dur тональностью. Итак, построение этой половины следующее:

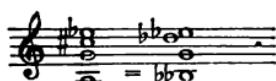
- 1) тт. 239—242—D-dur (три такта S + один такт D);
- 2) т т. 243—244—As-dur (D);
- 3) т т. 245—246—D-dur (один такт S + один такт D);
- 4) секвенция по тонам:
 - а) т т. 247—248 As-dur;
 - б) т т. 249—250 B-dur;
 - в) т. 251 C-dur;
 - г) т. 252 D-dur;

5) построенный по образцу последнего (252) такта секвенции дважды повторенный двутакт (тт. 253—254 и 255—256);

6) четыре такта модуляции в Es-dur (т т. 257—260);

7) проведение темы экстаза сначала в Es-dur на D (т т. 261—264), потом в As-dur (т т. 265—272) с полным кадансом в этой тональности.

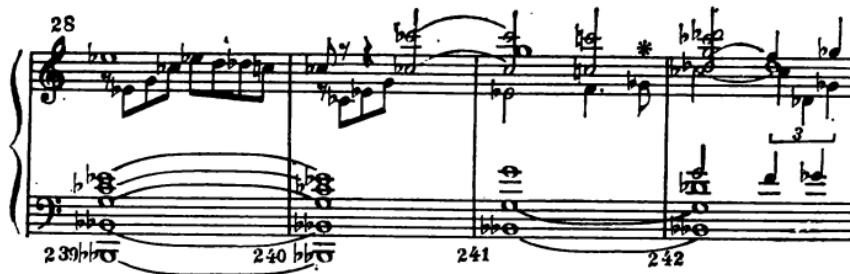
Всякому автору какой-либо теории грозит опасность если не сделаться ее рабом, то во всяком случае подгнать под нее факты, противящиеся ей, хотя бы и с некоторой натяжкой. И в этом смысле разбираемый отрывок для меня представляет особые затруднения из-за двойственности гармонии этого места. И As-dur и D-dur имеют одинаковое значение субдоминантовых тональностей при подготовке C-dur. Кроме того, доминанты



D-dur и As-dur тождественны друг другу, в то время как сами эти тональности далеки друг от друга и, по-видимому, не находятся в непосредственной логической связи. Если до сих пор мне удалось объяснить весь модуляционный план «Поэмы Экстаза» простейшими логическими отношениями тональностей (как подготовляющих в качестве D или S тональность той или иной партии или к ней в той же зависимости относящихся) и если лишь в секвенционных ходах необходимо было констатировать наличие скорее механических, чем логических модуляций (ходы по полутонам и целым тонам), — то в соотношении D-dur и As-dur самих по себе простейшего логического отношения я не усматриваю и допускаю их связь лишь через C-dur, который они своим сопоставлением в будущем подготавливают. Но и этим затруднения вполне не исчерпаны, так как: 1) благодаря этому сопоставлению выплывает не оправдываемый даже «механической логикой» принцип «ложных последовательностей» в его самом неприкрытым виде, — принцип, который мне хочется считать отжившим недоразумением, и 2) на основе этого сопоставления построена вся модулирующая секвенция в тактах 247—252. Такт 247 есть чередование доминанты As-dur и

D-dur, причем равенство их друг другу дает возможность трактовать весь такт как принадлежащий одной из этих тональностей и так далее в продолжение всей секвенции. Пройдя по целым тонам через расстояние тритона, секвенция приходит в такте 252 к обратному соотношению этих же тональностей, то есть к соотношению D-dur и As-dur — иначе говоря, совершает круг, не выводя музыку в другие тональные области. Такты 253—254 и 255—256, являющиеся повторением друг друга, лишь повторяют соотношение тональностей такта 252. Затем в такте 257 появляется S от Es-dur и совершается модуляция в Es-dur (т. 257—260). Четырехтактное проведение темы экстаза в Es-dur (т. 261—264) на доминантовой гармонии тональности, помещенной на квинтовом тоническом органном пункте (так же, как в тт. 103—106) сменяется (в такте 265 и следующих) проведением ее на тонике, в свою очередь служащей доминантой As-dur, в котором (т. 272) весь этот отдел и заканчивается полным кадансом.

Чтобы закончить обзор этого отдела разработки, приведу такты 239—242 в орфографии As-dur, которому противоречит лишь звук ges в такте 241 как диссонанс к доминантовой гармонии, после которого сделан скачок на кварту вверх:



Как бы то ни было, эта общность между двумя, по-видимому, далекими тональностями, возможно, окажется не без последствий для дальнейшего развития музыки.

Следующий отдел разработки (т. 273—312) есть окончательное возвращение музыки «Поэмы Экстаза» в

главную тональность. В тактах 273—274 As-dur, так же как в тактах 275—276 D-dur, играют уже роль определенной субдоминанты C-dur, и уже в такте 277 появляется в басу доминанта C-dur, как органный пункт, подготовляющий появление тоники, и такты 277—284 представляют собой не что иное, как более развитой органный пункт вступления (т. 13—18). Но усложненная септимой (седьмой натуральный звук) в басу тоника (т. 285—288) вновь уводит музыку в тональность субдоминанты (тт. 289—304), для того, чтобы снова уже окончательно вернуться в C-dur, то есть для того, чтобы перейти к репризе всего сочинения (т. 305—312).

VII

В репризе главная партия расширена до двадцати восьми тактов (вместо двадцати) и собственно находится вся в Des-dur, ибо лишь ее первые семь тактов находятся в C-dur, а затем начинается ее повторение целиком (как в экспозиции) в Des-dur. Итак, ее построение:

1) т. 313—320 — главная тема в C-dur с переходом в такте 320 в Des-dur;

2) т. 321—328 — проведение главной темы в T Des-dur и

3) т. 329—340 — проведение главной темы в S Des-dur,

то есть в Ges-dur, и возвращение вновь в Des-dur, в котором сделан полный каданс.

Детальный разбор ее [главной партии] излишен.

VIII

Ход к побочной партии (т. 341—376) построен на тех же соотношениях, как и в экспозиции, но несколько иначе, а именно:

1) 8 тактов (т. 341—348) Des-dur и переход на D D-dur;

2) 4 такта (т. 349—352) Es-dur и переход на D E-dur;

3) 2 такта подхода к As-dur (D, тт. 353—354) и восьмитактный эпизод в As-dur, как тональности, подготовляющей C-dur побочной партии;

4) подход к C-dur (т т. 365—376):

а) его S (т т. 365—366);

б) его $\{^S_D\}$ (т т. 367—368);

в) его D (тт. 369—376) с вставленной внутрь ее тритоновой секвенцией, ведущей свое начало от разработки. Сопоставление D-dur и As-dur (в т т. 239—256) и вытекающая из него секвенция (в тт. 247—252).

IX

Побочная партия (т т. 377—404) содержит в себе тоже падение в Des-dur, как и главная партия. Детальный разбор ее излишен из-за ясности ее музыки.

X

Зато огромная кода «Поэмы Экстаза» (т т. 405—605) потребует к себе более внимательного отношения. Вся кода может быть разделена на четыре отдела:

1) тт. 405—434 — начало коды и подход (*molto più lento*) к теме главной партии в Es-dur;

2) т т. 435—486 — разработка темы главной партии, начинающейся с Es-dur, появление (неполное) темы экстаза и построенный на ней ход, приводящий к ее проведению в G-dur (аналогичный подходу к заключительной партии в экспозиции, т т. 101—110), и успокоение (*Charmé*);

3) т т. 487—530 — проведение темы экстаза в C-dur и новое успокоение после этого (*avec une volupté de plus en plus extatique*);

4) т т. 531-605 — последний подход к теме экстаза и ее заключительное проведение в C-dur.

Первый отдел коды распадается на следующие части:

а) 8 тактов (т т. 405—412) D C-dur с отклонением в тритон;

б) 2 такта (т т. 413—414) подхода к проведению темы экстаза;

в) 12 тактов (т т. 415—426), построенные так:

D—S C-dur (4 такта) + D—S C-dur (4 такта) + S C-dur (2 такта) + S Es-dur (2 такта);

г) 8 тактов (тт. 427—434) (4+4) S Es-dur.

Второй отдел коды — разработка — построен несколько сложнее в модуляционном смысле, а именно:

а) 12 тактов (т т. 435—446) (4+4+4), трижды проводящих тему главной партии, уже в такте 437 возвращающих ее в тональность C-dur;

б) большой ход (т т. 447—468), построенный точно так же, как в тактах 239—261, то есть на сопоставлении тональностей, находящихся друг к другу в тритоновом соотношении;

в) т т. 469—476 — проведение темы экстаза так же, как в экспозиции в ходе от побочной партии к заключительной (т т. 103—110);

г) заключающий это проведение большой органный пункт на тонике G-dur (тт. 477—486).

В третьем отделе коды:

а) 4 такта (т т. 487—490) возвращают музыку в C-dur;

б) т т. 491—506 — четырехкратное проведение темы экстаза в C-dur (4+4+4+4):

в) т т. 507—530 — место, психологически аналогичное тактам 477—486, тематически же построенное на мотиве главной партии и мотиве экстаза. Построение его весьма любопытно: оно распадается на две равные части по двенадцати тактов (т т. 507—518 и 519—530), аналогично, но несколько различно построенные:

1 часть:

6 т. 4 т. 2 т.

Des-dur + (D-dur + E-dur), то есть ход сначала на полутон и затем на целый тон.

2 часть:

4 т. 4т. 2т. 2т.

Es-dur + (E-dur + Ges-dur + As-dur), то есть тот же ход сначала на полутон, а потом на целый тон + еще ход на целый тон.

В четвертом отделе коды (т. т. 531—605) начинаются последний подход к C-dur — к главной тональности пьесы, сделанный дважды:

а) т. т. 531—546

12+4 (T) и

б) т. т. 547—605

6+53 (T), где 53 такта (тт. 553—605) сложено из

8+8+8+8+

+[(2+2)+4]+

+[(2+2)+4]+

+ (4+1). Тема экстаза проводится здесь в увеличении.

Рукопись не датирована.

«СВАДЕБКА» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Содержание

1. Значение «Свадебки». Стравинский и «новая русская школа». Стравинский и Кастанльский.
2. «Свадебка» как национально-русское произведение.
3. Русские народные элементы песенного мелоса, положенные в основу «Свадебки»: причет, песня и скоморошество.
4. Мелос «Свадебки». Основной мотив, из которого развивается весь мелос «Свадебки».
5. Тематизм «Свадебки». Метод «вплетения» новых тем в звуковую ткань «Свадебки».
6. Ритм «Свадебки». Связь его с мелосом «Свадебки». Ритм как результат борьбы словесного текста с вокальной мелодией.
7. Гармония «Свадебки». Применение необычных звукорядов и отказ от вводного тона. Сложность гармонических созвучий.
8. Трактовка вокальных партий в «Свадебке». Контрапункт в «Свадебке».
9. Форма «Свадебки».
10. «Свадебка» как великое достижение русского национального искусства.

Мы знаем много случаев, когда русские писатели и композиторы, находясь на чужбине, особенно остро ощущали в себе своеобразный «голос крови», властный зов

своей родины и всеми фиброй своей души откликались на него. Таким же творческим ответом на зов родины является и «Свадебка» Игоря Стравинского, написанная композитором в 1917 году. Являясь ответом на «голос крови», это произведение является также апофеозом чему-то, чему судьбой или, если хотите, силой исторических событий суждено уйти в прошлое и постепенно раствориться в небытии. Это «что-то» есть старый русский крестьянский быт, поверьям, обрядам и «предрассудкам» которого революция несет смерть и замену. Так называемая «новая русская школа» искала в русском фольклоре главным образом сказочных элементов для своих музыкально-драматических повествований. Она рядила эти сказочные сюжеты в жемчуга и вышивки народных мелодий. [...] Культивируя в своих музыкально-драматических произведениях главным образом область русской народной сказки, русские композиторы не забывали также и области старинного русского быта, беря его в его красочной показной стороне. Только один Мусоргский рискнул статичность бытовых русских музыкально-драматических концепций заменить настоящей трагедийностью в своем «Борисе Годунове» и подлинной динамичностью в своей «Хованщине». В этой последней опере он показал трагедию ухода в историю старых русских обычаяев, крепких своей многовековой давностью, и смены их новыми формами быта. Стравинский, собственно говоря, не пошел в своей «Свадебке» ни по одному из указанных выше путей: он не углубился, с одной стороны, в область русской сказки, но, с другой стороны, он не попытался изобразить русский быт в момент его взрыва новыми силами растущей и развивающейся жизни. Он только подошел к изображению этого быта так близко и с такими средствами, «подлинность» которых является наиболее неоспоримой. «Статическому» по своей теме произведению Стравинского сообщил «динамику» сам момент, в который это произведение появилось на свет, ибо этому произведению суждено быть воспринимаемым уже слушателем новой формации, неспособным к пассивному восприятию развертываемых Стравинским картин уходящего в историю старого быта и воспринимающим их как нечто отмирающее и «анахронистическое» нашему времени. Приблизившись ближе, чем кто-либо из русских композиторов, к изображению подлинно-

го русского народного быта, Стравинский сделал это в тот момент, когда этот быт сделался уже сказкой, невозвратимой и невозродимой в своем подлинном живом виде. [...]

Говоря о тенденциях возрождения, русского народного мелоса в «Свадебке» Стравинского, никак нельзя пройти мимо тенденций А. Д. Кастальского, относящихся к той же области. И Кастальский и Стравинский в своей работе, в сущности, имели одну и ту же цель. Ношли они к ней различными путями и достигали различных результатов. В то время как у Стравинского между интуитивным постижением русского народного мелоса, как он выразился в «Свадебке», и его творческим оформлением не было никакого средостения кроме процесса преодоления материала, сравнительно легко поддававшегося воздействию его изумительной композиторской техники, в это же самое время Кастальский, обладая колоссальной интуицией и колоссальным практическим знанием русского народного мелоса, часто был беспомощен в его оформлении, главным образом тогда, когда он брался за крупные формы и отрывался от стихии русского хора без инструментального сопровождения. Мне кажется, что те зерна, которые посеяны Кастальским в его творчестве и в его книге о русском народном голосоведении, дадут настоящие и буйные всходы только в будущем, но что он сам, дав нам целый ряд изумительных постижений русского народного мелоса, в значительной степени оказался также типичным русским неудачником, не имевшим возможности применить свои силы в полном их объеме. Имея дар только к русской песне, Кастальский брался за такие концепции, как изображение «игр народов» и другие. В это же время Стравинский в своей «Свадебке» заставил звучать только одну сторону своей многообразной творческой личности и, грубо выражаясь, не пустил даже в ход всех своих творческих ресурсов, которыми он обладает.

[...] Взяв наиболее музыкальный из русских крестьянских обрядов — обряд народной свадьбы, Стравинский оформил его в виде сценически-музыкальной кантаты, назвав свое произведение «Хореографическими сценами с пением и музыкой». В первой картине — «У невесты» —

он изобразил обряд заплетения косы. Во второй картине — «У жениха» — он изобразил обряд благословения жениха отцом и матерью. В третьей картине — «Проводы невесты» — он дал изображение благословения невесты. Наконец, в последней, четвертой картине — «Красный стол» — он дал изображение свадебного пира, завершающего весь свадебный обряд. С необычайной смелостью он перенес центр музыкального действия произведения в хор, дополненный несколькими солистами, сделав его настоящим носителем песенной стихии. Инструментальное сопровождение он ограничил нейтрализованной звучностью своеобразного «оркестра», составленного из четырех фортепианно и большой группы ударных инструментов. На сцене он оставил только одно действие, поместив хор и солистов в оркестр и трактуя солистов как своего рода вокальные инструменты без соотнесения того или иного солиста к тому или иному определенному действующему на сцене лицу. В самой планировке действия и в композиции либретто Стравинский проявил себя самым последовательным и трезвым реалистом, не только дав точное воспроизведение в словах и в действии всех свадебных народных русских обрядов, но и сохранив в своем либретто особенности местного крестьянского говора, то есть отказавшись от литературного русского языка. Как он отказался от литературного языка, так же точно он отказался и от общепринятых приемов развития музыкальной мысли и использования фольклорных материалов, заменив их приемами развертывания эпической народной песни, впервые в таком виде применяемыми в русской художественной музыкальной литературе. Взяв изображение свадебного обряда в его подлинном виде, Стравинский оставил в нем всю его бытовую религиозную фразеологию, образовавшуюся на почве смешения языческих и христианских обрядов, своеобразно понятых наивной народной душой и не менее своеобразно раскрашенных живой народной фантазией. Само собой разумеется, что в этой концепции обряда официальной церковности не осталось никакого места и христианские верования оказались замещенными языческой по своему существу и естественной по своей натуральности в данном случае религией Эроса. В этом отношении Стравинский оказался прямым последователем Глинки, давшим изумительный образец музыкального изображения куль-

та русскому Эросу в первом акте своего «Руслана». Вот где нужно искать настоящий исток тенденций, так ярко проявившихся в «Свадебке» Стравинского. Подобно потоку, временно, хотя и надолго прорывшему себе подземное русло, эти тенденции только теперь вырвались на волю и разлились широким и привольным разливом.

За последнее время все чаще и чаще раздаются голоса, утверждающие, что Стравинский отошел от своей родной музыкальной почвы, «объевропеился» и отказался от русских национальных принципов творчества. Не останавливаюсь на других, еще менее обоснованных обвинениях, предъявляемых в последнее время к нему как к композитору. Целый ряд произведений Стравинского, относящихся к последнему времени, и среди них «Свадебка», категорически опровергают эти несправедливые утверждения. Они, наоборот, даже утверждают, что Стравинского нужно считать одним из «самых русских» композиторов, которые когда-либо существовали. Никто не делает упрека в «европеизме» Глинке за его произведения с испанским колоритом, схваченным им с такой верностью, что он может считаться непревзойденным даже в самой Испании до сего времени. [...] Даже Скрябин с его шопенианством и листианством не исключен из сонма русских композиторов. Какие же могут быть основания для упреков в «европеизме» автору «Свадебки»? — Никаких, кроме незнакомства с его музыкой и его творческими идеями. Обработка им музыки Перголезе в его «Пульчинелле» не деградировала его как русского композитора, точно так же, как она не сделала из него итальянского композитора, и точно так же, как «Ночь в Мадриде» не превратила Глинку в испанского композитора. [...]

Создав в «Свадебке» произведение глубоко национального значения, Стравинский в общей конструкции этого произведения применил приемы, выведенные им из самого существа развертывания песенного русского мелоса. В основу конструкции «Свадебки» он положил два элемента русского народного мелоса — причет и песню — и лишь в заключительной картине «Свадебки» вместо причета ввел комический элемент — элемент скоморошества, выразившийся в имитации пьяного говора свата и посэжан.

Причет в «Свадебке» Стравинского является статическим элементом. Во время причетов модуляционное движение музыки останавливается. Остается только неподвижный гармонический фон, на котором голос вышивает свой мелодический узор. Причетом начинается и заканчивается первая картина «Свадебки»: «Коса ль моя ко...» и «Заплете́т-ко мне русу косу». Причет помещен в середину второй картины: «Вичор са вичору сидел Хветис во тирему». Наконец, причетом же заканчивается третья картина: «Родимое мое дитятко». В четвертой картине элемент причета отсутствует, здесь он, как я уже упоминал об этом, заменен комическим элементом, гармонирующем со сценой пира лучше, чем элемент однотонных причитаний. Дальше я укажу на тематическое сходство между собой всех причетов «Свадебки», пока же скажу несколько слов о конструктивном использовании этого элемента Стравинским. Первая картина имеет причет своим основным материалом. Он распадается здесь на два вида: причет невесты и причет подружек. Оба эти причета создают совместно материал для обеих крайних частей трехчастной формы первой картины. Достойно упоминания контрапунктическое соединение тем обоих причетов в третьей части картины. Во второй картине причет является только одним из контрастирующих эпизодов к музыкальному действию этой картины, живому и подвижному. В третьей картине причет — тематически одинаковый с причетом второй картины — служит кодой этой картины и заключением всего первого действия «Свадебки», как мы видели, начатого также причетом. Основным приемом построения этих причетов является прием нанизывания на неподвижный гармонический фон одинаковых мелодических фраз, упорно повторяемых причитающими.

Песенные русские приемы использованы Стравинским в «Свадебке» очень многообразно. Пользуясь ими, композитор строит очень сложные конструктивные концепции, приближающиеся к концепциям симфонической музыки. Так, в середине первой картины он развивает законченную трехчастную форму со сложным построением ее элементов. В третьей же картине он использует русские песенные приемы для конструирования сложной разработки этой картины. Основными приемами песенного развития музыкальной мысли у Стравинского яв-

ляются: прием повторения мелодических элементов, постепенно приводящего к их трансформации, и прием вплетения новых элементов в старые, причем эти новые элементы сначала как бы только «зацепляются» за старые, как бы только «пристают» к ним и уже только после этого начинают выступать на первый план. Оба эти приема сообщают всей музыкальной ткани «Свадебки» необычайную упругость и цельность и складываются в такой «хитрый» узор, в котором только очень опытный взгляд, да и то с большими затруднениями, может найти искусно склоненные концы музыкальных нитей.

Комический элемент в «Свадебке» присутствует в сравнительно скромных размерах, но отличается большой музыкальной характеристичностью, основанной на искусном употреблении синкопированных ритмов и на внезапном присоединении хоровых голосов к голосу солиста, создающем впечатление пьяных перерывов мысли и пьяных упоров на какой-либо «пункт» ее. В то время как элементы причета и песни употреблены Стравинским для изображения ритуала, в это же самое время комический элемент является элементом драматического действия, вообще присутствующего в «Свадебке» только в эмбриональном виде.

Но несмотря на принципиальное различие этих трех элементов, участвующих в общей конструкции «Свадебки», между ними все время есть нечто общее, заключающееся, главным образом, в общности тематических элементов и в общности мелического характера всех этих элементов. Если же мы перейдем к рассмотрению общих пропорций «Свадебки», то мы увидим, что она распадается на две части, из которых последняя противопоставлена первой и в чисто конструктивном отношении. Ибо в то время как вторая часть «Свадебки» состоит из большой, широко развитой одной картины с использованием в ней динамического элемента драматического действия, хотя и введенного в нее в довольно примитивной форме, в это же время первая часть «Свадебки» состоит из трех отдельных картин музыкально-сценического триптиха, основанного на последовании трех статических по своему существу ритуальных моментов. Таким образом, обе части «Свадебки» конструктивно уравновешивают и восполняют одна другую, создавая вместе одно законченное целое.

Переходя к мелосу «Свадебки», нужно прежде всего указать на то, что он не только носит на себе черты русского песенного фольклора в их чистейшем виде, но и происходит как бы из одного мелодического ядра, данного уже в первых тактах музыки «Свадебки»:



Форшлаги, прибавленные здесь к основной мелодии, не затушевывают ее мелической сущности, состоящей из восходящего последования терции и затем секунды. Шестой такт после цифры 2 дает это ядро с прибавкой верхней вспомогательной ноты к его верхнему звуку, а также и в его возвратном виде (нисходящие секунда и терция):



Такты шестой — седьмой после той же цифры 2 дают тот же самый мелодический оборот:



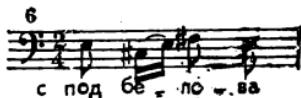
Вся средняя часть первой картины «Свадебки» основана на том же мелодическом ядре, в чем можно убедиться, обратив внимание на примеры, взятые из цифры 9:



из второго такта после цифры 11:



из цифры 19:



Единственно только середина средней части первой картины — «Хветис, сударь Памфильевич» — не основана на указанном мною выше основном мотиве «Свадебки».

Что касается второй картины «Свадебки», то в ней основной мотив употребляется меньше, чем в остальных картинах, и, главным образом, только в моментах, имеющих тематическую связь с первой картиной. Трансформацию примера 2 мы видим в четвертом и пятом тактах после цифры 35, где основной мотив введен как в своем прямом, так и в своем возвратном виде:



Эпизод «На ком кудри, на ком русые?» (цифра 41) представляет собою особый интерес, так как в нем мы 1) встречаем перестановку нот нашего основного мотива (мотив, отмеченный буквой а), 2) находим возвратный вид этого мотива, дополненный до полного тетрахорда вставкой проходящей ноты (мотив б), и 3) видим этот мотив в своем основном виде (мотив с):



В дальнейшем изложении я не буду останавливаться на всех трансформациях основного мотива «Свадебки» и буду указывать главным образом на его применение в основном виде. Поэтому во второй картине я укажу только на еще один пример, взятый из четвертого такта после цифры 63:



Так как третья картина «Свадебки» в значительной своей части построена на мотивах первой части, то основной мотив, естественно, играет в этой картине большую роль. Им, в форме, известной нам по примеру 4, открывается третья картина. Его мы встречаем далее во втором такте после цифры 68:



на нем основан весь эпизод после цифры 70:



его мы видим после цифры 73:



после цифры 75, особенно в такте втором после этой цифры:



и в трех примерах, заимствованных из тактов восьмого и девятого после цифры 82, из тактов пятого и шестого после цифры 83 и из первого и второго тактов после цифры 84:





Особенно интересна в смысле разработки основного мотива «Свадебки» ее четвертая картина. Здесь этот мотив входит как составная часть в большое количество новых мелодических образований, не встречавшихся прежде музыке «Свадебки». Мы его видим во втором такте после цифры 87:



так же как и в дальнейшем течении и повторении этого эпизода. В возвратной (нисходящей) форме мы видим его в четвертом такте после цифры 90:



Далее этот мотив входит как главное содержание эпизоды — цифра 92:



и второй такт после цифры 94:



развитием которого служит пример, заимствованный и седьмого такта после цифры 95:



В новой форме этот мотив введен в фразу, взятую из второго такта после цифры 97:



Во втором и третьем тактах после цифры 98 этот основной мотив введен в своем нисходящем виде со вставкой проходящей ноты, сообщающей этому мотиву вид нисходящего тетрахорда, как это было показано на примере 8. Примеры, взятые из второго и третьего тактов после цифры 99, из такта первого после цифры 101 и из тактов второго и третьего после цифры 103, содержат этот основной мотив в разных видах:



В примере, заимствованном из тактов первого и второго после цифры 106, основной мотив появляется или в своем нисходящем виде с вставкой камбияты после его первой (верхней) ноты (а) или же в виде, сходном с видом примера 24 (б):



Примеры, заимствованные из тактов седьмого и восьмого после цифры 111 и из первого такта после цифры 112, показывают новое использование этого мотива в его нисходящем виде:



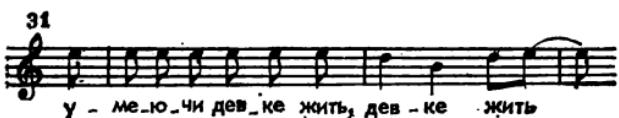
Большую роль играет основной мотив «Свадебки» по всем эпизоде после цифры 114:



Пример, взятый из такта первого после цифры 120, является транспонировкой примера 27:



Примеры, заимствованные из четвертого и пятого тактов после цифры 121, из первого такта после цифры 122, из пятого и шестого тактов после цифры 131 и из первого такта после цифры 133, содержат основной мотив «Свадебки» как в нисходящем (возвратном), так и в основном (восходящем) его виде:



32

33

34

Этот же основной мотив служит и мотивом инструментального заключения всей «Свадебки», как это видно из примера, заимствованного из тактов седьмого и восьмого после цифры 134:



Все вышеприведенные примеры показывают жизнь основного мотива «Свадебки» в продолжение всего произведения, начиная с его первого такта до последнего. Этот основной мотив или трансформируется (или ритмически, или в отношении темпа), или же он входит в связь с другими мотивами, образуя вместе с ними более сложные мелодические комплексы, служащие темами отдельных эпизодов «Свадебки». О тематизме этого произведения я буду говорить подробнее ниже, здесь же скажу еще несколько слов о самом мелосе «Свадебки». Как я уже упоминал ранее, мелос «Свадебки» есть чисто русский мелос, и его особенностями, с одной стороны — удаляющими его от тонико-доминантного европейского мелоса, а с другой стороны — приближающими его к восточному мелосу, являются отказ от употребления вводного тона и стремление к звукорядам своеобразного построения, в значительной мере основанным на введении в них тритона. Для характеристики этого утверждения достаточно будет привести приведенный мною пример 3. Дополнением к нему могут служить примеры, заимствованные из цифры 10 и 53:



как содержащие в себе тритоны. Последний из них определенно не содержит в себе вводного тона. Пример, заимствованный из цифры 55, является образцом натурального (без вводного тона) ля минора с мажорной (повышенной) шестой ступенью:



Другой особенностью мелоса «Свадебки» является сравнительно неширокий диапазон и краткость ее мелодических образований. О предусматриваемых европейской музыкальной теoriей восьми- и шестнадцатитактных периодах здесь не может быть и речи, так как тематическая музыкальная мысль здесь укладывается чаще всего в рамки одного или же двух тактов. Наконец, последней особенностью мелоса «Свадебки» является употребление так называемых «подголосков», играющих роль заключительных кадансов. Употребление этих подголосков можно видеть в цифре 80 третьей картины (подголоски появляются, собственно, тремя тактами раньше этой цифры), а также в заключении четвертой картины, начиная уже с цифры 130.

Тематизм «Свадебки» представляет собою интересное явление и сам по себе и в отношении метода его использования. Сам по себе он чрезвычайно интересен потому, что он является тематизмом вокального сочинения, по

сложности своего применения не уступающим любому современному симфоническому произведению. Хотя конструктивно кантата Стравинского построена по другим принципам, чем баховские каннаты, но в отношении тематизма кантата Стравинского ничем не уступает кантатам Баха, хотя Стравинский совершенно отказался от использования принципов баховской полифонии, которые, как казалось, одни только обусловливают возможность настоящей тематической разработки в хоровом произведении. Что же касается самого введения новых тем, то в этом отношении Стравинский придерживается весьма любопытного принципа, вполне вытекающего из самой сущности его тематизма. Как большинство тем в «Свадебке» Стравинского произошло от главной темы или, вернее сказать, от одного главного мотива путем присоединения к этому главному мотиву новых элементов, так и вводятся они очень часто путем их контрапунктического «присоединения» к уже звучащей теме с тем, чтобы уже после этого зазвучать вполне самостоятельно, а не в качестве своеобразного «спутника» прежде звучавшей темы. Почти весь тематизм «Свадебки» лежит в плоскости вокальной (хор и солисты), лишь в очень редких случаях проявляясь в плоскости «оркестра». В отношении использования тем Стравинский проявляет мудрую экономию, никогда не вводя новых тематических элементов без особой надобности и замечательно искусно используя элементы при их применении в новой обстановке.

Переходя к тематизму отдельных картин «Свадебки», необходимо сказать, что первая картина основана почти целиком на разнообразном употреблении главного мотива «Свадебки». Этот мотив звучит и в причете невесты (начало картины), и в утешениях подружек (цифра 9 и далее), и в заключении картины (начиная от цифры 21 до конца картины). В первой и заключительной частях этой картины к основному тематическому элементу в качестве контрастирующего тематического образования Стравинский вводит причет подружек (цифра 2):

89
Че - су, по - че - су На - стась - и - ну ко - су

К основному же тематическому элементу средней части, известному нам по примеру 4, он прибавляет в качестве середины трехчастной формы довольно широкую новую мелодию, начало которой (начиная от цифры 12) я здесь привожу:



При репризе причета невесты в заключительной части картины Стравинский вводит в качестве контрапунктирующей к теме причета новую тему (цифра 21):



которую он использует впоследствии.

Во второй картине «Свадебки» Стравинский использует следующий тематический материал. Для первого эпизода он дает новые темы (цифры 27 и 29):



Затем он вводит причет отца и матери над женихом, родственный тематически причетам первой картины (цифра 35):



После этого следует новый тематический материал (см. пример 8), служащий для подхода к репризе первой темы (пример 42) этой картины. Следующий за этим эпизод благословения жениха основан на новом тематическом материале церковного характера (цифра 50):



Заключительный эпизод второй картины — двухчастный. Он основан на темах, приведенных в примерах 37 и 38, и на новой теме (цифра 59):



за которой следует небольшая кода.

Третья картина основана только на двух темах, приведенных в примерах 4 и 44. Первая из этих тем служит для открытия картины и для большой разработки, служащей главным содержанием картины. Вторая тема использована в коде картины.

Четвертая картина «Свадебки» гораздо более богата тематическим материалом, чем все ей предшествующие картины. Этот тематический материал частью новый, частью же является трансформацией старого. Открывается эта картина новой темой (цифра 87):



вторая половина которой уже была приведена мною в примере 17.

Эту тему сменяют тема «пьяного говора» (цифра 91):



и тема, приведенная в примере 19. Повторением темы, приведенной в примере 47, заключается первый эпизод картины.

Второй эпизод четвертой картины основан на темах, приведенных мною ранее в примерах 20—25.

Третий эпизод основан на темах примеров 26—28.

Четвертый эпизод четвертой картины основан на теме хора (цифра 114):



а также на темах примеров 29—32.

Последний — пятый — эпизод, являясь как бы репризой не только тем всей четвертой картины, но и тем всей «Свадебки», основан, главным образом, на темах, приведенных от основной темы «Свадебки», как это можно видеть из примеров 32—35.

Я уже указывал на то, что весь мелос «Свадебки» Стравинского развился от одного основного ядра, вошедшего как основная часть в большинство тематических образований «Свадебки». Для того чтобы дать более полное представление о тематизме этого произведения, нужно сказать еще несколько слов о том методе «вплетения» новых тем в музыкальную ткань «Свадебки», которым последовательно пользуется в этом произведении Стравинский. В первый раз Стравинский прибегал к этому приему уже в первой картине своей «Свадебки». В тактах третьем — шестом после цифры 18 мы встречаем тему:



которая встречается раньше как контрапункт к теме примера 4, появляющийся у басов в такте втором после цифры 15 и далее. В заключении первой картины «Садебки» (цифра 21) появляется как контрапункт к причету невесты тема, приведенная мною в примере 41 и имеющая сходство с темой примера 36. В дальнейшем тече-

нии музыки «Свадебки» эта тема встречается еще в третьей картине, начиная с пятого такта после цифры 70, а затем после цифры 74, на этот раз даже с гармонизацией секстами.

В шестом такте и далее после цифры 36 во второй картине мы встречаем, в качестве контрапунктирующей, тему:



которая в цифре 40 выступает затем на первый план. Такой же случай мы находим и в третьей картине, где тема «Во горнице, во святлице» сначала (во втором такте после цифры 70) появляется как контрапункт к другой теме, а затем (после цифры 73) звучит уже совершенно самостоятельно.

Но наибольшее количество случаев таких «вплетений» новых тем в старый материал дает нам четвертая картина «Свадебки». В третьем такте после цифры 89 к основной теме «Ягодка ягоде слово молвила» вплетается тема:



В дальнейшем она сопровождает тему «Юные, юные, юные Палагей» (четвертый такт после цифры 92), затем дает мелодический материал для «улюлюканья» (цифра 92) и только после этого в несколько модифицированном виде выступает самостоятельно на словах «Выпей, матушка» (цифра 102). Тема «пьяного говора» из цифр 91 и 127 (пример 48) первоначально также появляется «незаметно», как простой «контрапунктирующий» голос за два такта до цифры 90. Тема «Летала гусыня», один из видов которой дан мною в примере 24, первоначально появляется как контрапунктирующая тема к первой части четвертой картины (пример 47) после цифры 93. И только после этого она звучит самостоятельно в цифрах 94, 101 и далее. В той же цифре 93 в «оркестровом»

аккомпанементе впервые проходит тема, на которой затем построено все заключение «Свадебки» (пример 35). Прежде чем появиться в конце произведения (седьмой такт после цифры 134), она звучит в цифрах 115 и 127 у «оркестра» и в цифре 114 у солистов. Наконец, тема:



появляется сначала в цифре 111, затушеванная декламационными фразами тенора, и только в цифре 117 завладевает общим вниманием в речах свата и поезжан.

Вышеприведенных примеров достаточно, чтобы показать, какими особенностями обладает тематизм в «Свадебке» Стравинского, и чтобы перейти к обрисовке других сторон этого замечательного произведения.

Стравинский по праву считается одним из изобретательнейших композиторов современности в области ритма. Детальное изучение этой стороны его творчества является интереснейшей задачей и, несомненно, окажет огромное влияние на формирование нового представления о музыкальном ритме. Но для того, чтобы войти в более подробное изучение ритмической стороны творчества Стравинского, для этого необходимо подробное изучение всех его произведений, что в настоящей работе не может входить в мою задачу. Поэтому я ограничу себя изложением моих наблюдений за главнейшими особенностями ритма Стравинского, как они выразились в его «Свадебке». В этом произведении ритм неразрывно связан с мелосом, и мелодическое строение музыкальных тем «Свадебки» дает основу для их ритмического упорядочения. При этом можно наблюдать два явления или, вернее, два ритмически-композиционных приема, последовательно проведенных через всю «Свадебку» и основанных на борьбе словесного текста с вокальной мелодией. Первый прием заключается в уступке композитором приоритета ритмически текстовому элементу, второй же прием заключается в почти насилиственном втискивании текста в однообразный метр. Примеров того и другого приема можно привести очень много. Первый из них обусловливает частую смену тактовых

обозначений, а второй вызывает «неестественность» декламации текста и является причиной несовпадения в «Свадебке» ритмических и декламационных акцентов. Оба эти приема являются не искусственно придуманными, а естественными приемами народно-русской музыкальной декламации, иногда требующей точности следования мелодии за текстом, иногда же сурово расправляющейся с текстом, если он не вкладывается в твердые мелодические рамки, и даже применяющей замену правильных ударений в словах текста неправильными.

Можно утверждать, что Стравинский в корне разрушает понятие ритма как периодической смены равнотемповых образований, — понятие, господствовавшее до последнего времени в европейской музыке. Для него ритм является каким-то биением музыкального пульса в произведении, причем пульса живого, то есть не механически точного, а работающего с замедлениями, ускорениями и перебоями, свойственными всякому живому существу. И там, где Стравинский вводит, следуя за текстом, частую смену различных тактов, и там, где он «втигивает» свободно ритмованный текст в «железный» размер одинаковых тактов, — он везде не достигает цели, ибо он своими тактовыми обозначениями нигде не выражает сущности своих ритмических намерений, принципиально враждебных тактовой черте, дающей лишь только какие-то вехи для отсчета движения звукового потока, но не выражающей ритма этого движения. Ритмические биения музыки «Свадебки» противоречат биениям механического отсчета времени часовым механизмом, и в этом отношении они, с одной стороны, уводят нас к эпохе примитивного отсчета времени, а с другой стороны, представляют собою ритм живого восприятия современным человеком современного отсчета времени. В пользу последнего понимания ритмов «Свадебки» говорит широкое употребление в этом произведении синкоп, противоречащих примитивной текучести ритмической мысли и гармонирующих с нервным, «перебойным» восприятием ритма времени современным человеком. Синкопы Стравинского не есть синкопы классической музыки, во всяком случае они не всегда таковы. Ибо они очень часто знаменуют собою своеобразные сдвиги ритмического сознания с прежних сильных долей такта на слабые, превращающиеся благодаря этому

сдвижению в сильные части. Опыт такого сдвижения ритмического сознания может произвести всякий, кто под механически точные удары маятника будет подводить различные ритмические схемы, усилием воли заставляя себя переходить от одних схем к другим и по произволу начинать ту же или новую ритмическую схему с сильного или же, наоборот, слабого времени прежней схемы.

Я не привожу здесь примеров для иллюстрации своих положений, так как эти примеры в изобилии рассыпаны на всем протяжении «Свадебки». Но все же я рекомендую повнимательнее проанализировать начало третьей картины «Свадебки» тому, кто захочет убедиться, что строго выдержаный одинаковый тактовый размер еще не гарантирует размещения логических ударений текста (и музыки) на равных расстояниях (то есть на сильных частях такта). Основной мотив «Свадебки» Стравинского:



встречающийся в ней в различных видах и в различных комбинациях с другими мотивами, является также и ритмическим ядром всей ткани произведения, как он был ее мелической клеткой. Акцент на верхней ноте (секунде) этого мотива и обратное ниспадение с нее дают подчас более сильное ритмическое явление, чем так называемое «сильное» время такта. Если мы обратим далее внимание на то, что каждая из тем «Свадебки» имеет свой ритмический акцент — возьмем хотя бы для примера следующую тему, заимствованную из цифры 106:



и содержащую в себе этот акцент на синкопе, — то мы увидим, что, как бы ни перемещать такую тему с одной части такта на другую, ритмическая сущность ее останется неизменной, в то время как тактовая правильность окажется нарушенной.

Этим обстоятельством объясняется, что часто такт у Стравинского получает очень своеобразные ритмические ударения, как это мы видим, например, в следующем примере, заимствованном из такта пятого после цифры 87:



где обыкновенный четырехчетвертной такт состоит из одного такта в две восьмых и из двух тактов по три восьмых. Отсюда же, то есть из такого же понимания такта как метрической единицы, не выражающей ритмических сторон мелодии, вытекает и та возможность ритмических сдвигений, которую можно наблюдать в «пьяном говоре» цифр 91 и 127. Очень большую свободу для таких ритмических сдвигений дают Стравинскому все места со «стоячей» гармонией, то есть такие места, где гармония сама по себе дает нейтральный «аритмичный» фон для ритмических узоров сольных или же хоровых голосов. Если взять, например, всю цифру 114 — диалог между женским хором и тремя солистами, — то мы увидим ясно, что если тактовое обозначение этого места и пригодно для аккомпанирующей фигуры, то оно ни в коем случае не соответствует ритмическим акцентам в голосах.

Не будучи сторонником применения для объяснения новых и трудных гармонических и контрапунктических явлений в современной музыке тех терминов, которые в сущности ничего собою не объясняют, я лишен возможности воспользоваться в своей настоящей работе такими терминами, как атональность, политональность, линеарность, гетерофония и т. д., то есть всеми теми терминами, которые облегчают работу современного музыкального писателя тем, что дают видимость объяснения целым комплексам явлений, по существу остающимися необъясненными. Атональности, строго логически рассуждая, быть не может. Политональность есть только частный случай тональности. Линеарность есть признак всякого контрапункта, не написанного на гармонической основе.

Наконец, гетерофония — это есть не что иное, как неосознанная еще «симфония» голосов музыкального произведения, то есть их согласованность и упорядоченность. Говоря о гармонии «Свадебки» Стравинского, было бы очень легко воспользоваться всеми вышеперечисленными терминами, но это значило бы — не дать никакого представления о ней, так как гармония не выводится только из наблюдения за тем или иным миром гармонических комплексов и за их сменой.

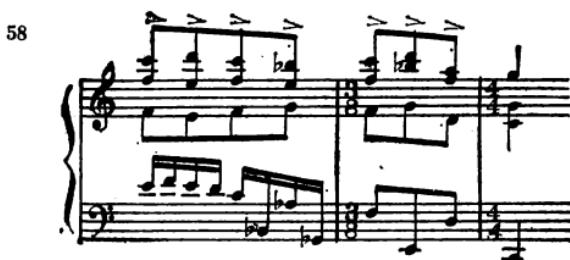
Так как гармония является главным носителем музыкального прогресса и в этом отношении является наиболее изменчивым элементом в музыке, то ее исследование является самой трудной областью музыкального исследования. Особенно труден вопрос исследования гармонических явлений теперь, когда чуть не каждый год приносит нам целый ряд новых явлений в этой области. И особенно труден этот вопрос в творчестве Стравинского — этого неутомимого открывателя новых гармонических горизонтов. Ввиду этого я не претендую здесь на изложение «гармонической системы» Стравинского, а только намечу некоторые пути подхода к ее изучению.

Прежде всего напрашивается вопрос: стиль «Свадебки» гармонический или же контрапунктический? Преобладают ли в нем методы горизонтального мышления или же, наоборот, вертикального? Уже самое поверхностное ознакомление со стилем «Свадебки» указывает на то, что этот стиль является стилем по преимуществу гармоническим, но что в нем, как и во всяком другом современном произведении, есть значительная доза контрапунктического элемента, оживляющего голосоведение и дающего движение внутри гармонических комплексов, часто выдерживаемых Стравинским в течение довольно продолжительного времени без смены их другими комплексами. В чем же заключаются особенности гармонического стиля Стравинского, получившего свою фиксацию в «Свадебке»? Эти особенности заключаются прежде всего в стремлении композитора создать новый вид гармонии, который я хотел бы назвать русским и в котором так много элементов, чуждых современному европейскому гармоническому тонико-доминантному стилю. К числу этих элементов принадлежат: 1) характерные русские мелодические обороты, о которых я уже говорил ранее, 2) необычные для европейской музыки

звукоряды, о которых я также упоминал, 3) отказ от употребления вводного тона, на что я уже указывал, и 4) отказ от старых кадансовых формул и замена их новыми, отчасти основанными на употреблении подголосков. Два примера кадансов, один в ми миноре (второй и третий такты после цифры 8):



и другой в до мажоре (два такта перед цифрой 41 и далее):



дают нам два своеобразных каданса, образованных без участия вводного тона. Аналогичный второму из только что приведенных кадансов каданс можно найти в четвертом — шестом тактах после цифры 40. Пример перерыва течения музыкальной мысли своеобразными плавгальными кадансами с акцентом на субдоминантовых созвучиях следующего типа:



дают такт четвертый после цифры 78 и такт третий после цифры 79. Примеры употребления минорных тональностей с пониженным вводным тоном мы видели в примерах 37 и 38. Пример мажорной тональности также с

пониженным вводным тоном можно видеть в цифре 73 и в предшествующих этой цифре двух предыдущих тактах. Пример длительного подхода (одиннадцать тактов) на доминанте к тонике си-бемоль мажора (без вводного тона) дают нам цифры 42 и 43. Этот подход в первом такте цифры 44 разрешается как бы прерванным кадансом. Ограничиваюсь вышеупомянутыми примерами как наиболее показательными, хотя число таких примеров можно было бы значительно увеличить. Повторю только еще один раз уже сделанную мною раньше ссылку на цифры 80 и 130 как на примеры полных кадансов, основанных на употреблении подголосков.

От кадансов «Свадебки» перейду к употреблению в ее музыке выдержаных гармоний и остинатного типа гармонических последований. Выдержанные гармонии в «Свадебке» употребляются довольно часто. Вот несколько примеров их употребления: 1) от цифры 21 до цифры 24 в первой картине, 2) от цифры 35 до цифры 40, от цифры 42 до цифры 44, от цифры 53 до цифры 55 во второй картине, 3) от цифры 65 до цифры 68, от цифры 68 до цифры 70, от цифры 82 до цифры 87 в третьей картине. В большинстве случаев такими выдержанными гармониями сопровождаются причеты, причем причитающие голоса на фоне этих гармоний вышивают довольно прихотливые узоры, иногда транспонируя тему причета в различные интервалы, как это можно наблюдать, например, в причете, начинающемся от цифры 35. По временам на фоне выдержаных гармоний Стравинский строит целые небольшие разработки, как мы это видим, например, в цифре 68 (до цифры 70). Иногда стоячие гармонии содержат в себе постепенное доведение аккорда голосом до его полного вида, как это видно в цифрах 98 и 99 четвертой картины «Свадебки». Этот пример уже является переходом от простых выдержаных гармоний к остинатным гармоническим последованием. Одно из таких последований мы встречаем в цифре 9:



где оно является сопровождением женского четырехголосного хора:



Своеобразное расположение голосов в этой остинаторной фигуре не должно вводить в заблуждение, так как оно проистекает из систематически применяемого Стравинским в «Свадебке» метода излома линий мелодических и гармонических голосов. Если мы сравним мелодию, встречающуюся в клавираусцуге «Свадебки» и начинающуюся за четыре такта до цифры 19, с ее же изложением в партитуре:



то для нас сущность этого метода станет совершенно ясной¹. То же самое мы видим и в цифре 9. Здесь в басу особо подчеркнуто явление большой септимы тонического трезвучия ля мажора, рассматриваемой Стравинским в качестве равноправной ноты с другими аккордовыми нотами. Истинная тоническая гармония этого хора в цифре 9 и в цифре 14. В последнем случае хоровая гармонизация той же самой мелодии изложена так:

¹ Вообще нужно заметить, что клавираусцуг «Свадебки» не во всем сходится с ее партитурой.



в то время как инструментальный фон здесь «собран» во все время одинаковые регистры:



К разряду остинатных гармонических последований в «Свадебке», между другими, можно отнести: сопровождение к причету подружек невесты (цифра 2 и аналогичные места), сопровождение ко всей коде второй картины, начиная от цифры 59, инструментальное сопровождение к голосам в цифрах 94, 101 (и 104), 114 (и 121), 117 (и 120) и другие. Из этих примеров некоторого пояснения требуют только два. Гармония в цифре 94 представляет собою сложный «синтетический» аккорд, изложенный «политонально». Наоборот, в цифре 117 остинатные последований получаются в результате контрапунктического сплетения двух разных, одновременно проводимых гармонических фигураций:



Как можно убедиться из предшествующего изложения, Стравинский в своей «Свадебке» не отказывается от «оков» тональности. Об этом я буду еще говорить несколько позже. Сейчас же, в добавление к примерам 60—61, заключающим в себе усложненный тонический аккорд ля мажора, я укажу еще на несколько аналогичных примеров столь же ясного гармонического и тональ-

ногого значения. Весь причетный эпизод после цифры 35 построен на тоническом аккорде до минора. Весь эпизод благословения жениха (начиная с цифры 50) написан в ясном до мажоре или, вернее, в церковном цефаутном звукоряде. Весь эпизод после цифры 44 написан в ля миноре, о чем я уже упоминал, когда приводил пример 38. Вся кода второй картины, начиная от цифры 59, написана в до мажоре, причем его заключительным тоническим комплексом (после цифры 62) служит соединение в одном аккорде звуков тонического и субдоминантового созвучий. Аналогичное место можно видеть в цифре 80, но только в отношении тональности ля минор. Сложное тоническое созвучие ля мажора можно видеть в цифре 74. Тонический аккорд своеобразного ля мажора-минора дает вся кода третьей картины, после цифры 82. Что касается четвертой картины «Свадебки», то она значительно сложнее остальных картин в гармоническом отношении и в ней встречаются эпизоды, в которых тональность может быть сразу определена. Таковы эпизоды в цифрах 114, 117 и другие.

Строя свои гармонии в «Свадебке», Стравинский придерживается того же принципа, которого придерживаются мастера русской инструментовки. Этот принцип заключается в мудром распределении по голосам произведения различных гармонических элементов одного и того же звукового комплекса-аккорда. Принципом такого распределения является поручение наиболее «консонантных» элементов гармонического созвучия одинаковым тембровым группам или одинаковым инструментам и выделение «диссонирующих» элементов в другие тембровые группы. Этот принцип Стравинский проводит в «Свадебке» в высшей степени последовательно, и эта последовательность сразу же бросается в глаза в противопоставлении в «Свадебке» вокального элемента инструментальному. В то время как хор и солисты для него являются ядром всего произведения, в то же самое время инструментальное сопровождение к ним он рассматривает только как звуковой фон. И в то время как вокальные массы «Свадебки» он рассматривает как носителей «консонансного» начала всего произведения, в то же самое время область инструментального сопровождения

для него является как бы областью гармонических «призвуков» к вокальным партиям, как бы областью предельного заострения скрытых в вокальных партиях гармонических возможностей. Отдельных примеров для иллюстрации этого утверждения я приводить не буду, так как вся «Свадебка» от первой до последней ноты является таким примером. В то время как вокальные партии являются средой, в которой сосредоточен весь мелодический элемент «Свадебки», в это же самое время инструментальные партии ее совершенно, за лишь очень немногими исключениями, лишены мелодического элемента и лишь поддерживают ритм и гармонию произведения. Если кто-нибудь даст себе труд повнимательнее взглянуться в партитуру «Свадебки», то он увидит, что инструментальный фон «Свадебки» содержит в себе не только «гетерофоничные» по отношению к ее вокальным партиям голоса, но и очень большую упорядоченность в них: ведение движущихся голосов терциями, секстами, квартами, квинтами, секстаккордами, септаккордами и другими параллельными интервалами и созвучиями, введение различных гармонических «слоев» у различных инструментов, последовательное проведение ритмико-гармонических фигур и т. д. Любопытный пример в этом отношении дает отрывок из первой картины (от цифры 12 до цифры 14). В этом отрывке три голоса женского хора, поддержанные двумя сольными голосами, исполняют в гармонизации квинтами мелодию, принадлежащую к до мажору, несмотря на встречающийся в ней *фа-диез*, а в это время у аккомпанирующих фортепиано звучит своеобразный органный пункт на нотах *фа-диез* и *ля-бемоль* (или, как написано у Стравинского, *соль-диез*), то есть на наиболее ярких звуках субдоминанты гармонического мажорного лада. Этот прием, как и прием соединения в одном созвучии звуков, ранее принадлежавших аккордам двух различных тональных функций указывают нам путь развития современной гармонии в сторону усложнения основных тональных элементов путем прибавления к ним ранее «чуждых» звуков. Этот путь не новый. Его открыли те композиторы, которые ввели в доминантовое трезвучие септиму (звук, ранее принадлежавший только субдоминантовому созвучию). И как введение септимы в аккорд, сколь бы смелым оно никазалось, не нарушило принципа тональности, так и

все усложнения гармонии, производимые Стравинским и другими современными композиторами, этого принципа тональности не нарушают. Усложнение аккордов ведет только к обогащению тональности новыми созвучиями; а не к ее уничтожению, что было бы равносильно уничтожению всего логического смысла развертывания музыкальных мыслей в музыкальном произведении. Атональность — это отрицание музыки, а не новый этап ее развития.

На том же принципе, на котором у Стравинского покоятся все голосоведение, на том же принципе основаны и его контрапунктические приемы, ограничивающиеся лишь приемами одновременного соединения тем и приемами имитационного письма. Эти приемы у Стравинского целиком покоятся на гармонической основе и если и производят где-нибудь впечатление «линеарности», то только потому, что гармонии Стравинского являются более сложными гармониями, чем те, к которым мы привыкли.

К области контрапункта нужно отнести уже упомянутый мною раньше прием введения новых тем в качестве контрапунктирующих старым темам. В этом отношении Стравинский, как мы уже видели это ранее, проявляет большую последовательность и строит на этом весь принцип мотивного развертывания музыкальной ткани всей «Свадебки», проявляя таким образом свою психологию русского композитора, глубоко отличную от психологии европейского композитора. Для последнего контрапунктическое соединение тем является синтезом музыкальных мыслей, положенных в основу какого-нибудь произведения, и венцом-заключением музыкально-конструктивного процесса. Для Стравинского же — это процесс роста, процесс развития музыкальной мысли произведения, получаемый путем своеобразного почкования тем, вырастающих одна из другой. Но это не значит, однако, что Стравинский отказывается от синтетических приемов соединения мыслей-тем в одно конструктивное целое и что он отказывается от приема повторения той или другой важной для развития его композиционных мыслей темы. Мы уже видели, как он использует в четвертой картине своей «Свадебки» ту тему,

на которой он строит все заключение своего произведения. Эту же тему он использует и в месте соединения наибольшего количества тем «Свадебки» — в цифре 93, где он соединяет одновременно четыре главнейших темы четвертой картины.

Применяя контрапунктические приемы письма в «Свадебке» в довольно большой дозе, Стравинский не придерживается обычно употребляемых в этом случае форм. В частности, он отказывается от применения формы фугато, ограничиваясь только применением формы имитации в ее разработочном значении. Применяя формы, напоминающие канонические, он предпочитает вступления голосов в унисон или же в октаву (цифра 29 — «Чем чесать, чем маслить»). Иногда он даже прибегает к слиянию двух контрапунктических самостоятельных голосов в унисон, подчеркивая все же самостоятельность двух слившихся в унисон голосов разновременными подъемами их на верхнюю вспомогательную ноту, как это можно видеть в заключении третьей картины (цифра 85). Так как гармонические отношения, в которые вступают между собой отдельные голоса «Свадебки», являются чрезвычайно сложными, то Стравинский получает возможность не только имитировать тему в различные мало употребительные интервалы, но и выдерживать эти имитации наподобие канонов, создавая этим впечатление какого-то сдвига тем относительно самих себя без перемены гармонического фона, на котором делается это сдвижение. К контрапунктическим приемам нужно отнести также употребление в «Свадебке» подголосков, а также применение того «горизонтально-подвижного» контрапункта, пример которого встречается в цифре 144 и о котором я уже упоминал ранее.

Прежде чем прийти к заключению моей настоящей работы о «Свадебке» Стравинского, я должен еще сказать несколько слов о ее форме. Как известно, форма в музыке не является чем-то отдельным от произведения, а является результатом всего процесса сочинения, обусловленным всеми его деталями. Особенно сильное влияние на форму оказывает гармония произведения, то есть степень сложности этой гармонии и простирающие от-

сюда модуляционно-логические отношения отдельных отрезков формы. Тонико-доминантная гармония выработала сонатную форму с ее модуляцией в доминанту в побочной партии. Дальнейшее усложнение гармонии привело к более отдаленным модуляциям в партиях сонатной формы (терцовые отношения с главной тональностью и др.). Листовские гармонии послужили причиной создания формы музыкальной поэмы. Вагнеровские гармонии привели к принципу создания «бесконечной мелодии» и к текучей смене формальных эпизодов. Употребление Стравинским в его музыке звукорядов с седьмой пониженней ступенью (без вводного тона) отразилось сейчас же на формально-модуляционном плане его «Свадебки», в которой мы почти не находим модуляций по квинтовому кругу. В самом деле, основной тональностью первой части нужно считать ми минор как тональность подголосочного причета, начинающего и заканчивающего эту картину. Другими тональностями этой картины будут тональность мажорной субдоминанты ми минора — ля мажор (вся середина картины, начиная от цифры 39) и тональность до мажор как тональность середины всего ля-мажорного эпизода. В примере 3 мелодически дано в зародыше отношение главных тональностей первой картины — ми минора и ля мажора. Во второй картине главную роль играют тональности си-бемоль мажор (тональность начала картины) и до мажор — главная тональность всей картины и второй ее части, вступающая в свои права с цифры 50. Третья картина начинается в ля мажоре и оканчивается в ля миноре. Что касается последней, четвертой картины, то она, как и первая, основана на «подголосочной» тональности си минор. Тоника си подчеркивается в ней в самом начале в до-бемоль-мажорном инструментальном фоне к главной мелодии. К той же тонике си (*до-бемоль*) возвращается музыка четвертой картины в причете в цифре 98. Она же встречается в цифре 103. Наконец, она является тоникой заключения всей картины и всей «Свадебки». Если мы, далее, возьмем круг тональностей, на которых построены картины «Свадебки», то они будут: ми, до мажор, ля минор и си (в качестве остальных тональностей второй и третьей картины я беру тональности их заключений, как результирующие в себе окончательные

тональные намерения композитора). В заключительной фразе хора «Свадебки» (три такта перед цифрой 133) даны тоники всех картин этого произведения:



Это свидетельствует о том, что как из мелоса вытекала вся гармония «Свадебки», так из этой последней выросло все ее формально-логическое строение.

Что же касается внешне-формального строения «Свадебки» Стравинского, то оно в каждой картине различно. Ее первая картина написана в трехчастной форме с трехчастным же средним эпизодом:

- 1) цифра 1,
- 2) 1. цифра 9,
2. цифра 12,
3. цифра 14,
- 3) цифра 21.

Вторая картина написана скорее в двухчастной форме с довольно сложным внутренним построением частей:

- 1) 1. 1. цифра 27,
2. цифра 29,
3. цифра 33,
2. цифра 35 и переход, начиная от цифры 41
3. цифра 44.
- 2) 1. Вступление (цифра 50),
2. 1. цифра 53,
2. цифра 58,
3. Кода (цифра 62).

Третья картина состоит из главной темы (цифры 65), ее вариационно-контрапунктической разработки (цифра

68) и коды (цифра 82). Что же касается четвертой картины, занимающей собою вторую часть «Свадебки», то она состоит из пяти больших эпизодов:

1. цифра 87,
2. цифра 94,
3. цифра 106,
4. цифра 114,
5. цифра 123.

Первый из этих эпизодов трехчастный (1. цифра 87, 2. цифра 91, 3. цифра 92). Второй эпизод двухчастный (1. цифра 94, 2. цифра 100). Третий эпизод (цифра 106) носит разработочный характер. Четвертый эпизод опять трехчастный (1. цифра 114, 2. цифра 117, 3. цифра 121). Наконец, пятый эпизод представляет собою репризу первой темы четвертой картины (цифра 123) и других ее моментов и коду (цифра 130).

Вся форма «Свадебки» выкована из однородного тематического материала, разработанного весьма своеобразно с применением того метода, который я раньше назвал методом «почкования» и который дает большую внутреннюю связь всему формально-тематическому развитию музыки «Свадебки». Таким образом, форма «Свадебки» является обусловленной всеми деталями конструктивного процесса и как таковая является действительно «на диво суряженной», цельной и законченной.

Я намеренно не касаюсь в этом своем очерке вопроса об инструментовке «Свадебки». Оркестр «Свадебки», состоящий из четырех фортепиано и целого ряда ударных инструментов, имеет своим назначением «в политирь бить» и «в цимбалы подыгрывать» пению хора и солистов, несущих на себе главную тяжесть развития музыкальных мыслей всего произведения. В этом отношении он является главным образом декоративным музыкальным элементом, усиливающим впечатление от исполнения, но все же не средой, в которой развиваются музыкальные мысли, положенные композитором в основу своего произведения. Это не значит, что я считаю инструментальную часть «Свадебки» не заслуживающей такого же внимания, какого заслуживает ее вокальная часть. Это значит только, что в настоящей своей работе

я останавливаю свое внимание на процессе развития творческой и оформляющей мысли композитора, а не на всех деталях ее воплощения как таковых. В этом последнем отношении, то есть в отношении заложенных в «Свадебку» творческих мыслей, это произведение является исключительным по своему значению и по тем возможностям, которые оно обещает.

Ценность нового искусства заключается в том, что оно, не порывая связи со старыми традициями, открывает новые горизонты и указывает новым творцам новые возможности развития. При этом прогресс искусства заключается не в постепенном развитии одной какой-нибудь тенденции на пространстве целых исторических эпох, а в борьбе противоположных тенденций, то выступающих на первый план, то, наоборот, отходящих на второй или даже на третий план. Только потом, по завершении той или иной исторической эпохи, становится ясной ее общая тенденция, кладущая свой отпечаток на эту историческую эпоху. Пока же процесс развития тенденций этой эпохи еще не закончился, он все время совершается путем борьбы противоположных друг другу идей, старающихся творчески утвердить себя. Развитие русской музыки все время шло под знаком борьбы двух тенденций — национальной и западнической, находившихся все время во взаимном антагонизме. Эпоха Скрябина вновь доставила перевес «западническим» тенденциям в русской музыке и, казалось, надолго отодвинула на второй план национальные тенденции, сделавшиеся как бы даже несколько «старомодными» и наивными. Но это только казалось. Ибо «скрябинская эпоха» не только не заглушила в русской музыке национальных тенденций, но и подготовила новую почву для их развития, снабдив их новым гармоническим материалом, новыми средствами выражения музыкальных мыслей. Воспользовавшись всеми гармоническими достижениями «скрябинской эпохи» и еще дальше развив их в соответствии со своими творческими намерениями, Стравинский обратился к мысли возрождения на этой новой гармонической почве подлинного русского мелоса, того мелоса, который еще до сих пор не подвергся «уловлению» средствами русской художественной музыки. Его намерение увенчалось полным успехом, и мы можем с полным правом сказать про его «Свадебку», что в

этом произведении он указал русским композиторам путь к созданию национального русского хорового стиля, путь к созданию русской кантаты.

В дни, когда у нас проявление национального духа в художественном творчестве не только не запрещается а, наоборот, поощряется, когда национальное самоопределение в искусстве становится лозунгом дня, в эпоху, когда русская музыка силою исторических событий выносится на вершину волны мировой музыки, появление таких произведений, как «Свадебка» Стравинского, должно только приветствоваться как одно из величайших достижений в области нашего искусства. Ибо то художественно-ценное, что есть в этом произведении становится и социологически-ценным, как зафиксированный и художественно проработанный этап в поступательном движении нашей музыки.

Рукопись датирована:

15 II—21 II 1927. Клин.
Музей П. И. Чайковского

Впервые напечатана:

Igor Stravinsky's «Les Noces».

Oxford university press. H. Milford, London, 1928.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакции</i>	• • • • •
«Борис Годунов» Мусоргского (Опыт тематического и теоретического разбора)	• • • • • 5
«Поэма Экстаза» А. Н. Скрябина	• • • • 55
«Свадебка» Игоря Стравинского	• • • • 87

Беляев В. М.

Бел 43 Мусоргский, Скрябин, Стравинский. Сборник статей. М., «Музыка», 1972
124 с.

Настоящие статьи В. М. Беляева объединены общей темой показа исторической роли русских композиторов в развитии музыкального языка. В статьях содержится теоретический разбор важнейших сочинений Мусоргского, Скрябина, Стравинского.

Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов, педагогов и студентов музыкальных учебных заведений.

Индекс 9-1-2

Беляев Виктор Михайлович
МУСОРГСКИЙ, СКРЯБИН, СТРАВИНСКИЙ
Сборник статей

Редактор И. Валихова Художник Е. Томилин
Худож. редактор Ю. Зеленков Техн. редактор В. Кичоровская
Корректор Т. Ключарева

Подписано к печати 30/X 1972 г. А-03418. Форм. бум. 84×108¹/32.
Печ. л. 4,0. Усл. л. 6,72. Уч.-изд. л. 5,97. Тираж 10.000 экз. Гос. № 7263.
Г. п. 1972 г. № 619. Заказ 1095. Цена 44 к. Бумага № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, 109088, Южнопортовая ул., 24.

МУСОРГСКИЙ

В. М. Беляев

СКРЯБИН

СТРАВИНСКИЙ