



# ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

---

ВЫПУСК

❧ 4 ❧

Москва. "Музыка". 1986

# ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

---

*Вл. Протопопов*

*ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ  
МУЗЫКА  
XIX-начала XX века*

Под общей редакцией  
Т. Н. ЛИВАНОВОЙ

И90 История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 4. Западноевропей-  
ская музыка XIX — начала XX в./ Протопопов Вл. — М.:  
Музыка, 1986. — 319 с., нот.

Освещаются важнейшие явления истории полифонии указанного периода в западноевропейской музыке. Автор подробно останавливается на особенностях полифонического письма композиторов-романтиков. Использован материал работы того же автора "История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX вв.", изданной в 1965 г.

И  $\frac{4905000000-381}{026(01)-86}$  54-86

78



## О Т А В Т О Р А

Предлагаемый читателю четвертый выпуск "Истории полифонии" охватывает западноевропейскую музыку от эпохи романтизма до начала XX века.

Как в третьем, так и в настоящем выпуске автор ориентировался на вышедшую в 1965 году свою книгу "История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX веков". По сравнению с нею заново написаны разделы о полифонии Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брукнера, существенно дополнены — о полифонии Шопена, Берлиоза, Брамса, чешских и французских композиторов, без перемен остались разделы о полифонии Листа, Вагнера, Верди.

Текст книги настоящего издания обсуждался и одобрен кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Автор выражает признательность заведующему кафедрой проф. Е. В. Назайкинскому, членам кафедры проф. Т. Ф. Мюллеру, доцентам Т. Н. Дубравской, Н. А. Симаковой за их оценку и замечания по тексту книги, которые приняты с благодарностью.

## ВВЕДЕНИЕ В ПОЛИФОНИЮ РОМАНТИКОВ

С развитием романтического направления западноевропейское музыкальное искусство XIX века обогатилось многими новыми чертами в образном содержании и средствах выразительности. Полифония в этом отношении не осталась в стороне.

Справедливо находят, что уже у позднего Бетховена появляются такие принципы, которые прямо предвосхищают то, что становится типичным в романтическом искусстве. Сюда относят свободу формы, смелые сопоставления жанров, особую тонкость фактуры, усиление вариационности и т. д. Но позднее творчество Бетховена многими сторонами осталось и чуждо романтикам. Так, полифонизация фактуры, явившаяся для Бетховена главным принципом развития в Девятой симфонии, последних сонатах и квартетах, не была воспринята романтиками в качестве такового. Поэтому продолжение бетховенских традиций в этом смысле найдем лишь в послеромантическую эпоху, в стилях, творчески развивавших линию классического искусства. Это — произведения С. Франка, И. Брамса, С. Танеева, в наше время — музыка советских мастеров — С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других.

Но романтики дали свое решение проблем полифонии. Оно лежало на путях той характеристичности музыкальных образов, которая привела к усилению индивидуализации тематизма, выявлению песенного начала. Рождалась и новая, тематически контрастная, жанрово разнородная полифония. Давний принцип, найденный еще Фрескобальди, а может быть, и ранее, перешедший к Баху, получил у романтиков, таким образом, новое воплощение, обогащенное достижениями венских классиков.

Сопоставление героя и окружающей его жизни, характеристические картины в программной музыке (Берлиоз, Лист), соединения лейтмотивов и других персонифицированных тем в опере (Мейербер, Вагнер) и т. п. вызвали контрастно-тематическую полифонию, отличную от прежней в произведениях венских классиков. В непрограммной музыке романтиков контрастная полифония также получила новое значение, связанное с характеристичностью тематизма, — контрапунктирование мотивов разных тем (Шуберт, первая часть квартета "Смерть и девушка"), инструментальные дуэты (Шопен, этюд *cis-moll*), диалогичность мелодических фраз (Шуман, "Wagum") и другие формы становятся типичными в произведениях романтиков.

Большое значение контрастное к мелодии фортепианное сопровождение приобретает в сольной вокальной музыке романтиков,

где полифоничность возникала от стремления передать характер музыкально-словесного образа, тогда как мелодия выражала его в обобщенном виде (Шуберт, "Форель"). В конечном счете здесь тоже сказывалась программность, стимулировавшая создание больших инструментальных концепций и в симфоническом жанре, в сонате. Это положение стало возможным благодаря необыкновенно разросшимся у романтиков формам фортепианной и — шире — инструментальной фактуры вообще. Полнозвучие и особая разветвленность ее голосов, обилие удвоений, мелодическое противодвижение позволяли насыщать сопровождение тематическими интонациями, рождали в недрах фактуры полифоническое многообразие — в этом отношении романтики внесли существенно новое (Шопен, Лист, Шуман). Но и здесь можно заметить тенденции к программной определенности (Лист). Сравнительно с Бетховеном складывалось много своеобразного и в отношении мелодики, поскольку корни ее в музыке романтиков подчас явственно уходили в народное искусство, в музыку быта (Шуберт, Шуман, Мендельсон).

Такая традиционная форма, как fuga, у романтиков изменяется в связи с общим направлением их искусства. Fuga и ее производные, как и у Бетховена, входят в художественную концепцию контрастно-составной формы (Шуберт, фантазия "Скиталец") и сонатно-симфонического цикла (Берлиоз, Фантастическая симфония, "Гарольд в Италии"; Лист, "Данте-симфония", "Фауст-симфония"), дают основу новой трактовке цикла прелюдия — fuga, вливаются в сонатную форму (Лист, соната h-moll), являются одной из вариаций в вариационном цикле (Лист, "Пляска смерти") и, наконец, сохраняют свое значение в кантатно-ораториальных жанрах (мессы Шуберта, оратории Шумана, Мендельсона и других мастеров). Некоторые композиторы охотно пользовались фугой, другие же (Вагнер, Шопен) прибегали к ней редко. В наиболее значительных сочинениях романтиков fuga звучит по-новому, с той же характеристичностью, о которой говорилось выше. Это сказалось на новизне соотношений, возникающих между фугой и прочими разделами сложной композиции, в которую она входит. Fuga перестает быть самодовлеющей музыкальной формой, она сильно изменяется, переходит подчас в гомофонно-гармоническую фактуру, утрачивая, следовательно, присущие ей качества. Общая композиция произведения поэтому оказывается романтически свободной, включающей различные формирующие принципы.

Однако нужно отметить и противоположную тенденцию — опыты образования симфонической фуги, еще скромные и не вышедшие из области крупных жанров. Это были увертюры-фуги в ораториях "Илия" Мендельсона и "Бегство в Египет" Берлиоза. Следующий этап — fuga как часть симфонического цикла взамен сонатного *allegro*, что и осуществил молодой Сен-Санс во Второй симфонии (1859).

Завершающую функцию фугированной (шире — имитационной) полифонии, выработанную классиками в крупных вокальных произведениях ораториального типа, романтики перенесли в репризы самостоятельных одночастных форм. Это было новым раскрытием художественных возможностей имитационной полифонии как средства обобщения, сжатия тематического материала в предельно выра-

зительных интонациях. Так рождались каноны и *fugati*, заключавшие в себе квинтэссенцию тематизма свободных форм романтического стиля. Образцов подобного рода немного (Шуберт, фантазия "Скиталец"; Шопен, баллада *f-moll*, мазурка *fis-moll*; Лист, соната *h-moll* и некоторые другие сочинения), но их роль велика как потому, что все это — высокохудожественные создания музыкального искусства, так и вследствие историко-стилистической значимости. Имитационная (фугированная) реприза вобрала в себя приемы бетховенской полифонизации сонатной репризы (первая часть Девятой симфонии) и финальной фуги сонатного цикла (сонаты *op. 102* № 2, *op. 106*), подчинив их закономерностям одночастной формы. Имитационная полифония в репризах дает начало более сжатому и концентрированному выражению того, что было высказано в предыдущей части формы. Идя от одноголосия к многоголосию и аккордовому полнозвучию, композиторы создавали в репризах большие напряжения, отвечающие художественной концепции сочинения.

Естественно, что все эти особенности складывались не сразу. В произведениях ранних романтиков их еще не встретим. Например, у К. М. Вебера (1786 — 1826) полифонические приемы еще "классичны", близки раннебаховским (см. фортепианный концерт *op. 8*, *B-dur*, фугато в финале). Оперы его, можно сказать, не имеют сколько-нибудь интересных полифонических эпизодов. И многие ранние сочинения Шуберта еще очень робки в отношении полифонии, напоминают стиль Гайдна и Моцарта. Но постепенное становление характерных образов романтического искусства повлекло и применение полифонии, ее преобразование. В последующих главах это будет прослежено.

## ПОЛИФОНИЯ Ф. ШУБЕРТА

Полифония *Франца Шуберта* (F. Schubert, 1797 — 1828) — значительнейшее явление в истории музыкального искусства, хотя еще мало изученное в отличие от гармонии, где оригинальность Шуберта давно признана. Полифоническое мастерство Шуберта обогатило сокровищницу полифонии новыми художественными образами. Эта новизна связана с главнейшим жанром в творчестве Шуберта — песней и отражением в ней чувств и мыслей страдающего, восторженного, беспечного, озабоченного человека. Выражение их поднимается на высоту художественно-философского обобщения. Преобладание гомофонности в песне не умаляет роли полифонических образований в больших композициях для выражения определенного идейно-эстетического замысла. В сонатных и крупных хоровых произведениях с оркестром, в фантазиях и иных жанрах полифонические средства нужны для музыкально-тематического, образного развития, для воплощения широкой художественной концепции, приобретающей полноту, а в определенных случаях и изобразительную конкретность.

Эти качества шубертовской полифонии слагались постепенно и незаметно, по мере художественной необходимости, без заранее обусловленных форм и приемов. Школьной премудростью контрапункта Шуберт овладел еще в юности<sup>1</sup>, но, видимо, был неудовлетворен своими знаниями и в 1828 году собирался заняться изучением фуги с теоретиком и композитором С. Зехтером (1788 — 1867)<sup>2</sup>. Непонятно лишь — что мог дать Зехтер вдохновенному художнику, создававшему мелодии и мелодические сплетения (полифонию) свободно и легко, без какой-либо нарочитости? Все у него было в совершенстве, которого он достиг, естественно, не сразу.

<sup>1</sup> Заметка Шуберта на нотном листе с записью упражнений: "18 июня 1812 г. Начал контрапункт". — Жизнь Шуберта в документах. М., 1963, с. 94.

<sup>2</sup> Жизнь Шуберта в документах, с. 473. Р. Шуман в рецензии "Симон Зехтер. 12 контрапунктических этюдов, соч. 62" отмечал в музыке Зехтера и "осмысленное" и "ужасное", к которому он отнес канон с "постепенным увеличением во всех четырех голосах". "Господин Симон Зехтер, как известно, один из самых основательных теоретиков Вены и настолько добросовестный контрапунктист, что в его канонах едва ли приходится проверять, строго ли соблюдена последовательность интервалов... Однако, например, в последней пьесе меня поразило что-то вроде скрытых октав... Тетрадь эта остается в наше время милым курьезом". — Ш у м а н Р. О музыке и музыкантах. Собр. статей в двух томах, т. II-А. М., 1978, с. 183 — 184.

Проследим за имитационно-полифоническими формами от самых ранних произведений к последним.

Еще до занятий контрапунктом Шуберт в раннем квартете (1810 — 1811, D 18<sup>3</sup>) ввел фугированные эпизоды со следующими темами:



Они не отличаются ни глубиной, ни оригинальностью и не получают никакого развития, а лишь экспозиционно перемещаются по голосам снизу вверх. Окруженные гомофонными разделами, эти "фугированные" эпизоды выглядят одиноко, промелькнув в калейдоскопе многообразных тематических построений, и заканчиваются аккордовой гармонизацией тем. Во всем сквозит неумелость юного композитора, подражающего каким-то образцам услышанной музыки, но не умеющего еще сказать своего слова, создать самостоятельную художественную композицию<sup>4</sup>.

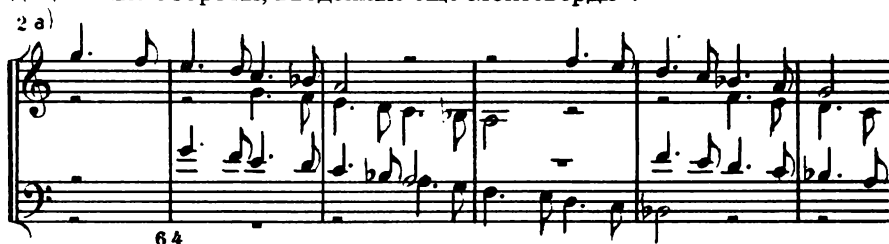
Плоды занятий контрапунктом, по-видимому, отразились уже на хоровых сочинениях Шуберта 1813 — 1815 годов, где находим развитые фуги, располагаемые преимущественно в заключительных разделах произведений. Таковы: 1. Allegro в Kyrie F-dur (1813, D 66), 2. Финал Gloria в мессе F-dur (1814, D 105), 3. Вторая версия "Dona nobis pacem" в той же мессе (1815, D 185), 4. Alleluja в Graduale C-dur op. 150, фуги в хорах № 7 и 12 Stabat Mater на текст Клопштока (1816, D 383), 5. "Erben sollen sie am Throne", 6. Amen.

Музыка этих фуг по жанру, тематизму и назначению близка произведениям Моцарта, Гайдна, шире — стилю венского классицизма. Фундаментальность, торжественность, пафос восторженности и в то же время юношеская искренность наполняют эти произведения. Особенно большой увлеченностью отличается финал Gloria из мессы F-dur. Чувствуется, что юный композитор вложил сюда все благоприобретенные познания: имитационно развивал отдельные мотивы

<sup>3</sup> Буквой D отмечается номер по указателю: Franz Schubert. Werkverzeichnis. Der kleine Deutsch. Bearbeitet von W. Aderhold, W. Dürr und A. Feil. Leipzig, 1983. В дальнейшем отметка ставится лишь по отношению к менее известным произведениям Шуберта.

<sup>4</sup> П. А. Вульфius по этому поводу писал: "...на заре деятельности Шуберт пытался опереться на полифонию, которая в дальнейшем хотя и займет в его творчестве определенное место, но редко будет выступать в качестве ведущего начала. Очевидно, композитор искал в полифонии образцы логической организации музыкальной мысли, открывавшей ему путь к овладению тематическими формами. Конечно, в юношеских квартетах ее ростки достаточно примитивны и не выходят за пределы школьной канонической имитации" (В у л ь ф и у с П. Франц Шуберт. М., 1983, с. 232).

темы, строил обширные канонические секвенции, используя традиционные обороты, введенные еще Монтеверди<sup>5</sup>:



У Шуберта они сложились в результате общей тенденции к работочности: один из мотивов темы (см. ниже пример 5) послужил основой для первого из этих примеров (а), второй продолжил его мелодическое движение. Нельзя не заметить, что второй пример фактурно плотнее первого — тут невольно сказалась забота композитора об усилении полнотвучия, направленном к кульминационному разделу фуги — репризе (от т. 112).

Композиция фуги в финале Gloria использует уже установившуюся у Шуберта последовательность. Экспозиция разворачивается прямолинейно от нижнего голоса к верхнему и завершается повторением темы в басу, что сообщает экспозиции тональную законченность. Такое строение вытекает из характера темы — мужественного, энергичного — и ее мелодического рисунка — начальных восходящих интонаций и восходящих секвенций.

Тематизм фуг Шуберта очень близок темам фуг Моцарта, что видно из следующего примера, где мотивы а и б совпадают в разных темах:



<sup>5</sup> См.: История полифонии, вып. 3. М., 1985.

Молодой Шуберт, конечно, счастливее молодого Моцарта, поскольку имел для себя его высокие образцы: изобретательность и интонационный склад тем у Шуберта смелее, чем у Моцарта в его юные годы.

К тому же типу фундаментальных произведений принадлежит тема и вся fuga Alleluja из Graduale. В темах фуг "Dona nobis pacem", финала Gloria, хора № 7 "Stabat Mater" примечательной является восходящая секвенция, становящаяся основой разработочных разделов, в позднейших сочинениях Шуберта секвенция перерабатывается в интонационное подобие песенного периода:

#### 4 Allegro



Интересно, как широко молодой композитор смотрит на форму фуги: она впитывает особенности гомофонных форм, в том числе и разработочность. Это именно та тенденция, которую можно ранее проследить в фугах Гайдна, — Шуберт несомненно был с ними знаком, может быть, даже участвовал в их исполнении и его слуховой опыт хранил музыку великого мастера прошлого. Особенно, как нам представляется, многим обязана Гайдну уже установившаяся финальная fuga в Gloria мессы F-dur. Свободно допустимая членимость темы позволяла развивать в голосах и inceptum (начальные интонации), секвенцируя его по восходящей линии, и заключительную часть, дающую нисходящее секундовое движение (схема: a a' a' b):

#### 5 Allegro vivace



заключительная часть



Стретты на мотиве а охватывают все голоса, перерастают в секвенции (см. пример 2), в известной мере даже излишне много речивые, в чем сказывается недостаточная опытность молодого композитора. Но освоение крупной полифонической формы налицо — отсюда протягиваются нити к произведениям позднейших лет, намечаются их стилистические особенности. Полифонический стиль Шуберта — в движении, в совершенствовании.

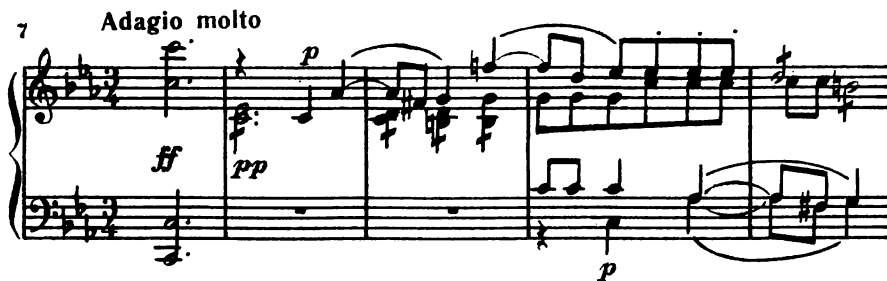
Активная работа в создании хоровой полифонической композиции отразилась на инструментальных сочинениях Шуберта. Включения фуги в сонатно-симфонический цикл ожидать было нельзя — это противоречило бы песенно-бытовому предназначению ранних камерных ансамблей и недалеко отошедших от камерности первых симфоний Шуберта, — полифония проникала сюда как средство создания образного единства в кратком вступлении перед сонатным *allegro* и позднее — как средство напряжения в сонатных разработках. Примером первого рода может служить вступительное *Adagio* в квартете C-dur (1813, D 46). Хотя тема его фугато малооригинальна:



но она имеет более широкое предназначение, так как проникает в побочную партию *Allegro* и активно участвует в сонатной разработке<sup>6</sup>

Особенно интересно складывается вступительное *Allegro* "Трагической симфонии" c-moll № 4 (1816). Свободные имитации в совокупности с гармоническими голосами образуют подвижную фактуру, великолепно вводящую в лирико-трагический характер произведения в духе моцартовской симфонии g-moll, хотя ни о каких тематических совпадениях нет и речи.

Короткая тема *Adagio* включает две вопросо-ответные фразы, слагаемые из знакомых интонаций — остронеустойчивых VI — IV повышенной ступеней с их разрешением D — T:



<sup>6</sup> Заметим, что порядок фугированного экспонирования темы в *Adagio* такой же прямолинейный, как в хоровых фугах Шуберта, — от нижнего голоса к верхнему, — по-видимому, эта характерная шубертовская система распространяется и на инструментальные фуги.

В этой системе стреттных имитаций, охватывающих голоса оркестра, заключено непрерывное движение, свойственное именно полифонии, хотя налицо и элементы гомофонной фактуры; появляются дополняющие мелодические фразы, полнота изложения возрастает. Общая ладотональная неустойчивость поддерживает тональные перемещения от Т и D, которые образуют скрытый фригийский тетрахорд  $c - b - a - g$ , как в начальном разделе Фантазии Моцарта *c-moll* (K. 475).

Во всей симфонии *Adagio* — наиболее глубокое выражение полифонии, *Allegro* же и другие части развиваются в гомофонно-гармонической сфере.

Усиление разработочной роли имитационности проследим на примере финала квартета *E-dur* op. 125 № 2 (1817), где из начальной фразы темы вырастают бесконечный канон и канонические секвенции, широко раскинутые в разработочных разделах:

8 а) *Allegro vivace*

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (soprano, alto, and tenor/bass) and a piano accompaniment. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system (labeled '6)') shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system (labeled 'в)') includes a piano part marked 'pp' (pianissimo) and a vocal line with the lyrics 'rouge par le Ciel'. The third system (labeled 'г)') continues the musical development. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Это чисто моцартовский прием, дающий постепенное расширение моторности тематизма в музыке игрового содержания, что вполне гармонирует с финальным местоположением в циклической форме.

Имитационно-разработочные приемы при ином, речитативно-императивном тематизме являются носителями драматического напряжения. Это нечто новое в полифонии Шуберта, в ее функциональной и содержательной роли, связанное с романтической образной сферой. В то же время оно преемственно по отношению к предыдущим образцам и без них не могло бы сложиться. Обычная область таких полифонических напряжений — разработка сонатной формы. Начальный этап — бесконечный канон — устанавливает настроение тревоги, которая возрастает в последующих секвенциях и имитационных смещениях и ведет к трагедийной кульминации, основанной на гармонических созвучиях остродиссонантного характера (уменьшенный септаккорд, малый нонаккорд). Полифония протягивает руку гомофонии, ибо цель у них одна: драматизация музыкального образа. Полифония пронизана интенсивным движением, гармония выражает результат, итог движения, который, в свою очередь, может быть лишь первым этапом глубоко драматического дальнейшего развития.

Описанный процесс гениально представлен в разработке Неоконченной симфонии (1822): от унисона и бесконечного канона к секвентным перемещениям диссонантной гармонии (нонаккорд) с мелодическим наполнением ее интонациями темы в прямом и обращенном виде. Композиционная структура необычайно проста, но она необходима в этом тематическом процессе, ее целеустремленность захватывает слушателя своим напряжением.

Не уступающий по выразительности пример находим в Allegro ma non troppo квартета a-moll op. 29 (1824). Его тема исходит из консонанса тонического трезвучия и включает затем диссонанс уменьшенной кварты<sup>7</sup>:

#### 10 Allegro ma non troppo



Именно он особенно заметен в бесконечном каноне разработки, переходящем в quasi-каноническую секвенцию, риспоста которой точно придерживается ритма пропосты, но меняет интервальные

<sup>7</sup> Заглавный мотив буквально совпадает с аналогичным в Реквиеме Верди:



ходы. Полифония тематических линий дополняется сопровождающими мелодическими голосами, — лишь в единстве этих фактурных элементов создается тот выразительный характер, о котором говорилось, утрата хотя бы одного голоса нарушит содержание ансамбля:

11

*pp*

*p*

*pp*

*cresc.*

Канон, восходящая имитационная секвенция и гармонический взрыв на уменьшенном септаккорде. Новые гармонические смещения направлены к главной тональности. Полифония в самом центре разработки, после чего наступает некоторое успокоение и реприза с ее по-прежнему взволнованной темой. Трагедийный образ входит

в свое первоначальное русло, отголоском же высокого напряжения разработки звучит кульминационный аккорд малой ноны в коде с мелодической фразой — "реквием":



Интереснейший вариант той же функции напряжения, которой наделена полифоническая фактура в описанных образцах, представляет Allegro квартета d-moll "Смерть и девушка" (1824, D 810). Уже в главной партии видим интенсивную полифоничность, волнение охватывает не только основной мелодический голос, но и все сопутствующие:



Тут одно из блистательных у Шуберта проявлений полифонии на гармонической основе.

Интенсивная имитационность, слышимая с первых тактов главной партии, сказывается на связующей, отражается отчасти и на побочной — певучей, в духе баркареры или серенады. Дальнейший шаг полифонии — в разработке сонатной формы: контрапунктирование мотивов двух тем переходит в остродиссонантную секвенцию:



Активность мелодических голосов возрастает, главная тема вытесняется, и остается только мотив побочной, развивающийся в имитационных смещениях и сложных гармонических условиях (g, Es, a, F и т. д.):



Центр разработки — это и вершина драматизации лирической побочной темы, теперь она не только выходит на первый план, но и влияет на мотивы главной, оставаясь в партиях нижних голосов (органный пункт и ostinato), тогда как верхние сначала нерешительно, а потом настойчивее готовят репризу.

В противовес господству побочной темы в разработке, за главной остается кода, где побочная совсем не появляется. В главной концентрируется образ трагической судьбы романтического героя, лирический же образ героини, в разработке трактуемый тоже трагически, переходит в Andante ("Смерть и девушка"). Здесь он приобретает иной характер — горести и печали более интимного склада, нежели в первом Allegro. Полифония в Andante переосмысливается в контрастные сочетания темы и фигуративного сопровождения, индивидуализированная мелодия помещена на самое видное место, прочее ей подчиняется.

Чрезвычайно важно замечание Шуберта по поводу двух рассмотренных квартетов: "Я сочинил два квартета для скрипок, альты и виолончели и хочу написать еще квартет; вообще я хочу таким об-

разом проложить себе путь к большой симфонии”<sup>8</sup>. Глубина художественного содержания, широта форм, в том числе и полифонических форм сонатной разработки, действительно тяготеет к симфонизму, если подразумевать под этим общую концепцию произведения, многообразные перипетии музыкальных тем, их столкновения и трансформации, рождающие образы большой жизненной силы.

Постепенное разрастание имитационных приемов привело у Шуберта к многоэтапной системе канонических построений, которую обнаруживаем в Allegro non troppo квинтета C-dur op. 163 (1828). В отличие от квартетов a-moll и d-moll, где материалом для разработок служат персонифицированные темы сонатной экспозиции, в квинтете мотив имитационной системы заимствован из гармонического оборота заключительной партии (т. 138—140). Этот материал получает неожиданно большое выразительное значение в образном содержании Allegro. С ним вторглась линия волевого, quasi-драматического характера, которого лишены основные темы экспозиции: аккордово созерцательная главная, затейливо танцевальная побочная (Es-dur), пасторально-журчащая заключительная (G-dur). Средства полифонии применены как зачин крупных построений, из которых складывается разработка Allegro. Образуется каноническая секвенция с остросинкопическим мотивом и сложными интервальными сочетаниями (Iv — 17):



Подобная форма дает начало драматическому разворачиванию "событий" разработки. Общее возбуждение поддерживается периодическими ударами октав (V-c. I, V. I), выводом же из него являются унисоны квинтета и свободное мелодическое движение тех же мотивов. Два консеквентных построения и третье завершающее, ведущее к предыкту и репризе, располагаются по секундам в нисходящем порядке (fis-moll, e-moll, d-moll), в отличие от восходящего внутри секвенции. Композиция получается очень динамичной.

Драматизация разработки Allegro в какой-то мере отражается на Adagio квинтета, где средняя часть (f-moll) выделяется напряженностью в сравнении с крайними частями; тут полифония не имитационного, но контрастного типа.

Одним из самых динамичных примеров имитационной системы, охватывающей не только разработку, но и всю сонатную форму, было Allegro a-moll op. 144 для фортепиано в 4 руки, обозначенное как "Lebensstürme" ("Жизненные бури", 1828). По симфоническому размаху и образному строю это произведение родственно Allegro

<sup>8</sup> Письмо от 31 марта 1824 года. — Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 251.

квартета a-moll, но, конечно, превосходит его бурным течением музыки. Мощь фортепианного звучания, раскинутого в более широком диапазоне, чем это возможно в квартете, позволяет создать произведение большого масштаба. Но здесь лишь одно Allegro, хотя оно как бы предполагает следующие части цикла, которые Шуберт не написал, — еще одна "Неоконченная симфония".

Имитационная система Allegro тематически строится из кратких речитативных интонаций-возгласов, отражающихся в сопутствующих голосах. Широких полифонических линий не образуется, но полифония отчетлива благодаря удаленности регистров. Интонации очень похожи на те, которые входят в канонические секвенции рассмотренных квартетов:



Но тут полифоническая работа начинается уже в экспозиции, и разворачивается длительный процесс, проходящий, естественно, в сочетании с гармоническими формами. По мере движения сонатной формы интенсивность имитаций непрерывно растет соответственно возрастанию драматического напряжения. На предпредпризной стадии складывается трехголосное секвентное построение (четвертый голос ритмически звучит как колокол). Оно преобразует императивные интонации главной темы в лирико-песенные:

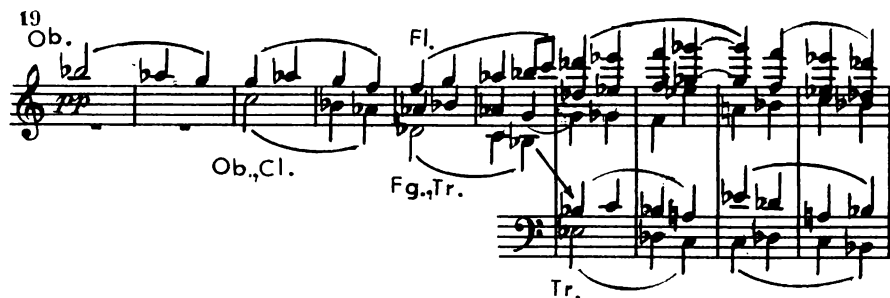






В этой вдохновенной музыке свободного дыхания слышатся огласки предприимчивого построения из Allegro симфонии g-moll Моцарта, любимого композитора Шуберта. Своеобразие шубертовского стиля сказывается в исключительной интенсивности процесса перерождения императивного в лирическое.

В финале Большой симфонии C-dur (1828), написанном, как и вся симфония, в гомофонно-гармонической фактуре, Шуберт, однако, ввел секвентно-канонические эпизоды. Они помещены в начале, а затем в центре разработки, перед органным пунктом на доминанте:



Два из них консеквентны, третье отвечает на оба предыдущих, сжимаясь в виде канонической секвенции из двух звеньев (Iv — 17); канон в нону — это обращение септими из консеквентных имитаций — интересное, логически ясное соотношение.

Полифоническая фактура неотделима от общей фактуры разработки, и это может служить своего рода символом шубертовского стиля, потому что в чистом виде полифония в нем представлена в сравнительно небольших размерах и в немногих произведениях. Приведенный пример прекрасно характеризует и обобщает стиль и назначение имитационной полифонии Шуберта.

В отличие от напряженно-драматических и обобщающих секвентно-имитационных форм, иную трактовку получают у Шуберта формы канона — лирико-созерцательную, незатейливую. Это относится к ряду его бытовых вокальных ансамблей для трех голосов (Собр. соч., серия XIX), которые создавались Шубертом по традициям венской классической школы. Высокохудожественные образцы канонов находим и в крупных произведениях — вокальных и инструментальных. Их типичная особенность — прозрачность колорита. Великолепный пример в этом отношении — *Benedictus* из мессы G-dur (1815). Его можно рассматривать и как форму канона, и как вариации на мелодию *ostinato*, где тема (и контрапункт) последовательно переходят от одного голоса к другому по следующей схеме:

сопрано	а	б	в
тенор		а	б
бас			а

Подобную форму можно встретить в мессах Гайдна<sup>9</sup>, от которого она, видимо, и перешла к Шуберту.

Любопытно, что это quasi-каноническое (или куплетно-вариационное) построение находится в единстве со следующим фугато на слова "*Osanna in excelsis*", где голоса начинают в том же порядке, как и в *Benedictus*: сопрано, тенор, бас, альт. Шуберт здесь изменил утвердившийся в его фугах порядок вступления голосов от нижнего к верхнему. На это ориентировала, во-первых, связь с *Benedictus*, а во-вторых, легкая, воздушная тема фугато, которая немыслима для начала в басу:



Музыкальная форма *Benedictus* — прекрасное свидетельство теснейшей зависимости полифонических форм у Шуберта от куплетности, столь важной в его стиле. Куплетность оказывается возможной ступенью к полифоническим формам<sup>10</sup>.

Форма канона в характере легкой quasi-танцевальной музыки введена Шубертом в *Allegretto* Фантазии C-dur для скрипки и фортепиано op. 159 (1827). Здесь иное толкование канона: ристоста вступает всего на одну четверть позже пропосты, благодаря чему голоса почти сливаются (в *Benedictus* расстояние голосов составляло 16 тактов). Интервалы — в одном случае — унисон (*Allegretto*), в другом — октава и унисон (*Benedictus*) — дают возможность сохранить тональность без отступлений.

<sup>9</sup> См.: История полифонии, вып. 3. М., 1985.

<sup>10</sup> Нечто подобное происходило в творениях М. И. Глинки, однако вполне независимо от шубертовского *Benedictus*, опубликованного только в 1846 г. См.: Протопопов Вл. История полифонии. Русская классическая и советская музыка. М., 1962, с. 36 — 37.

И в скерцо Большой симфонии C-dur Шуберт проводит респосту в октаву по сравнению с пропостой, но весь канон тут весьма своеобразен и не подчиняется обычной структуре:



Схематически его можно обозначить так:

а б в г е д в г е д в  
а д в г е а в г г в

Моментами канон готов перейти в бесконечный, но это в общем так и не осуществляется. Выделившись на время, он растворяется в гомофонной фактуре.

Интереснейший канон находим в кантате "Победная песнь Мариам" ор. 136 (1828). Он появляется перед общей репризой заглавной темы. В состав репризы входит и заключительная fuga. Так образуется двуединая форма:

канон (e-moll) — реприза с фугой (C-dur)

Канон проходит со скупым фортепианным сопровождением. Мелодика немного напоминает менуэт из Траурной симфонии Гайдна, тоже построенный в форме двухголосного канона в октаву. Приводим начало канона Шуберта:

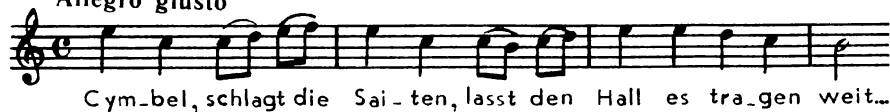
22

Канон следует после бурной сцены и носит успокаивающий характер, подводя к победному возвращению начальной темы, на которой и строится fuga. Fuga вводится для завершения кантаты. Энергичность темы связана с восходящей направленностью мелодии (обратим внимание на скрытый верхний голос: g-a-h-c), включающей секвентный оборот, как это бывает почти во всех шубертовских темах. Интонационно это, как говорилось, заглавная тема первой части: "Cymbel, schlagt die Saiten" ("Цимбалист, ударь по струнам"), песенная по складу, и тема fugи воспринимает эту песенность, но секвентность тоже вносит с собой устремленность к вершине. Так сформировалась своеобразная тема, которой не могло быть в прошлом: обычно менялась ритмика первоисточника и жанр, здесь же изменен мелодический рисунок, тогда как жанр и ритм сохранены<sup>11</sup>:

### 23 Tempo I



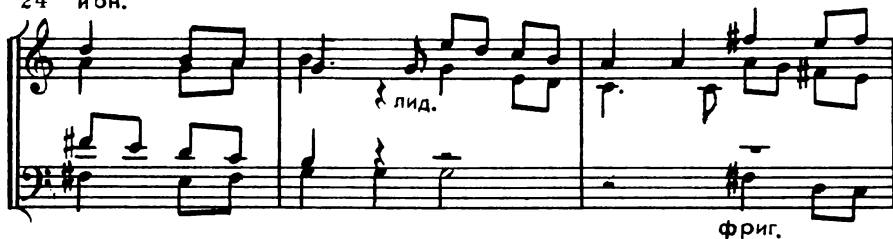
### Allegro giusto



Мелодическое движение темы в басу словно бы предугадывает восходящее направление вступающим голосам, но это также и традиция, установившаяся у Шуберта с самых первых fug.

В послеэкспозиционном разделе мотивы темы легко отделяются друг от друга и ведут к стретте при участии всех голосов. На память приходит финальная fuga Gloria из мессы F-dur (см. выше), но тематизм fugи и кантаты иной, к тому же ладовая окраска темы в кантате предельно дифференцирована; сопрано проводит тему в ионийском звукоряде, альт — в лидийском, бас — во фригийском и тенор — в дорийском:

### 24 тема fugи ион.



<sup>11</sup> Шуман назвал эту fugу остроумной. — См.: Ш у м а н Р. О музыке и музыкантах, т. II-A, с. 263.



Поразительна сложность и в то же время простота этой ладовой организации, покоящейся на диатонике G-dur, функции которого, однако, растворились в модальной структуре<sup>12</sup>. Появляющиеся далее модулирующие разделы e-moll и F-dur отражают, видимо, предшествующие тональные части кантаты: Andantino e-moll, Allegretto F-dur. Они вовлекаются в орбиту главной тональной сферы C-dur, делая их составными элементами единой крупной концепции. Фуга кантаты оказывается синтезирующим фактором.

В кантату "Победная песнь Мариам" Шуберт вложил свой большой опыт по созданию композиций типа фантазий, образующих контрастно-составную форму. То были сочинения инструментального характера, не обладающие сюжетной основой, компенсировавшейся возвращением заглавной темы, округляющим композицию. К числу таких сочинений принадлежат фантазия "Скиталец" и Фантазия f-moll op. 103 для фортепиано в 4 руки, имеющие в своем составе фугу. В первой из них (1822) тема фуги воспроизводит интонации главной темы произведения после разнообразной мотивной разработки, и теперь она — законченное целое. Шеститактное тонико-доминантовое построение сжато в четырехтакт ядра темы фуги (ритм и хроматизмы), в продолжение же втянуты мотив с уменьшенной септимой и другие знакомые обороты. Таким образом, тема фуги сохранила традиции полифонического тематизма, но общий облик ее отнюдь не традиционен:

25

### Allegro

*con fuoco*



### Allegro



<sup>12</sup> Уже в нашем веке Шостакович применил ту же ладовую трансформацию темы, но вне стреттных комбинаций. См. его фугу C-dur op. 87 № 1.

Собранный восьмитакт этой темы после экспозиции делится на мотивы, и тут в сжатом виде повторяется тот же процесс, который был в начальной части фантазии.

П. И. Чайковский так охарактеризовал "Победную песнь Мариам": "Кантата эта полна вдохновения, мелодического богатства и поэтической фантазии. Основной мотив ее, появляющийся сначала у солиста, потом в хоре и, после длинного ряда прерывающих его прелестных эпизодов противоположного характера, переходящий, наконец, в тему прекрасно разработанной хоровой фуги — отличается торжественной простотой и красивыми очертаниями кисти шубертовского пошиба"<sup>13</sup>.

Подобную картину наблюдаем и в Фантазии f-moll op. 103 (1828). Фуга помещена в заключительной части (Tempo primo), для нее взят мотив из середины заглавной части, выступающий тут с контрапунктом:



Энергичный характер фуги по-новому трактует тематизм заглавной части, а отсюда и всей Фантазии: на ней лежит печать волевого начала. Это достойное продолжение тех полифонических эпизодов, которые выше приводились из камерных сочинений, — неизбежность героики здесь становится итогом образного содержания Фантазии. Весьма существенно, что в фактуру вливается мощная волна фигуративных образований. Перед нами превосходный пример полифонии, сочетающей разнородные мелодические приемы. Фигурации становятся почти полноправным с темой компонентом. И хотя временами линии их обрываются, тем не менее они вносят свою выразительность в общую полифоническую композицию. Обычно это происходит за пределами экспозиции, как, например, в следующем разделе, напоминающем о балладе "Лесной царь":



<sup>13</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2. М., 1953, с. 181.



Тут скрестились разные формообразующие моменты, что характерно для стиля Шуберта. Вообще следует заметить, что фигуративные линии у Шуберта обладают подчас высокой напряженностью, вводя, собственно, контрастную полифонию.

Фуга в Фантазии f-moll свидетельствует об активной полифонической работе Шуберта в последние годы его жизни. Полифония обрела такую зрелость мысли, какой она еще не имела в ранних сочинениях.

3 июня 1828 года датирован автограф фуги e-moll Шуберта для органа или фортепиано в 4 руки op. 152. Это лирико-эпическое произведение. Тема фуги проста и напевна, напоминает мелодические обороты с опеванием терцового и других тонов лада, как, например, в романсе "Девушка и смерть"<sup>14</sup>:

## 28 Allegro moderato

тема фуги

Mässig

Из романса (трансп.)

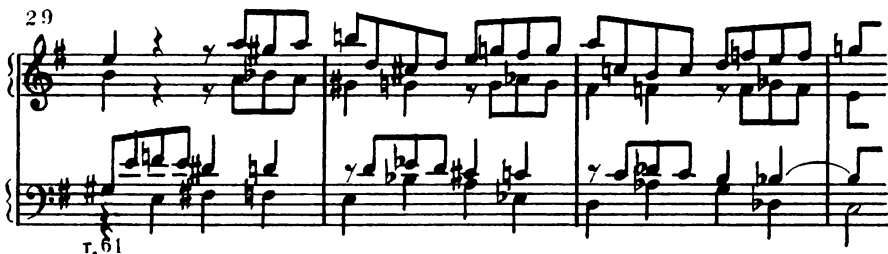
г. 4      5      6      7      8

В фуге сказалась особенность стиля Шуберта, распевного, широкого, сосредоточенного и углубленного.

Для экспозиции использована излюбленная шубертовская схема из пяти проведений темы, прямолинейно направляющихся от баса к сопрано и возвращающихся к начальному голосу. Тональная округленность экспозиции с удержанным диатоническим противосложением позволяет отступать в дальнейшем в более отдаленные строи.

<sup>14</sup> По указателю D 925 обозначения темпа в автографе не было ("Ohne Temprebezeichnung"). Редакторы издания придают фуге Шуберта императивно-волевой характер, что, на наш взгляд, спорно: она сдержанна и певуча.

Одновременно с тем Шуберт вводит и стреттные усложнения, сначала h-fis, а затем fis-cis, постепенно привлекая все больше хроматизмов. Возникает интересная интермедия, повторяющаяся затем дважды в вертикально-подвижном контрапункте. Ее первое появление следующее:



Очень явно слышится "баховский" мелодический оборот баса: e-b-a-es-d etc., вполне совпадающий с таким же в теме клавирной фуги Баха (BWV 898), впоследствии использованной Листом в фуге B-A-C-H:



Совпадение с баховским тематизмом указывает на то, что Шуберт не мог миновать традиций Баха, сочинения которого в то время еще не получили того распространения, как впоследствии. Оборот b-a-c-h встречается у Шуберта в движении секвенций из разработки Allegro Неоконченной симфонии, а в открытом виде — в фуге из мессы Es-dur, рассматриваемой ниже.

Фантазия f-moll, "Победная песнь Мариам", месса Es-dur, фуга e-moll — эти и некоторые другие произведения 1828 года говорят о сильном тяготении Шуберта к фугированной форме. Его желание специально изучать фугу отражало это же тяготение, а "Упражнения в форме фуги" (D 965-B), датированные ноябрем 1828 года, документальное тому подтверждение<sup>15</sup>. Может быть, фуга e-moll являлась началом новой серии произведений Шуберта в жанре фуги, нового этапа в развитии полифонии, не получившего своего осуществления.

Выше неоднократно отмечалось наличие у Шуберта контрастной полифонии, часто выступающей, особенно в поздних сочинениях, в совокупности с имитационной. Формы ее разнообразны и применяются в разных жанрах, в том числе в романсно-песенном. В произведениях, где аккомпанирующая фактура наделена характеристическими, изобразительными задачами, неизбежно возникает контраст мелодии и сопровождения. Мелодии с ее словесным выражением поручается повествование, аккомпанирующий слой иллюстрирует его в обобщенной форме. В романсе "Гретхен за прялкой"

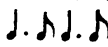
<sup>15</sup> "Упражнения в форме фуги" должны войти в новое полное собрание сочинений Шуберта (серия VIII, т. 2).



фортепианное сопровождение (жужжание прятки) включает кроме баса две остинатные ритмические фигуры:



В середине романа, незадолго до репризы, эти *ostinati* нарушаются, полифония уступает место гомофонно-гармонической фактуре, в аккордах движение ритма затухает (т. 66—68), а затем постепенно восстанавливается, в репризе же, приходящейся на точку золотого сечения (т. 73), вполне возрождается и сохраняется до конца произведения. Смена фактур — особого рода драматургический прием, отмечающий моменты содержания и направляющий к ним восприятие. Точно так же в романе "Форель" всплески мелодических фигураций полифонически контрастируют с мелодией, но в срединной части фактура меняется — гармоническая фигурация и аккорды постепенно подводят к ключевой фразе ("а рыбка бьется"), где мелодия совпадает с их верхним тоном, полифония исчезает. Ее воссозданием завершается романс (реприза).

Интересный пример полифонии в романсе "Погребальный колокольчик" оп. 80 № 2 (1826): в партии фортепиано наряду с гармоническим сопровождением звенит повторяющаяся октава *es-es*, в отдельных местах переходящая в другие звуки, ритм же  остается неизменным:

### 31 Langsam



Все это примеры необычной полифонии, сложившейся в результате отражения образной сферы текста.

Инструментальная музыка Шуберта еще богаче контрастной полифонией. Индивидуализированная гармоническая фигурация получает здесь большое развитие, голоса расплетаются в широкие построения, образуя вместе полифоническое целое. Пример из "Форелен-квинтета" проиллюстрирует это:

32 [Andantino]  
Var. I

V-no  
V-la  
V-c.  
C-b.  
Piano

*p*

*tr*

*tr*

В инструментальных произведениях самостоятельность гармонических голосов усиливается, их подвижность возрастает, внося с собой романтическую взволнованность, как, например, в средней части Adagio струнного квинтета op. 163 (1828):

The musical score for measures 33-40 is written for Violin I (V1) and Violoncello I (Vc.1). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 12/8. The tempo is marked [Adagio]. The score is characterized by a dense, polyphonic texture. The Violin I part (top staff) features a melodic line with long, sustained notes and some trills. The Violoncello I part (bottom staff) provides a harmonic and bass foundation, often using triplets and sustained notes. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando) are used to emphasize certain passages. The overall mood is dramatic and somber, reflecting the tragic nature of the piece.

Каждая партия наделена определенной функцией: мелодия, гармония, фигурированный бас — все подчинено глубоко драматическому повествованию. Оно отвечает на трагедийные моменты в разработке Allegro квинтета, завершая их в новой полифонической форме.

В лирической музыке Шуберта последних лет его жизни также находим полифонию контрастных мелодических линий. Особенно выделяется октет ор. 166 (1824) благодаря разнообразию тембров и тембровых сочетаний. Как и в песенном жанре, тут большое место занимает, конечно, аккомпанирующая гармоническая фактура, создающая благоприятную атмосферу для свободного парения красующихся мелодических линий. Их находим в Allegro, первом Andante, некоторых вариациях второго Andante, в финале же большое место уделено имитационной полифонии, вершина которой — тесная каноническая секвенция в коде (Allegro molto, т. 376).

От октавного унисона в Allegro Шуберт постепенно переходит к гармоническому и контрапунктическому наполнению темы, где и выявляются мелодические линии, из которых далее строится ткань музыкальной формы.

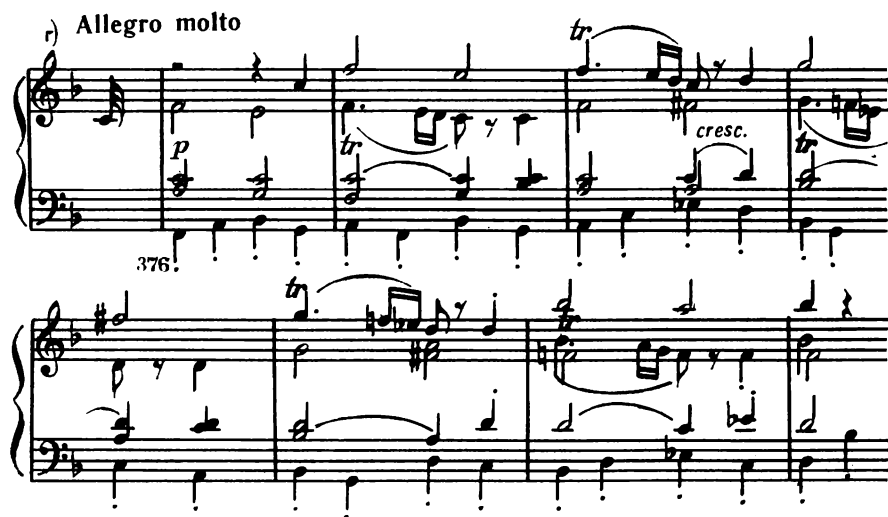
Акварельность полифонии сказывается на разработке Allegro, линии голосов точны и напевны, интонации хрупки.

В первом Andante контрастная полифония концентрируется в инструментальных дуэтах, чрезвычайно разнообразных по тембрам и мелодическим интонациям: Cl. — V-no I, Cl., Fg. — V-ni, Cor. — V-no I, V-c. — Cor.; трио: V-no II — V-no I и т. д. Все поет, раскрывая душу героя, рисуя картины безмятежной природы. Спокойствием и благородством овевая музыка Andante.

В финале октета контрастная полифония, как уже говорилось, сменяется имитационной. Активность ее развития охватывает все целое, концентрируясь в узловых моментах: т. 113—115, 136—140, 154—158, 165—169, 182—186 и т. д. Из этого перечисления видно, что интенсивность имитаций нарастает до конца финала. Тема имитаций взята из главной партии (начальные такты).

Приводятся начальные такты главной темы и их имитационное развитие в главнейших пунктах финала:





Как видно из примера 34 г, имитационная линия переходит в кадансовое завершение — великолепный пример синтеза гармонии и полифонии.

Красота мелодико-полифонического развития в октете отражает содержание этого ансамбля, где "доминируют черты неторопливого, свободно льющегося повествования"<sup>16</sup>.

Интересно, что в позднем *Allegro a-moll op. 144* для фортепиано в 4 руки, имеющем истинно симфонический размах музыкально-тематического развития, находим зачатки "полифонии пластов", ставшей примечательным явлением в стиле Шумана и позднее Чайковского. Аккордовый пласт верхних голосов, ясно зависимых от темы, сопровождается фигурированными басами, значительно усиливающими общую напряженность звучания. Здесь еще недостает третьего компонента — мелодического, который впоследствии у Шумана и Чайковского будет обязательно присутствовать. Пример из названного *Allegro*:

<sup>16</sup> В у л ь ф и у с П. А. Франц Шуберт, с. 347.



Симфоничность Allegro op. 144 ("Lebensstürme") сочетает рассмотренные выше имитационно-полифонические моменты с "полифонией пластов". Может быть, Шуберт стоял на пороге нового стилистического этапа; найденные им приемы контрастной полифонии должны были оплодотворить его новые произведения, которые осуществить ему не было суждено.

В заключение остановимся на разборе полифонических форм в последнем хоровом произведении Шуберта — мессе Es-dur (1828). В нем блестяще решены задачи по развитию фугированных форм. Ни в одном из предыдущих произведений Шуберта в жанре мессы, да и в сочинениях Гайдна, Моцарта и Бетховена нет такого обилия фугированных построений, как в мессе Es-dur. Кроме Kyrie, все части имеют фуги (фугато). Gloria, Credo и Sanctus ими завершаются, Agnus начинается фугой. Могучая индивидуальность и вдохновение Шуберта создали выдающееся произведение, полное глубоких мыслей и яркое в художественно-стилистическом отношении. Сюда вошли не только фугированные, но и вариационно-полифонические формы; фугированные, в свою очередь, испытали воздействие вариационности.

Тема фуги "Cum sancto Spiritu" (Gloria) — прекраснейший образец вариационно-тематического прорастания, уже встречавшегося нам в более ранних композициях Шуберта. Ее два построения (4 + 6) основаны на интонации григорианского хора, использованной и Бахом в фуге E-dur (W. Kl. II). Дух строгого стиля преодолевается распевностью темы, построенной по восходящим ступеням (I—II), что типично для шубертовского тематизма и в этом смысле отличается от названной баховской темы:



Архитектонический порядок проведения темы и ответа обычен для шубертовских экспозиций: от баса к сопрано и возвращение к басу. Послеэкспозиционные разделы — это своего рода вариации на экспозицию, отличающиеся от нее стреттностью и введением в басу мотива *es-d-f-e* (т. 342–345) и *des-c-es-d* (т. 377–380), равного *b-a-c-h*<sup>17</sup>. Было ли это случайно или преднамеренно — установить не представляется возможным.

Вариационные построения в фуге композиционно расположены так, что акцентируют главные ладовые функции, что видно из следующей таблицы:

52	42	34	35	10	32
Т	VI	IV	V	Т	Т
(эксп.)			(орк.)(хор)		

Мотив, аналогичный *b-a-c-h*, двукратно появляется приблизительно на равном удалении от начала и от конца фуги:

82	(4)	31	(4)	84
----	-----	----	-----	----

что указывает на особо уравновешенные масштабные соотношения частей, не подчиняющиеся, однако, классическим принципам.

Очень существенны ладовые варианты темы: кроме обычного перенесения в минор мы найдем здесь фригийскую окраску, когда большая секунда заглавного оборота заменяется малой. Тогда он становится идентичным старинным образцам:



<sup>17</sup> Предвестник его появляется в экспозиции на звуках *ges-f-as-g* (т. 286–287) и *des-c-es-d* (т. 296–297).

Как уже отмечалось в разборе фуги из "Победной песни Мариам", ладовая перекраска темы в конечном счете вводится в общую мажоро-минорную систему, что видим и в данном случае.

В начальной трехчастной форме Credo (Es — As — Es) изложение чрезвычайно полифонизировано, преобладают имитационные построения, готовые заключительную фугу. В центре этой трехчастной формы находится вариационно-полифонический цикл "Et incarnatus est" на оstinatную тему, переходящую от тенора I к тенору II и сопрано (такую же форму имел и Benedictus в ранней мессе G-dur). Композиция этого раздела усложненная, так как соединена с Crucifixus, после чего следует их варьированное повторение (два построения по протяженности соотносятся по принципу золотого деления):

solli		tutti		solli	tutti
сопр.	a	тональн.		a	тональн.
тен. I	a б в	движение:		в	движение:
тен. II	a б	as, g, fis, f		б	as, a, b, h, as (As)

---

Et inc. (24)	Crucif. (13)	Et inc. (8)	Crucif. (16)
I построение		II построение	(вар.)

Фуга служит продолжением репризы "Et resurrexit", и экспозиция ее формируется по обычному у Шуберта принципу: от баса к сопрано и возвращается к басу. В последующих частях развитие настолько интенсивно, что перетекает рамки намечающейся репризы (т. 418 от начала Credo), чтобы вновь прийти к репризному построению (т. 476).

Такая широта развития связана с усиленным обновлением гармонии, которое даже трудно предположить при первоначальном диатонизме темы:

*тема фуги*

38 *f*

Et vitam ven-tu-ri sae-cu-li, ven-tu-ri sae-cu-li, a(men)

et vi-tam ven-tu-ri...



Хроматизм заявляет о себе уже в экспозиции, где в противосложении появляются "баховские" ходы, отмеченные выше в фуге e-moll для органа или фортепиано в 4 руки:

39

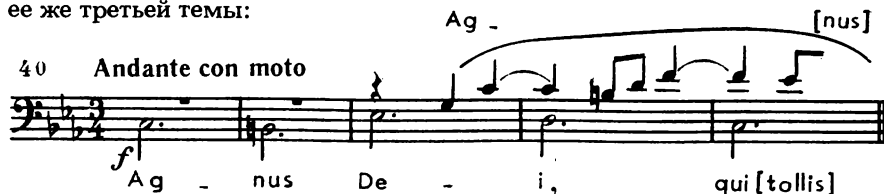


Это гармоническое сочетание неоднократно сопровождает тему, рождая длительные хроматизмы (т. 399—414, 442—458). Внутри фуги живут, таким образом, разные мелодико-гармонические образования: диатонические контрапункты, "баховские ходы" и развитые хроматизмы, составляя многоцветный спектр, необычайно расширяющий пределы и содержание фуги<sup>18</sup>. Поэтому так трудно однозначно определить ее форму и возникает необходимость в констатации двух (и более) реприз.

Интонации "баховских ходов" — это модификация мотива b-a-c-h, встречавшегося в фуге Gloria, лишь дважды проведенного там целыми нотами, здесь же получающего многократное повторение и утверждение, что очень важно отметить, так как в Agnus Dei из них будет сформирована тема фуги.

В Sanctus фуга охватывает двукратное Osanna. Она подвижнее, чем темы двух описанных фундаментальных фуг, и близка жанру скерцо (или его трио). В строении экспозиции Шуберт отступает от излюбленного порядка проведения темы и ответа, начиная тему в партии тенора. Стреттность, обычная в продолжающих частях формы, здесь применена сразу в ответе. Benedictus строится на чередовании гармонической (solì) и полифонической (tutti) фактур, но единство интонационного содержания не позволяет говорить об образном контрасте. Фуга Osanna повторяется da capo.

Agnus Dei (Andante con moto) трехчастно по композиции, крайние части которой — рассредоточенная фуга. Ее двухголосная тема (текст один и тот же), как говорилось, родилась из обобщения мотива b-a-c-h и "баховских" ходов, но с самостоятельным энергичным контрапунктом. Не составляет труда распознать в нижнем голосе первую тему фуги cis-moll Баха (W. Kl. I), а в верхнем — интонации ее же третьей темы:



<sup>18</sup> Понятие спектра фактуры выдвинуто автором в книге "Принципы музыкальной формы И. С. Баха" (М., 1982), но применимо к фактуре ряда других композиторов.



Но нельзя не вспомнить и тему последней сонаты Бетховена, к которой близок первый мотив романса "Атлант" (из "Лебединой песни"): бурный, протестующий. В *Agnus Dei* иное — углубленно-философская сосредоточенность, более напоминающая именно о Бахе. Ему тут отдает дань Шуберт, в смысле формы оставаясь поразительно своеобразным. Как в "Et incarnatus", так и здесь форма вариационная, почти куплетная, две разновеликие экспозиции: с — В, g — Es (32 + 32) и третья — стретная реприза, вторая тема которой постепенно исчезает (34). Шуберт как бы восстанавливает старинный принцип композиции фуги из ряда экспозиций, но это лишь внешне, по существу здесь раскрывается главнейший для его песенного жанра куплетно-вариационный принцип. Фуга становится его воплощением — явление исключительного художественного новаторства.

После контрастной средней части (*Dona nobis*) вновь создается экспозиция-вариация фуги, сокращенно и в новом движении — *Allegro molto moderato*, затем наступает кода на материале средней части. Композиция целого оказывается удивительно похожей на "Et incarnatus" из *Credo*: трехкратное изложение одной темы (А), контраст второго раздела (В) и сокращенное воспроизведение их обоих (А<sup>1</sup> В<sup>1</sup>).

Динамическая трактовка полифонии в составе сонатных и иных форм, когда она наделялась драматургической функцией развития музыкального образа, в последний год жизни Шуберта сменилась полифонией как самостоятельным принципом композиции, в свою очередь включающим разнообразные драматургические функции. Полифоническая форма фуги выходит на первое место, к ней обращено внимание композитора. Фуги мессы *As-dur* (1822) и особенно мессы *Es-dur*, скромная органная (клавирная) фуга *e-moll* — вдохновенные творения великого композитора, художественное и историческое значение которых не угаснет. В них раскрылись новые стороны шубертовского гения, продолжающие увлекать своей глубиной и красотой, романтическим стремлением к идеалу и к совершенству. "Бесплодно размышлять о том, что он мог бы еще достигнуть. Он сделал достаточно, и слава тому, кто, как он, стремился и, как он, осуществлял задуманное"<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Ш у м а н Р. О музыке и музыкантах, т. II-А, с. 127.

## ПОЛИФОНИЯ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

В популяризации творений И. С. Баха и развитии романтической полифонии XIX столетия исключительно велика роль *Феликса Мендельсона* (F. Mendelssohn, 1809—1847). Являясь энтузиастом и исполнителем музыки Баха, Мендельсон не мог избежать ее влияний, но силой своего таланта преодолевал их и внес в искусство полифонии много нового, самобытного.

Творчество Мендельсона высоко ценил Шуман, хотя и отдавал пальму первенства другим своим современникам, более всего — Шопену. В одном из писем Шумана находим такие слова о Мендельсоне: "Он несомненно самый тонкий и самый образованный из музыкантов нашего времени, хотя и не самый богатый и гениальный. Однако ни у кого из художников я не встречал столь чистого созвучия всех сил"<sup>1</sup>.

Более широкую характеристику Мендельсону давал П. И. Чайковский в рецензиях на исполнение ряда его произведений. "Квартет Мендельсона [ор. 12], как и все сочинения его, отличается необыкновенною прелестью формы и превосходной инструментальной; но это только внешние, технические достоинства, которыми Мендельсон обладал в высшей степени, быть может более, чем кто-либо из композиторов германской школы. В самом деле, изящная округленность формы и текучесть аккордовых последований доведены у Мендельсона до такой идеальной чистоты, что, странное дело! — они доходят до приторности, до прилизанности, если так можно выразиться"<sup>2</sup>. И ниже: "Он [Мендельсон] всегда останется образцом безукоризненной чистоты стиля, и за ним будет признана резко очерченная музыкальная индивидуальность"<sup>3</sup>.

Здесь цитируется рецензия на исполнение квартета ор. 12 Es-dur (1829), финал которого Чайковский оценивает далее так: "Финал чрезвычайно интересен в отношении превосходной полифонической техники. Между прочим, в нем та оригинальная особенность формы, что среди разработки темы, два раза, совершенно неожиданно, появляется прелестная минорная мелодия из первого Allegro.

<sup>1</sup> Письмо от 2 декабря 1842 г. к Г. А. Кеферштейну. — Ш у м а н Р. Письма, т. II. М., 1982, с. 64.

<sup>2</sup> Ч а й к о в с к и й П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, М., 1953, с. 74.

<sup>3</sup> Там же, с. 75.

Это в высшей степени удачное уклонение от общепринятой формы производит чарующее впечатление”<sup>4</sup>.

Чайковский тут затронул важнейший историко-теоретический вопрос об эволюции сонатного цикла, образовании новой, еще не встречавшейся у классиков формы объединения цикла путем возвращения темы первой части в финале<sup>5</sup>. Так отмечена начальная стадия монотематической системы в сонатном цикле, втянувшей в свою орбиту тематизм и других частей цикла и доведенной впоследствии до высших ступеней. Именно юный Мендельсон в ранних циклах 20-х годов открыл эту стадию тематического объединения. Важно, что такие преобразования были тесно связаны с полифоничностью мендельсоновской фактуры в сонатном цикле, как и отметил Чайковский. Это позволяет поставить проблему особенно широко, охватить длительный отрезок времени и вскрыть подспудные явления эволюционного порядка.

Вследствие глубочайшего знания Мендельсоном баховской музыки, легко представить его стремление к тому, чтобы ввести в классический цикл полифонические формы баховского типа не в виде заимствования, но как выражение собственной мысли, собственной художественной концепции. ”Себастьян Бах неисчерпаем, в нем есть все”, — писал Мендельсон в 1827 году<sup>6</sup>. Мышление Мендельсона органически сочетало эти стилистические направления — баховское и венско-классическое. От баховского — сильнейшая тяга к полифонии, к использованию приемов и форм фугированного типа, от классического — верность сонатному циклу, сонатной форме с контрастом двух тематических сфер и принципом мотивной разработки. Сплетение этих направлений открыло для полифонии новые композиционные возможности. Еще венские классики придавали главной партии сонатного финала фугированную (имитационную) форму, Мендельсон воспользовался тем же и распространил эту форму на другие разделы сонатного *allegro* и прочие части цикла.

В финале октета ор. 20, законченного в 1823 году<sup>7</sup>, в фугированной форме написана главная партия, в разработке — и побочная тема. Любопытно, что это новое двойное фугато прямо продолжает фугато на главную тему, которым началась разработка. Подобного насыщения циклов фугированными формами у венских классиков еще не встречалось. Темы этих *fugati* по-финальному просты, основаны на общих формах движения:



<sup>4</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 75.

<sup>5</sup> Повторение (цитирование) тем трех частей во вступительном разделе финала Девятой симфонии Бетховена преследовало иные цели, но в то же время в этом приеме было заложено зерно монотематизма. В охарактеризованном финале квартета Мендельсона повторяется не только эпизодическая мелодия из первой части, но и ее главная партия, выполняющая тут функцию коды.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Воробс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. М., 1966, с. 41.

<sup>7</sup> См.: Письмо К. Ф. Цельтера к Гёте от 6 ноября 1823 г. — Там же, с. 25.



Особенно интересен опыт молодого Мендельсона в скерцо октета, написанном в форме, близкой к сонатной, но ограничившейся экспозиционным наклонением к сонатности. С полифонической стороны основное тут в контрапунктировании главной темы с имитационной системой, перешедшей из разработки. Полифония баховской эпохи широко применяла контрапункт тем в сложных (двух-трехтемных) фугах и иных формах, по тому же пути шла художественная практика венских классиков. Мендельсон же легко перевел принцип контрапунктирования в новую область, объединив эпизодический материал из разработки с главным (ср. с т. 25—44 разработки):

42

гл. тема

имитационная система из разработки

V.I

V.II

V.III

V-la I

V-la II

V-c.II

V-c.I

Vc.II

tr

tr

tr

pp

pp

etc.

etc.

etc.

Контраста, сколько-нибудь ощутимого, тут нет, оба тематических материала слились воедино, имитационная система из разработки заменила простейшее гармоническое сопровождение, бывшее в экспозиции. Налицо принципиально новое использование привычного полифонического приема.

Еще более яркий образец подобной же функции полифонии находим в финале струнного квинтета Мендельсона оп. 18 (1826)<sup>8</sup>. Главная тема изложена в гомофонно-гармоническом складе, в разработке введено фугато на эпизодическую тему и затем они контрапунктируют; каждая тема, а потом и обе вместе получают стреттное изложение:

<sup>8</sup> Скерцо квинтета начинается фугированной экспозицией — образец использования этого принципа в средней части цикла.

43 Allegro vivace  
2л. тема

The musical score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system shows a melody in the right hand (RH) starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a triplet of eighth notes. The left hand (LH) provides a bass line with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a triplet of eighth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system introduces a new melody in the RH, marked 'V.I.' and 'memor. stacc.'. The fourth system continues the melody and bass line. The fifth system introduces a new melody in the RH, marked 'V-II' and 'f'. The sixth system continues the melody and bass line, marked 'V-c.'.

Все это приемы из арсенала старых полифонических форм, Мендельсоном же они вводятся в современный ему классический цикл и потому приобретают новую композиционную роль. Принцип сложной фуги перенесен в иную среду и растворяется в ней, классическая сонатная (или рондосонатная) форма получает новый стимул для своего развития. Композиция становится более свободной, подчиняясь непосредственности чувства, владеющего автором, определенно выявляется романтическое начало, раздвигающее рамки классического формообразования.

Мендельсону же принадлежит заслуга использования фугато во взаимоотношающихся частях сонатной формы — в разработке и коде. Когда Бетховен вводил фугато в разработку (соната оп. 111), то

использовал этот прием однократно, в коде фугато не воспроизводилось. Развивая принцип соответствия разработки и коды, характерный для всех зрелых сонатных *allegri* Бетховена, Мендельсон подчинил этому соответствию и фугированный раздел формы. Так возникли *fugati* в финале его Первой симфонии op. 11 (1824):

44 а) *pesante*

Qu. в разработке

*f pesante*

*f etc.*

б)

Qu. в коде

*f*

*f*

Возможно, именно эти фугированные разделы вызвали критическое замечание Берлиоза в одном из его писем 1832 года<sup>9</sup>.

Квартет A-dur op. 13 (1827) — блистательный пример, соединяющий в себе все приемы, о которых говорилось выше:

а) повторение тем первых частей в финале — не только Adagio come primo из первой части, но и темы второй части — Adagio non lento, d-moll;

б) фугированное изложение в Adagio и на ту же тему — в финале.

Такое сцепление — тематическое и композиционное (fugati) — составило основу мендельсоновской циклической формы. Тут и прием, отмеченный Чайковским, и полифония баховского типа. Они вошли в композицию квартета Мендельсона органически, естественно расширив рамки классического цикла, пополнив его художественное содержание, изменив форму. Цикл похож и не похож на бетховенский или моцартовский, силы слиянности вышли на первый план, все подчиняется единству содержания, господствующему тону мендельсоновского стиля. Главное его направление — лирика в многообразии ее оттенков, важнейшее средство — полифония.

Фуга в Adagio квартета op. 13 является главной партией сонатной средней части, опоясанной гармоническим вступлением и кодой, которая, в свою очередь, включает продолжение фугато:

А	В	А	кода
вст.	сон. форма	вст.	фуга
	г. п. фуга		

Тема фуги интонационно родственна баховским. Для сравнения приведем тему из терцета кантаты № 38 Баха:

45

[Adagio non lento]

Бах



Фуга свободно развивается, сопоставляется с новой песенной темой (побочной партией, меняющей размер на  $\frac{4}{4}$ ). Разработанная сонатной формы ведется как продолжение фуги на обращенную тему, что показано в схеме:

фуга	эксп. разр. репр.	разр. на тему в обр.	репр. на тему в прям. виде
сон. форма	гл. парт. поб. парт.	разработка	реприза

<sup>9</sup> "Первая часть симфонии Мендельсона — великолепна, адажио плохо помню, интермеццо свежо и пикантно: но финал с фугой — ненавижу. Я никак не понимаю, как такой талант может пойти в "нотные ткачи", как он это иной раз делает. А он — он это понимает". — Цит. по статье: Стасов В. В. Письма Берлиоза. — В кн.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976, с. 380. Не исключено, что замечание Берлиоза относится к ранним наброскам Шотландской симфонии. Однако ни в ней, ни в других симфониях Мендельсона нет интермеццо. Для нас самое существенное — отрицательное отношение Берлиоза к фугированной форме, хотя сам он постоянно ею пользовался.



Далее наступает реприза темы вступления и кода, завершающая фугу: голоса здесь еще подвижны, но уже все заметнее влияние гармонической фактуры, последнее проведение темы (V. I) дано как ее гармонизация в F-dur, тональности всего Adagio:

46

Форма фуги рассредоточена, переплетена с сонатной. Все романтически свободно и отражает характерные черты стиля Мендельсона. В классической музыке Моцарта и Бетховена встречались сочетания фуги и сонатной формы (финалы квартета G-dur Моцарта, C-dur Бетховена), но у Мендельсона это сочетание представлено в медленной части квартета, что позволяет создать лирический образ, складывающийся в непринужденной форме, где господствует песенно-бытовая непосредственность содержания. Баховская полифоничность вошла в музыку Мендельсона без принуждения, как его собственная форма высказывания.

Сколь большое значение придавал Мендельсон этой лирической непосредственности, видно из того, что тема фуги и сама эта форма введены в финал квартета в качестве центрального эпизода; он начинается, как фуга, с одnogолосного проведения темы:

47

[Presto]

V. II

V. I

p V. Ia

Эпизод выступает умиротворяющим началом, противоположным мятущейся речитативности главной темы и производных от нее построений. Это обычная в романтическую эпоху трактовка фугированных форм — через них воплощалась рациональная сторона музыкального образа. В данном случае лирико-песенное содержание преобладает, в нем отражается общая направленность стиля юного Мендельсона.

В позднейших произведениях Мендельсона фугированные разделы также постоянно используются в составе сонатной и иных форм. В квартетах ор. 44 № 1 (финал) и 2 (скерцо), например, они стали привычными, а в некоторых случаях занимают главное положение, например в сонатах для органа, о которых будет сказано ниже.

Имитационность нефугированного построения служит для развития тематического материала в крупных симфонических масштабах. В этом отношении чрезвычайно интересна композиция *Allegro* Шотландской симфонии (1842)<sup>10</sup>, которую проследим подробнее.

Два интонационных зерна (а, б) главной темы:

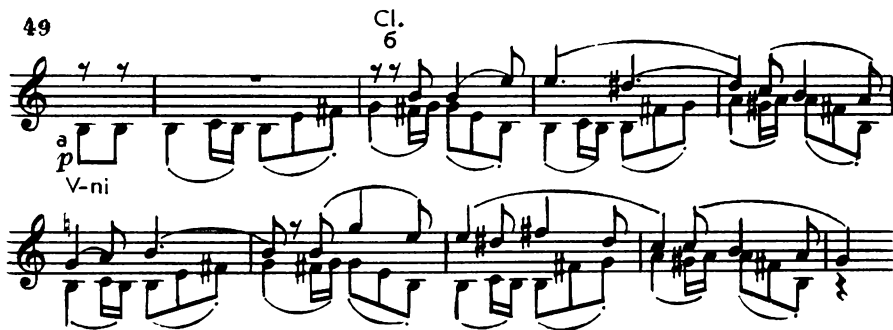
48

*Allegro un poco agitato*



сменяющие друг друга, сплетаются в мелодический ансамбль, который начинает побочную партию. Каждая мелодия развивается теперь по-иному, но благодаря тембровой индивидуализации отчетливо слышны обе:

49



В разработке к этому ансамблю мелодий добавляется имитация начального мотива а. Так возникает трехчастное сочетание, положенное на гармоническое сопровождение (пульсация восьмых):

<sup>10</sup> Замысел симфонии относится еще к 1829 году. — См.: Воробей Г. Х. Указ соч., с. 61 — 62.

Fl. cant. 6

V. II *p*  
V-I

V-c. Gb.

cresc.

Трехголосное сочетание дважды перемещается в вертикально-подвижном контрапункте: схема трех контрапунктических сочетаний:

духовые	б	б	а
скрипка	а'	а	а'
басы	а	а'	б

Контрапунктическое изложение воспринимается очень легко (одно из важных качеств полифонии Мендельсона) вследствие ясности мелодико-тематического рисунка каждого голоса, простоты интонационного содержания — ни один голос не мешает другому, в совокупности же они образуют гармоничное целое. Трехкратное контрапунктическое сплетение ведет к тематическому сжатию интонаций главной (или побочной? — в начальных мотивах они одинаковы) темы, сопровождаемому непрерывными гармоническими сменами: g — Es — As — B — c:

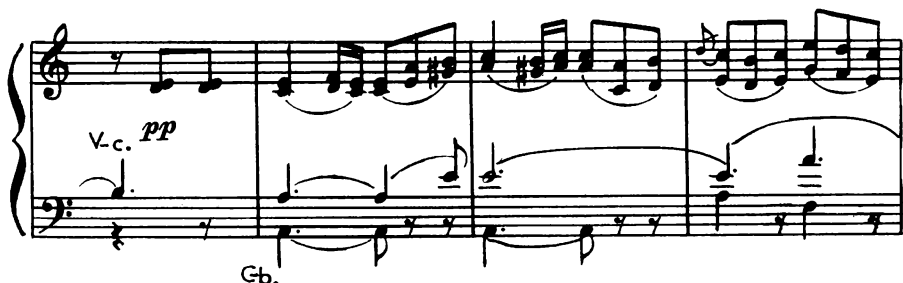
*f* Archi

*più f*



По приведенной схеме легко проследить за секвентным смещением и стреттностью, создающими напряжение разработки, которое приводит к кульминации. Здесь вступает в силу гармония, единство ритма всех голосов и постепенный переход к репризе. Процессуальная роль полифонии, таким образом, очень отчетлива: через контрапунктические усложнения привести к высшей точке тематического развития и исчерпанию его, переходу в новую стадию — сонатную репризу. Полифонические приемы получили тут высокохудожественное выражение, исключаящую всякую нарочитость. Реприза наступает, однако, не сразу, но через ряд подготовительных этапов: органичный пункт на D, секвенции, повторение заглавного мотива (а), постепенно готовящее контрапункт виолончели, присоединяемый к теме. В процессе разработки лирический элемент темы (б) был исключен, зато теперь, в репризе, он расцветает:

52





Контрапункт виолончели не прерывается и тогда, когда проводится первоначальный вариант б; они вместе наполняют репризу певучестью.

В общем без каких-либо ухищрений разворачивается широкая песенная композиция, полифоническое мастерство композитора столь высоко, что не замечается и кажется, будто ничего нет сложного в фактуре музыки Мендельсона, однако эта "незаметность" — плод художественного совершенства. Напомним слова Чайковского о том, что "неподкупный голос эстетической критики возрад в свое время должную справедливость Мендельсону"<sup>11</sup>.

Скерцо Шотландской симфонии изумительно по воздушности, ажурности инструментовки и голосоведения<sup>12</sup>. Встречающиеся здесь сложные полифонические сочетания выполнены с удивительной непринужденностью и легкостью. Такова имитационная система в партиях деревянных духовых инструментов, контрапунктирующая с гармоническим изложением темы у струнных:

53



<sup>11</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 75.

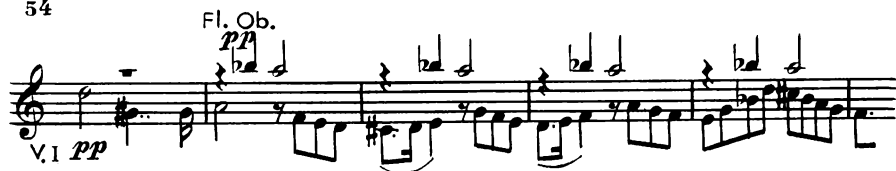
<sup>12</sup> "В этой симфонии нашла свое отражение и шотландская народная музыка. Так, например, свежая, задорная тема скерцо является не чем иным, как типичной шотландской народной мелодией для волынки. Мендельсон использовал здесь своеобразные особенности шотландской народной музыки: пентатонику, пятиступенную ладовую систему" (Ворбс Г. Х. Указ. соч., с. 61).



Тут нетрудно увидеть продолжение фактурных форм из скерцо октета оп. 20.

Быстрый финал Шотландской симфонии дорисовывает картину полифонического развития в цикле. Имитационные набегания голо-сов получают свою окончательную отделку в срединном фугато — оно прямо просится, ожидается, без него композиция была бы неполной. Фактура постепенно разрежается, остаются две интонации: ниспадающая квинта и задержание секунды, из них и формируется тематизм фугато. Он, однако, обострен диссонантностью, поддерживающей неустойчивость (первоначальное гармоническое пополнение в примере опущено):

54



Это образование очень характерно для патетического тематизма Мендельсона — подобные найдем в теме фортепианной фуги e-moll оп. 35 № 1, в теме фуги из органной сонаты оп. 65 № 3. В финале симфонии они появились уже в начале главной партии и стали объектом имитаций. Фугато было естественным завершением имитационной системы, продвинувшейся и за пределы главной партии. Искусство создавать у слушателей ощущение необходимости каждого следующего построения было великолепно освоено Мендельсоном, и оно придает его лучшим сочинениям непреходящее художественное значение.

Патетичность, широко развернувшаяся в финале симфонии, достигнув в фугато апогея, постепенно сжимается, уступая место светлым образам мажорной коды — Allegro maestoso.

Цепь полифонических приемов, рассредоточенная на протяжении симфонии, композиционно складывается в "большую полифоническую форму", наследующую аналогичным образцам у венских классиков. В симфонии Мендельсона она не выходит на первый план, на ней не делается акцент, как это было у Моцарта и будет позднее у Шумана.

Тяготение Мендельсона к творениям Баха привело к воссозданию традиционного баховского цикла прелюдия — fuga и к использованию жанра фуги для самостоятельных произведений. Такова, в частности, fuga Es-dur (1827) для струнного квартета и ряд других. Наибольшее значение имеют шесть прелюдий и фуг op. 35 для фортепиано (1835), три прелюдии и фуги op. 37 для органа (1837). "Шесть прелюдий и фуг [Мендельсона] для фортепиано (особенно первая, e-moll) — чудесное произведение, новое веяние в этой старой форме", — писал А. Г. Рубинштейн<sup>13</sup>, высоко оценивая Мендельсона.

Венские классики не пользовались этой циклической формой<sup>14</sup>, представив ее в модифицированном виде. Так, Бетховен в сонате op. 102 № 2 для виолончели и фортепиано дал иное толкование прежнему циклу, возведя его на новую ступень: *Adagio* и *Allegro fugato*; в сонате op. 110 объединены *Arioso dolente* и fuga в двуединый комплекс: печальное — радостное. Мендельсон возродил баховское сочленение прелюдия — fuga в его первоизданном виде, как самостоятельное произведение вне сонатного цикла. Раньше Шумана и Листа Мендельсон обратился к жанру фуги, и, может быть, его произведения послужили толчком создания этими композиторами фуг на тему В-А-С-Н.

Нет нужды повторять, что музыка Мендельсона отнюдь не была подражанием баховской, но создавалась в собственном стиле. Это хорошо выразил Шуман в своей рецензии на издание шести прелюдий и фуг op. 35: "...это не только фуги, сочиненные головой и по рецепту, но музыкальные пьесы, написанные с вдохновением и проникнутые поэтическим чувством. Но поскольку fuga с одинаковым успехом может выразить нечто достопочтенное, и просто задор или веселье, сборник содержит также несколько коротких и быстрых фуг, в том роде, в каком Бах так много набросал своей мастерской рукой. Здесь особенно виден искусный, остроумный художник, играющий оковами, как цветочными гирляндами"<sup>15</sup>.

Фуги op. 35 — пьесы концертного жанра. Они достаточно виртуозны, полифония мелодико-линейного типа нередко переходит в гармонию многозвучных аккордов, подчиняясь общей динамике произведения. Наиболее интересны минорные фуги — e-moll, h-moll, f-moll, обладающие острой характеристичностью тематизма, опирающегося на интонации уменьшенного септаккорда — вводный тон, уменьшенную квинту и септиму:

<sup>13</sup> Рубинштейн А. Г. Литературное наследие, т. 1. М., 1983, с. 134 — 135; там же дана общая оценка творчества Мендельсона.

<sup>14</sup> Исключением является Фантазия и fuga C-dur Моцарта для фортепиано (К. 394); Фантазию Моцарт в письме сестре называл прелюдией.

<sup>15</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. II-A, с. 86.

## Andante espressivo



## Allegro con brio



## Allegro con fuoco



Темы богаты скрытыми голосами, создающими гармоническую полноту, которая в дальнейшем воплощается в собственно аккордовые звучания. Линеарная сторона весьма энергична, кульминация достигается в результате целеустремленного движения к ладово-диссонирующему (неустойчивому) тону (фуги e-moll, h-moll) или широким скачком (f-moll). Из динамичности темы проистекает динамичность всей последующей композиции.

В теме e-moll есть безусловная общность модуляционного плана с темой жиги из партиты e-moll Баха (BWV 830), хотя ритмический рисунок мелодии совсем иной. Тема h-moll по методу развертывания напоминает тему Kyrie из мессы h-moll Баха, хотя и не имеет хроматизма. Тема f-moll обыгрывает типичный для тематизма фуг XVIII века оборот VI — V — I — VII ступени, ритм же ее вполне индивидуален и может характеризовать стилистику произведений Мендельсона в скерцозном жанре. Опора на уменьшенный септаккорд также согласуется с гармоническим стилем Мендельсона, в котором уменьшенному септаккорду отводится значительное место (впоследствии то же обнаружим во многих темах фуг Листа). Общий характер минорных фуг — драматизм, напряженность.

Мажорные фуги спокойны, размеренны, чему соответствуют их темы и склад многоголосия, чуждый контрастов. Они построены по той же динамической схеме, что и темы минорных фуг, — восхождение к вершине и ниспадание, — но напряженности в них все-таки нет:

## 56 Tranquillo e sempre legato



## Con moto ma sostenuto





### Allegro con brio



Шуман отметил, что fuga D-dur может быть принята за песню без слов<sup>16</sup>, чем подчеркнул самостоятельность мендельсоновского стиля.

Развитие тематизма в fugaх Мендельсона происходит обычными методами — разнотональные проведения темы, преобразование ее (обращение), мотивные вычленения и т. д. Выделим fuga e-moll с очень оригинальной фактурной композицией. В начальной части преобладает движение восьмыми, но в кульминационном проведении темы (высший тон c<sup>3</sup>) вводятся непрерывные шестнадцатые, правда, всего лишь на четыре такта. Далее возвращается движение восьмыми, сопровождающее проведения тем в обращении и вновь сменяемое движением шестнадцатых, которые сохраняются до самого перехода к хоралу. Таким образом, fuga развивается в условиях ритмического контраста, причем движение шестнадцатыми постепенно завоевывает особенно большое место, отвечая динамическому нарастанию. Оно увенчивается хоралом, являющимся драматургической кульминацией всей композиции и вносящим успокоение. Полифония здесь уступает место простейшему фигурационному сопровождению гармонизованного хора. Так намечается путь к концертной fuga Листа на тему В-А-С-Н, также завершающейся торжественным хоралом. Прочие fuga ор. 35 композиционно построены более обычно.

В трех прелюдиях и fugaх для органа ор. 37 Мендельсон вновь отдает дань традициям баховского времени. Это отмечал С. С. Скребков, указывая на родство темы органной fuga c-moll ор. 37 № 1 с темой органной fuga Баха a-moll и добавляя: "Так же очевидны связи с Бахом в такой, например, теме Мендельсона (нотный пример из fuga ор. 37 № 3)"<sup>17</sup>. Однако нам представляется, что, несмотря на сознательное приближение к баховским образцам, конечный результат у Мендельсона более сходен с произведениями композиторов, вышедших из школы Баха, его учеников, в частности И. Л. Кребса (1713—1780). Об этом говорит большая роль гармонической фактуры, многочисленные дублировки голосов в терцию и сексту, параллельное ритмическое движение и многое другое.

Произведения, вошедшие в ор. 37, создавались Мендельсоном в разные годы, причем прелюдии были написаны позднее fuga<sup>18</sup>. Из fuga самая ранняя — d-moll (1833). Тема ее напоминает о клавирной

<sup>16</sup> Шуман Р. Указ. соч., с. 86.

<sup>17</sup> Скребков С. С. Полифонический анализ. М., 1940, с. 152.

<sup>18</sup> См. обозначения в изд.: Mendelssohn. Orgel-Kompositionen. Ed. Peters, № 1744.

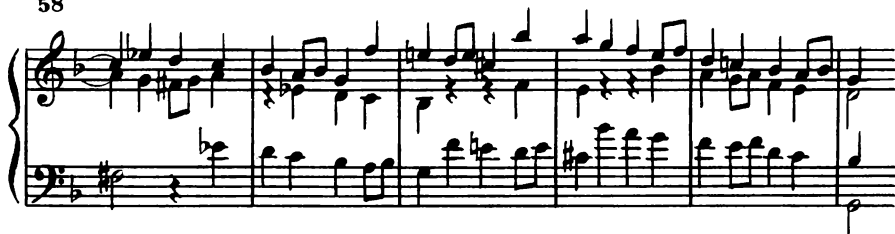
фуге b-moll (W. Kl. I) Баха, позднее тем же образцом воспользовался Шуман в фуге d-moll op. 72:

57



Интонация возгласа у Мендельсона контрастирует спокойному развертыванию, которое он воспринял от баховской темы (у Шумана иное движение — энергичное, бурное). В таком же духе выдержана fuga, изобилующая в интермедиях имитациями (иногда канонами или каноническими секвенциями) на интонациях развертывания. Приведем одну из таких интермедий:

58




Верхний и нижний голоса ведут канон (от es), он пополняется гармоническими звуками среднего голоса, в свою очередь вступающими имитационно (от es, от f, от b). Все трехголосие подвижно, пронизано тематическими интонациями. В других интермедиях Мендельсон использует их в обращении, обновляя варианты развертывания темы.

Композиция фуг op. 37 не отличается своеобразием, прелюдии более изобретательны.

Прелюдия № 1 c-moll подчиняется форме фуги — экспозиция, средняя часть, реприза, — но фактура при этом отнюдь не полифоническая, а гомофонная: тема "фуги" получает в большинстве случаев аккомпанемент в виде аккордов. Хотя и Бах пишет иногда прелюдии в фугированной форме (W. Kl. I, A-dur и др.), но фактура остается полифонической, как и у наследников Баха, например у Кребса.

В прелюдии № 3 d-moll тоже использована форма фуги с вступлением. Здесь фактура в фугированных разделах полифонична, в интермедийных же разделах — сменой ритма:

 напоминает ритмическую структуру старинных фуг-вариаций XVII века — Фрескобальди, Шейдта и других мастеров.

Значительно воздействие фуги на форму органых сонат Мендельсона op. 65 (1844—1845).

Первая часть сонаты № 1 f-moll сочетает форму фугированного типа (прямое и обращенное движение) с обработкой хоральной мелодии. В финале сонаты № 2 — fuga. Двойная fuga входит в состав сонаты № 3 A-dur.

Фуге предшествует и за ней следует прелюдийное построение пасторального характера, сама же fuga энергична, действительна, как энергичны минорные фортепианные фуги ор. 35. В отличие от них органная fuga написана на две темы, экспонируемые отдельно и затем контрапунктирующие:

59



Как видим, соединение тем осуществляется в тональности f-moll — побочной для a-moll. Это важный фактор свободы композиции, отличающий мендельсоновскую fuga от баховских образцов.

В фуге кроме двух собственных тем Мендельсона использован еще хорал “Aus tiefer Not schrei ich zu Dir” (“От глубокой нужды взываю я к тебе”) — один из популярнейших в литературе XVII — XVIII веков. Его мелодия вводится в интермедиях в партии педали, не участвующей в проведении тем. С глубоким вдохновением, широко и свободно создает композитор взволнованно-патетический образ. Хоральная мелодия вносит умиротворяющий оттенок, но волнение утихает лишь при возвращении вступительной темы A-dur. Удивительно уравновешенный склад всего произведения выражен в соразмерности частей фуги, укладывающейся в строгую трехчастную форму:

I тема — 33,5 т., II тема — 21 т., I + II темы — 33 т.

Соотношение протяженности первой и второй тем удовлетворяет пропорции золотого деления, фактура же шестнадцатых, объединяющая вторую часть с третьей, позволяет заметить обращенное золотое деление с первой частью (33,5 : 54). По этим комбинациям видно, сколь планомерно создавалась форма фуги Мендельсоном; напряженность развития умерялась отточенностью пропорций, поразительным чувством формы. Все это позволяет причислить fuga из органной сонаты № 3 к лучшим произведениям Мендельсона.

Звучная fuga завершает сонату № 4 B-dur, а в сонате № 6 такая же форма является итогом обработки хорала “Vater unser im Himmel

reich“ (“Наш отец в небесном царстве”). Тема ее сформирована из оборотов первой строфы с добавлением собственной мелодической фразы Мендельсона, структура же целого несколько скованная, что, впрочем, объясняется композицией, разросшейся за счет вариаций на хорал.

Полифонические, в том числе фугированные формы, естественно, занимают большое место в ораториях Мендельсона. При его тяготении к искусству Баха и Генделя это было неизбежно, их творения служили для Мендельсона высоким художественным образцом. Стиль полифонии в ораториальных сочинениях Мендельсона сближается с генделевским в силу родства жанра и гармонических тенденций, свойственных и Генделю, и Мендельсону. Можно заметить влияние и более старых стилевых явлений XVI — XVII веков, например в стреттности изложения тематизма, размеренности ритма (“Павел”, № 20, 36), что напоминает о стиле Палестрины и его ближайших последователей. Эти же черты, однако, встречались и в ораториях Генделя, от которых, может быть, перешли к Мендельсону<sup>19</sup>.

Строгих, классических фуг в оратории “Павел” (1836) у Мендельсона совсем немного и еще меньше — в оратории “Илия” (1846)<sup>20</sup>. Но фугированное начало с экспозиционными отношениями и т. д. имеется во многих хорах и довольно быстро переходит в гармоническое изложение.

Большой интерес представляет большая fuga h-moll в № 15 оратории. Ее тема, движущаяся по звукам септаккордов VI и V ступеней (вниз и вверх), стимулирует гомофонность хоровой фактуры, дополняемой мелодической фигурацией в оркестре. Два элемента сосуществуют, никогда не сливаясь и не переходя друг в друга. Здесь в большей мере сказываются традиции Гайдна.

Вполне понятны и необходимы фугированно-полифонические формы в хоровых номерах обеих ораторий. Они интересны, важны. Особенно нужно выделить увертюру в оратории “Илия”. Это, собственно, единственный в музыкальной литературе первой половины XIX века образец симфонической фуги. Были, правда, в свое время популярны оркестровые сюиты Ф. Лахнера (1803 — 1890), одна из частей которых — fuga. Но симфоническое начало в них трудно обнаружить, менделсоновская же fuga им безусловно обладает. Тема, близкая Баху, развивается методами, выработанными Мендельсоном в его крупных фугах из органных и других произведений. Основное заключается в смене фактуры по мере возрастания напряженности, ведущего к кульминации тонально неустойчивого поряд-

<sup>19</sup> В письме от 15 апреля 1846 года Мендельсон сообщает о своей новой большой католической вещи “в десять номеров со многими Cantibus firmus” (В о р б с Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди, с. 251). Это явный намек на образцы музыки XV — XVI веков, хотя гармонические средства в стиле Мендельсона иные.

<sup>20</sup> “Еще ни одна моя вещь при первом исполнении не проходила так превосходно, не была принята с таким энтузиазмом и исполнителями и слушателями, как эта оратория”, — писал Мендельсон о премьере “Илии” в Англии. Письмо от 26 августа 1846 года. — В кн.: В о р б с Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди, с. 252.

ка и разрешающегося мощным напором всех гармонических и оркестровых сил. Этого рода интенсивнейший процесс впоследствии обнаружим в фуге из первой сюиты Чайковского для оркестра, хотя сам автор склонялся к сближению ее с фугами Ф. Лахнера<sup>21</sup>. Известным препятствием для сравнения с фугой Чайковского служит то, что увертюра-фуга Мендельсона не имеет самостоятельного завершения и переходит к хору № 1, умиротворяющему драматизм фуги.

Тема фуги, как сказано выше, близка к Баху — повторение одного мотива при сменяющемся скрытом голосе снизу, остро неустойчивый скачок на увеличенную кварту вверх, что встречается в темах фуг Баха, но особенно типично для его речитативов. В то же время весь строй темы принадлежит мелодике минорных фуг Мендельсона — для фортепиано, для органа:

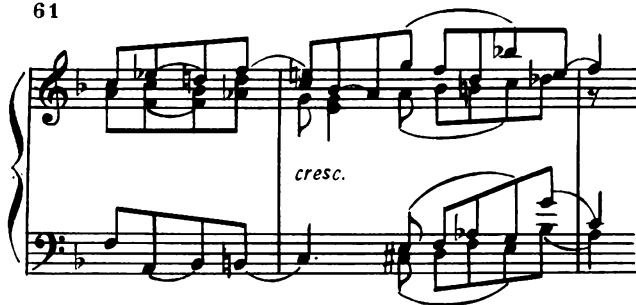
60

Moderato



Первый раздел (т. 1 — 28), включающий экспозицию и ее продолжение, формируется на ритмах и фактуре темы, он охватывает семь проведений в тональностях: I — V — I — V — III — V — V ступеней. Напряжение, несколько спадающее в пятом проведении, восстанавливается и нарастает в последующих. Скупые интермедийные построения интонационно напоминают главную интермедию из фуги Kyrie в мессе h-moll Баха:

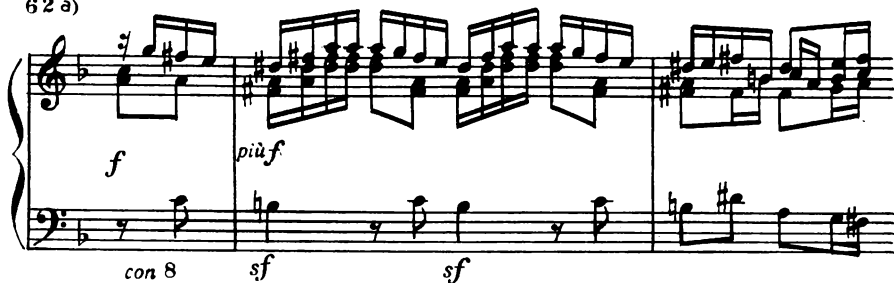
61



<sup>21</sup> Письмо от 25 августа 1878 г. к Н. Ф. фон Мекк. — Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 7. М., 1962, с. 375.

С половины т. 29 фактура меняется — на первый план выходит мелодическая фигурация, сопровождение, а не контрапункт, интонации простые — гаммообразное заполнение интервала между тонами соседних аккордов, на сильных долях всегда гармонические звуки, особая полнота достигается удвоениями в терцию и сексту. Ритмическая фигура одна и та же — шестнадцатые. Полифония с интонационной самостоятельностью голосов исчезает, переходит в новое качество — гомофонно-гармоническую фактуру. Плотность многоголосия растет, к струнным присоединяются духовые инструменты. Развертывается тематическая разработка — господствует начальный мотив темы с тритоновым скачком, вплетаются также полутоновые ходы-возгласы в нисходящем виде, которые готовят проведение темы в обращении, — сначала в басах, а потом и в верхних голосах:

62 а)



6)



Все направлено на возрастание напряженности: это явление симфонического масштаба, доступного форме фуги, развивающей единый музыкальный образ, единое настроение.

Наступает реприза (т. 57), ff; с этого момента снимается мелодико-фигуративное сопровождение, остаются, как в экспозиционной части, лишь интонационные элементы темы. Продолжающим фактором являются типично симфонические приемы организации гомофонно-

63

63

[f] sf *più f*

*etc.*

Увертюра-фуга из оратории "Илия" — один из первых симфонических образцов фуги, в ней есть все необходимое для симфонического произведения, за исключением самостоятельного окончания. Как сказано выше, от нее тянутся нити к симфонической фуге Чайковского в сюите № 1, поднявшего этот жанр на высоту художественного воплощения монодрамы.

Мендельсон объединил в увертюре-фуге разнообразные приемы, накопленные в предшествующих произведениях, особенно в фугах ор. 35 и 37. Контраст фактуры способствует четкости конструкции,

непохожей, однако, на традиционные формы трехчастности. Мендельсон здесь вполне оригинален.

Увертюре-фуге d-moll "отвечает" заключительная хоровая fuga в D-dur, в теме которой трансформированы ее интонации: вместо остронеустойчивого оборота V — VI ступеней тут звучит спокойная секунда I — II ступеней, вместо увеличенной кварты от IV к VII ступени — скачок от I к IV ступени, и так далее — все спокойно и ритмически ровно ("Господи, господь наш, как чудно имя твое по всей земле"):

64

Allegro. Doppio movimento



Так логически округляется это великолепное творение Мендельсона, динамическое, яркое, совершенное по художественно-выразительным средствам, в том числе и полифоническим.

Историко-художественное значение полифонии Мендельсона исключительно велико. Его произведения принадлежали в XIX веке к самым популярным и имели большое воздействие на молодых композиторов (вспомним А. П. Бородина, который признавался в молодые годы в своих симпатиях к Мендельсону<sup>22</sup>). Это воздействие в той или иной форме отразилось на всей европейской музыке середины XIX века, а обаяние лучших творений Мендельсона сохраняется до наших дней.

<sup>22</sup> "Я был еще ярым мендельсоном", — признавался Бородин (относится к 1859 году). — Б о р д и н А. П. Критические статьи. М., 1982, с. 61.



## ПОЛИФОНΙΑ Р. ШУМАНА

Полифония Роберта Шумана (R. Schumann, 1810 — 1856) — явление большого исторического значения. "Величие Шумана, — писал П. И. Чайковский, — заключается, с одной стороны, в богатстве его изобретательной способности, а с другой — в глубине выраженных им душевных настроений, в обнаруженной им, резко выделяющейся, индивидуальности"<sup>1</sup>.

Свойственные музыке Шумана порывистость, романтическая восторженность не могли не отразиться на мелодической живости наполняющих фактуру голосов, на их жизни в произведении. Но эта развитая фактура сложилась не на песке — она вобрала в себя тонкость голосоведения, отличавшую лирические части струнных ансамблей Моцарта, Гайдна, Бетховена. Шуман стремился и достиг оркестральности фортепианного звучания, создавая в фортепианной фактуре многообразие голосов и мелодических линий. Достигалось это при посредстве имитационности и контрастных сочетаний голосов. Так рождалась полифония Шумана, охватывающая все жанры его творчества. Значение ее подробно описано Д. В. Житомирским в его монографии о Шумане.

"Роль полифонии у Шумана исключительно велика; на полифонических приемах в значительной мере основано у него и изложение и развитие материала, особенно в фортепианных произведениях. Нередко в блестящем и оригинальном использовании этих приемов — весь секрет динамичности шумановской музыкальной ткани"<sup>2</sup>. Далее автор дает анализ приемов — скрытого многоголосия в шумановской мелодике, сопоставляя ее с баховской, имитационных форм и сплетения голосов в контрастных сочетаниях, пользуясь образцами из фортепианных произведений композитора. Общее заключение исследователя о шумановской полифонии подчеркивает ее особые качества в рамках свободной романтической фактуры: "...включение полифонических средств в новый музыкальный строй, где они из обязательных и, так сказать, буднично регулярных становятся "особыми"... делает их более заметными и в качестве способа оживления и "разгорячения" музыкального импульса более острыми"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 81.

<sup>2</sup> Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964, с. 453.

<sup>3</sup> Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 462.

Имитационность наполняет ткань шумановских сочинений, растворяется в потоке ее движения и далеко не всегда выходит на первый план. Имитации вносят оживление, разработочность, они живут одной жизнью со своей темой и всем строем тематизма, рождаясь из внутренних потребностей образного развития. Такое применение имитационной полифонии вытекает из общих принципов фактуры у Шумана, в которой постоянно выделяются скрытые мелодические голоса, сплетающиеся с аккомпанирующей фигурой и вновь отделяющиеся от нее. В этих тонких переходах одних голосов в другие — характернейшее свойство шумановского голосоведения.

В письме к Кларе Вик Шуман подробно описал этот процесс: "...особенно любопытно, как я почти всюду изобретаю каноническую форму и как постоянно нахожу подголоски в виде последующих вступлений, — часто являются они и в обращениях, с обратными ритмами (in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen)"<sup>4</sup>. Ниже мы проследим этот процесс на ряде конкретных примеров, отметив здесь, что под "канонической формой" Шуман подразумевает имитационность в широком понимании.

"Симфонические этюды" (1834 — 1835), "Крейслериана" (1838), "Новелетты" (1838), *Nachtstücke* (1839) и другие пьесы дают интереснейшие образцы проникновения полифонии в фактуру шумановских сочинений.

Значение свободной имитационности у Шумана тем более велико, что к фуге, этой высшей форме имитационной полифонии, он долгое время относился если не отрицательно, то иронически. "Пустейшая голова может спрятаться за фугой. Фуги — дело только величайших мастеров", — изрек однажды маэстро Рапо<sup>5</sup>.

Контрапункт и фугу Шуман штудировал под руководством композитора и теоретика Г. Дорна (1804 — 1892), но главное место занимало изучение музыки Баха, его W. Kl. на всю жизнь оставался для Шумана вершиной искусства. "Играй усердно фуги больших мастеров, особенно Иог. Себ. Баха. "Хорошо темперированный клавир" должен быть твоим хлебом насущным. Тогда ты безусловно станешь основательным музыкантом", — читаем в "Жизненных правилах для музыкантов"<sup>6</sup>.

Собственные фуги Шумана относятся лишь к 1845 году: шесть фуг для органа ор. 60, четыре фуги для фортепиано ор. 72<sup>7</sup> (о них далее будет идти речь), фугетты ор. 126.

В чистом виде имитационная фактура используется Шуманом только в фугах, хотя она далеко их не охватывает, обычно же сопровождается гармонией (фигуративной или аккордами), в результате чего складывается сложная форма, иногда доводимая до полифонии пластов, с которой мы встретились и в творениях Шуберта.

<sup>4</sup> Письмо от 17 марта 1838 г. — В кн.: Ш у м а н Р. Письма, т. I. М., 1970, с. 347.

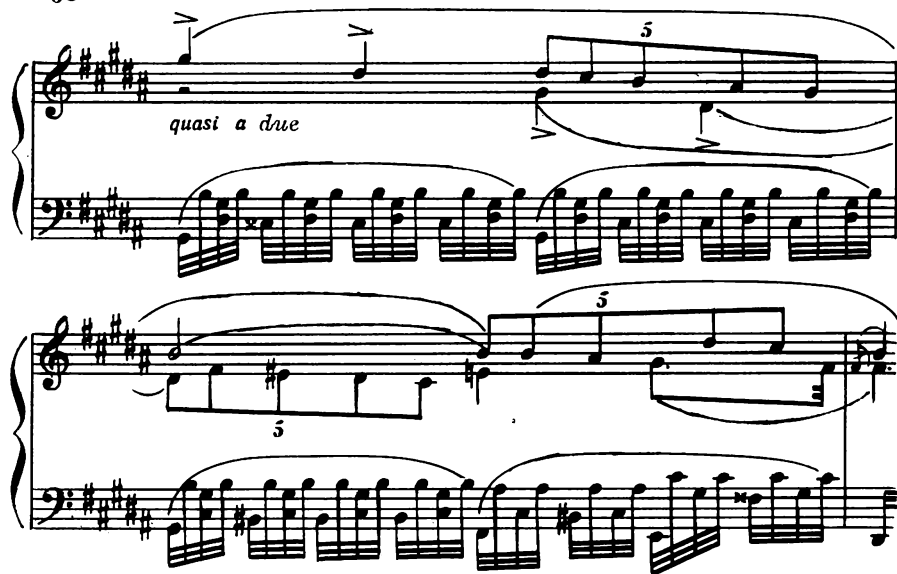
<sup>5</sup> Ш у м а н Р. О музыке и музыкантах, т. I. М., 1975, с. 85.

<sup>6</sup> Там же, т. II-Б. М., 1979, с. 179.

<sup>7</sup> В письме Шумана от 25 апреля 1832 г. говорится о законченной им "прелюдии с заключительной фугой на три темы", но это произведение остается неизвестным. — Ш у м а н Р. Письма, т. I, с. 156 и 597.

Теория канона Шуман изучал в 1832 году самостоятельно по руководству Марпурга<sup>8</sup>, но уже в "Бабочках" (1829 — 1831) в пьесе № 3 находим двухголосный канон, правда, очень простой по фактуре. Значительно сложнее фактура в III и IX вариациях "Симфонических этюдов" (1834 — 1835). В III вариации линии канона утолщены аккордами, в IX — имитации канонического типа, помеченные композитором "*quasi a due*", аккомпанирующая фигура отнесена в партию левой руки, бас звучит как скрытый нижний голос. И образуется неповторимо шумановская полифония:

65



Сеть имитационных построений иногда бывает скрыта гармонической фигурацией и перемещением (для удобства исполнения) одного из голосов в другую октаву, что дает свободу, непринужденность движению многоголосной ткани. В этом сказывается один из главнейших эстетических принципов Шумана — порывистость, сердечность, романтическое движение вперед. "В моей музыке мне все сейчас кажется стало удивительно переплетенным, — при всей ее простоте, при том, что она идет от сердца", — писал Шуман, завершив "Крейслериану"<sup>9</sup>, которую причислял к наиболее любимым своим произведениям<sup>10</sup>. Несколько позже он характеризовал свой стиль следующими словами: "Прежде я долго мудрствовал, теперь я не вычеркиваю почти ни одной ноты. Все у меня выходит словно

<sup>8</sup> См. об этом: Письма, т. I, с. 166.

<sup>9</sup> Письмо к Кларе Вик от 14 апреля 1838 г. — В кн.: Ш у м а н Р. Письма, т. I, с. 355.

<sup>10</sup> Письмо к Симонену де Сиру от 15 марта 1839 г. — Там же, с. 447.

само собою, и порою мне кажется, что я мог бы играть все дальше и дальше и никогда не доходить до конца"<sup>11</sup>.

Подобная текучесть достигается через полифонию, через имитационную систему, преодолевавшую цезуры, не позволяющую остановиться. В этом, может быть, сказалась новая фаза баховской "бесконечной мелодии", хотя формы ее проявления самобытны и не предполагают непосредственного воздействия музыкального языка Баха: "Мой путь довольно одинокий, я знаю это!.. путь, где на меня глядят лишь мои великие вдохновители — Бах и Бетховен", — читаем в одном из писем Шумана<sup>12</sup>. Ощущение преемственности с ними не покидало Шумана, но он чувствовал и индивидуальность своего стиля.

Обратившись к "Крейслериане", мы найдем образцы текучей полифонической фактуры, объединяющей имитационную систему и гармоническую фигурацию, становящуюся элементом полифонии (Intermezzo II из пьесы № 2):

66

*Etwas bewegter*

Схема etc.

<sup>11</sup> Письмо к Симонену де Сиру от 15 марта 1839 г. — В кн.: Ш у м а н Р. Письма, т. I, с. 449.

<sup>12</sup> Там же.

В пьесе № 7 средняя часть напоминает фугато: голоса вступают друг за другом с проведением четырехтактной темы, но третье проведение переходит в простейшее гармоническое кадансирование:

67

[Sehr rasch]

The musical score consists of four measures. The first measure is in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The second measure is in the left hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The third measure is in the right hand, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth measure is in the left hand, starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

В середине тема тоже сокращается (до двух и трех тактов), вливаясь в поток разработочности. Фугато растворилось в общей гармонической фактуре.

Свобода и развитость голосоведения не могли не захватить и басового голоса, который у Шумана явно мелодизируется. В примере из *Intermezzo* мелодически полновесному басу поручается та же краткая тема, что и верхнему голосу. В эпизоде *Langsamer* из той же пьесы № 2 мелодизация баса доведена до того предела, когда он уже ничем не отличается от прочих голосов и во втором предложении периода становится верхним голосом (вертикально-подвижной контрапункт, IV — 14) :



Тонкость шумановского голосоведения, опирающегося на гармоническую или мелодическую фигурацию, подчас приводит к возникновению интонаций в скрытом виде, которые в определенный момент входят в реальный голос, рождая новые звучания гармонии. Полифония исходит из ее внутреннего существа, как бы помимо конкретной аккордовой схемы. В этом отношении гениальный пример нахсдим в Trio II из Новелетты № 8.

В его первом заключительном построении в верхнем голосе гармонии слышим звуки а — g — fis и после паузы fis — е — d (тот же оборот повторяется и совсем теряется в кадансе). А затем на органном пункте сменяются аккорды (в партии левой руки) d — fis — а и fis — аis — cis; начинает прослушиваться их общий звук и пятый обертоном от D, и наконец возникает fis как начало мелодии, “Stimme aus Ferne” (голос издалека):



aus der Ferne

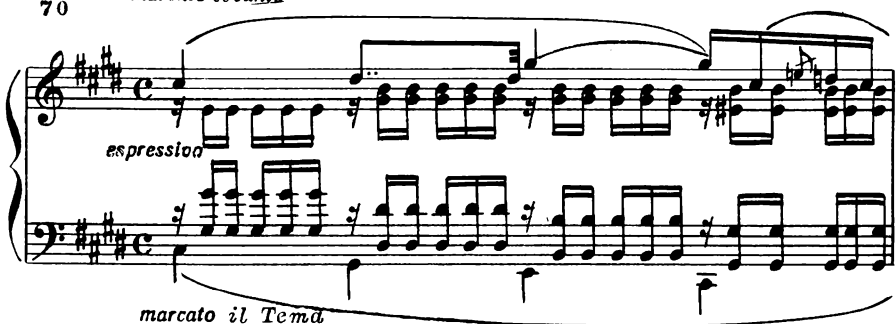


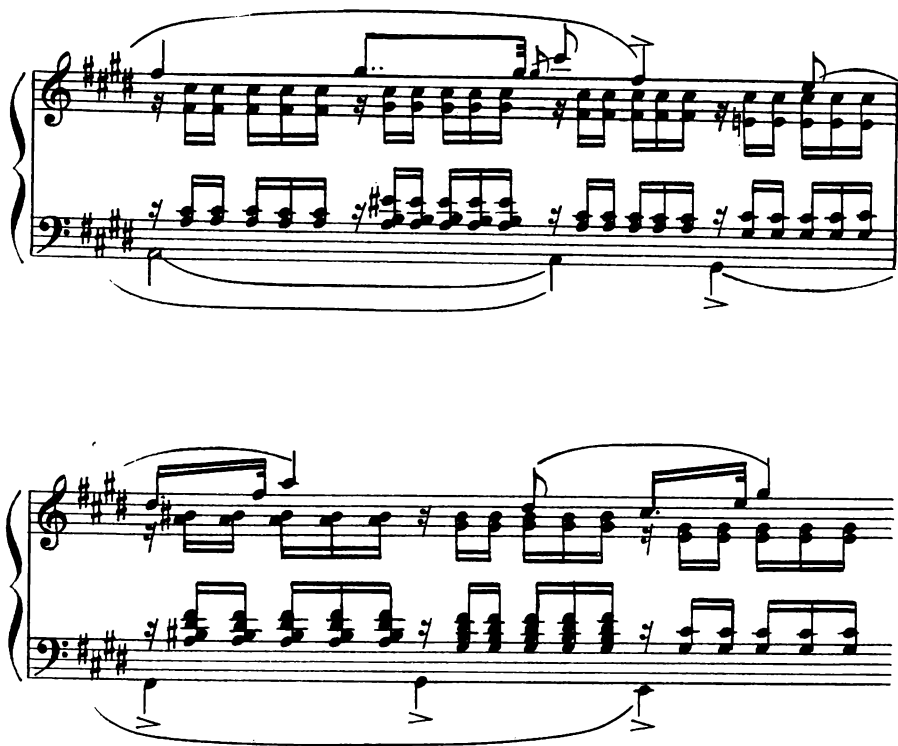
Как ниточка тянется эта мелодия, контрапунктируя гармонической фигуре, — эффект поистине волшебный; вспоминаются и заключительные звуки каданса — *fis — e — d*. Они теперь вошли в новую мелодию — художественный образ спокойствия и созерцания. Эта тема-мелодия получает новое истолкование в эпизоде *e-moll* и истает в разделе “*Tempo, wie im vorigen Stück*”, обращаясь опять в верхние тоны гармонии. Ее новое рождение — в эпизоде *d-moll*; тут полифония уступила место гомофонно-гармонической фактуре.

Все это — весьма тонкие проявления шумановской фактуры, стоящей на грани полифонии и гомофонии. Контрастна им полифония “крупного штриха”, полифония пластов, которую находим уже в “Симфонических этюдах”. Во 2-й вариации в басу помещена тема, верхний голос свободно контрапунктирует, средние же голоса аккомпанируют. Образуется типичная полифония пластов, представленная тремя самостоятельными компонентами, каждый из которых имеет отдельную функцию. “*Marcato il canto*”, “*marcato il Tema*” — указывается в издании:

70

*marcato il canto*





Контрастная полифония представлена тут необыкновенно ярко, такой формой еще не пользовались венские классики; в позднейшей же фортепианной музыке, явно по начинаниям Шумана, она находит многообразное применение, вплоть до Скрябина.

В дальнейшем полифония пластов у Шумана сочетается с имитационной полифонией, естественные условия для которой образуются в ансамблях с их самостоятельными партиями. Примером может служить вторая часть фортепианного трио № 2 ор. 80 (1847). Оно, по словам Шумана, "приятнее и доходчивее", чем трио № 1 ор. 63<sup>13</sup>.

Медленная часть "Mit innigem Ausdruck" (Шуман называл ее Adagio<sup>14</sup>) начинается каноном в квинту между двумя нижними голосами (виолончель — фортепиано), который сопровождается певучей мелодией скрипки и аккордовым аккомпанементом<sup>15</sup>:

<sup>13</sup> Ш у м а н Р. Письма, т. II, М., 1982, с. 215.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> С. С. Скребков называет это сочетание "замечательным примером совмещения яркой контрастной полифонии (дуэт) с ярчайшей имитационной (каноны)". С к р е б к о в С. С. Полифонический анализ, с. 154.



## Mit innigem Ausdruck

V-no *p*

V-c. *p*

*p* *simile*

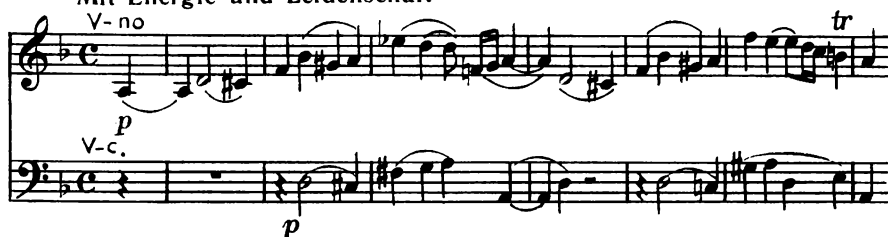
Канон постепенно растворяется в простых имитациях, то вспыхивающих, то затухающих. Временами на первый план выдвигается тема из скрипичной партии (Vc., т. 36 и др.), возникают местные имитации и т. д. — полифоническая активность не ослабевает до конца Adagio.

Принципиально важным фактором в стиле Шумана является введение имитационности в экспозиционное изложение главной партии сонатной формы. Венские классики не пользовались этим приемом, так как характер мужественной темы требовал энергичных гармонических форм, имитационность иногда появлялась у них в разработке. В лирических главных темах Шумана имитационные формы уместны, они подчеркивают мелодическую сущность, как видим уже в первых частях сонат *fis-moll* и *g-moll* (1835). В полной мере имитационная система реализуется в сонатной части фортепианного трио № 1 ор. 63 (1847). Если справедливо говорится о полифонизации сонатной формы в поздних произведениях Бетховена (соната ор. 111, Девятая симфония), то у Шумана полифонизация охватывает уже экспозицию, начиная с главной партии. Пример мы находим в названной части трио № 1, создававшегося в пору "мрачных настроений"<sup>16</sup>.

Мелодия главной темы содержит выразительные интонации уменьшенных интервалов — квинты, терции, квинты, имитации видоизменяют их, но общий напряженный характер звучания остается (приводятся партии скрипки и виолончели) :

<sup>16</sup> Ш у м а н Р. Письма, т. II, с. 239.

## Mit Energie und Leidenschaft



На всем протяжении этой части имитационная форма господствует, сохраняя экспозиционную фактуру тем или отступая от нее, голоса смычковых инструментов контрастируют и дополняют друг друга, партия же фортепиано объединяет их гармонической фигурацией.

Внедрение полифонии в фактуру охватывает у Шумана не только сонатную, но и другие формы. Так в вариациях "Симфонических этюдов" прослеживается постоянное "противоборство" полифонической фактуры с гомофонно-гармонической, что, вероятно, было главной задачей Шумана во второй их редакции (1852), после осуществления основной идеи драматизации. О ней Шуман писал: "Я очень хотел бы постепенно возвысить траурный марш до величавого победного шествия и тем самым внести некоторый драматический интерес"<sup>17</sup>. Вторая редакция короче первой — исключены этюды № 3 и 9, — отчетливее выступает сопоставление фактур, яснее и идея подготовки "величавого шествия" финала<sup>18</sup>.

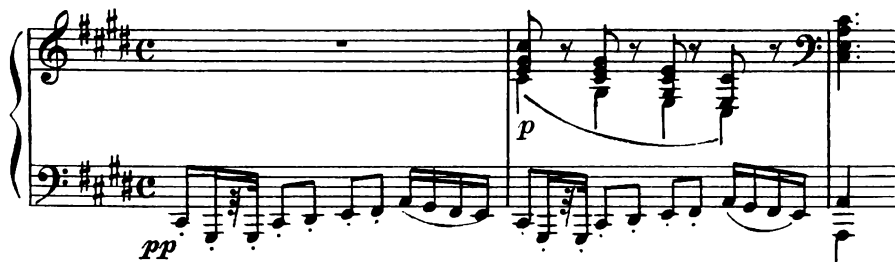
В полифоничности "Симфонических этюдов" можно проследить определенные связи с "Гольдберговскими вариациями" Баха и циклом "33 вариации" Бетховена op. 120. Шуман воспринял прием введения малой сквозной темы, имитационно развивающейся в рамках вариации без нарушения ее структуры. Так, в фугетте из вариаций Баха есть своя, малая тема, которая формирует экспозицию и следующую часть фуги, оставляя 32-тактную композицию главной темы (арии) без изменений. То же и у Бетховена, применившего аналогичный принцип композиции с участием малой темы в вариациях № 3, 4, 6, 8, 12, 18, 28, 30 названного цикла.

Еще отчетливее прослеживается подобный принцип в вариациях "Симфонических этюдов" Шумана.

1-я вариация. Малая тема звучит в басу и переходит в другие голоса, образуя систему имитаций, не останавливая движения, а во втором предложении и в репризе контрапунктирует с основной мелодией темы:

<sup>17</sup> Письмо к автору темы (мелодии) "Симфонических этюдов" И. Ф. фон Фрикену от 28 ноября 1834 года. — В кн.: Ш у м а н Р. Письма, т. I, с. 237.

<sup>18</sup> Посмертные издания "Симфонических этюдов" объединяют обе редакции, нарушая этим авторскую волю и цельность цикла каждой.



2-я вариация. Контрастная полифония: тема в басу, в верхнем голосе контрапункт, в средних голосах — аккордовая фактура ("полифония пластов", см. пример 70). Во втором предложении число компонентов уменьшается до двух, в середине — увеличивается до четырех; реприза аналогична второму предложению периода.

3-я вариация. Утолщение двух голосов до полных аккордов скрывает канон. Возникает новая форма, освобождающая гармонический пласт 2-й вариации и дающая ему возможность влиться в полифоническую композицию имитационного склада.

4 — 6-я вариации. Гомофонно-гармонический склад отстраняет полифонию.

7-я вариация. Возрождается имитационно-полифонический склад со своей малой темой. Ее интонации в середине сопровождаются контрапунктом, в репризе — также и басом.

8-я вариация. Контраст двух пластов — аккордов в партии правой руки и мелодической фигурации — в левой.

9-я вариация. Мелодия с сопровождением, переходящая к дуэту голосов, имитирующих друг друга (*Quasi a due*“, см. пример 65)<sup>19</sup>. Вершина полифонической формы вариационного цикла: от простой имитационности — к распевному двухголосию, нелегко достижимому для исполнителя. Поставленная Шуманом задача драматизации осуществлена блестяще, средства полифонии здесь играют важную роль.

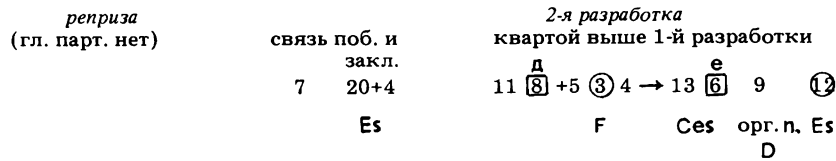
Система полифонических эпизодов в рамках более широкой композиции — "большая полифоническая форма"<sup>20</sup>, обнаруженная в "Симфонических этюдах", позднее использовалась Шуманом в сонатных циклах и частях цикла. В этом отношении можно видеть продолжение традиций венских классиков, рассредоточивших в своих произведениях полифонию по контрасту с гомофонно-гармонической фактурой.

Шуману большая полифоническая форма служила элементом крупной художественной концепции, требовавшей многообразия приемов, их композиционной слаженности. И потому большая полифоническая форма у него представляется тоже очень четкой и отделанной, логически ясной.

<sup>19</sup> 9-я вариация — *Con espressione* — возрождает моцартовский принцип помещать перед финалом вариацию в медленном движении (у Моцарта — *Adagio*).

<sup>20</sup> О теории "большой полифонической формы" см.: История полифонии, вып. 3. М., 1985.

экспозиция	1-я разработка	реприза (!)
------------	----------------	-------------



Основную роль в развитии финала играет главная тема. Первоначально она звучит как эпиграф — энергично и звонко:

## Vivace



Эта тема проходит в финале шесть раз: дважды в экспозиции (Es-dur), в первой разработке (C-dur) и при завершении ее (Es-dur), во второй разработке (F-dur) и переходе к коде (Es-dur). Складывається, кроме крупной формы, детализированная структура второго плана — типа рондо.

Именно главная тема, развиваясь, образует из полифонических эпизодов большую полифоническую форму. Ее первый этап (а) — фугато (четыре проведения темы) в пределах главной партии (начальный квинто-секстовый ход в теме фугато отсекается). Второй этап (б) — в разработке, где тема изложена в трехголосной канонической секвенции, в свою очередь секвентно перемещаемой по квинтам вверх (схема):



Поэтому, когда тема-эпиграф возвращается в C-dur, она тоже излагается имитационно, как бы впитывая ту более сложную фактуру, которая появилась в разработке.

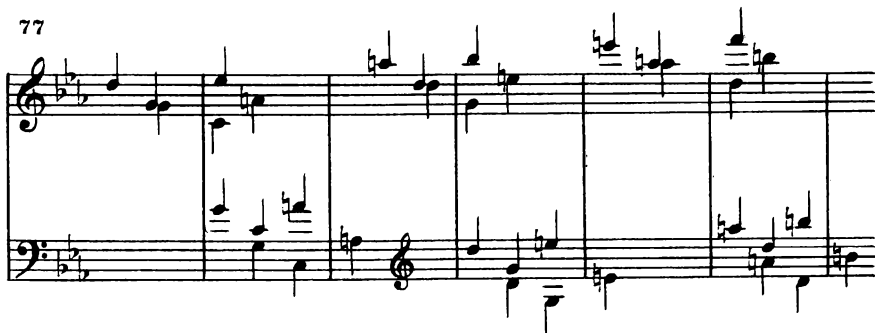
Следующий этап (в) — новая цепь канонических секвенций, на сей раз — по терциям вверх, тогда как имитация ведется в нижнюю октаву и нижнюю квинту (схема):



Четвертый этап (г) — повторение предыдущего квартой выше. Очередное проведение темы-эпиграфа усиливается с помощью той же формы имитационности.

Пятый этап (д) большой полифонической формы находим во второй разработке, однако по сравнению с первой (б) он сложнее: вместо трехголосной тут четырехголосная каноническая секвенция (схема):

77



Шестой этап (е) повторяет четвертый. Он активизирует проведения темы-эпиграфа в Es-dur: вводятся еще не использованные канонические секвенции.

Наконец, заключительный этап большой полифонической формы — fuga в коде. Она подхватывает и развивает фугато экспозиции, но в то же время сложнее его — два элемента темы-эпиграфа представлены тут в сочетании:

78



Так от этапа к этапу композитор последовательно усложняет формы полифонического развития, приводя к вершине, — горизонтально расположенные элементы темы сплетаются вертикально.

Создавая финал квартета ор. 47, Шуман, возможно, ориентировался на общий принцип финала симфонии "Юпитер" Моцарта. Об этом говорят наличие двух фугированных разделов — короткого в экс

позиции и пространного — в коде, секвентно-канонические формы в разработке (у Моцарта одна разработка) и постепенность их усложнения. При этом Шуман по-своему построил композицию, отнюдь не копируя моцартовскую: это было истинным новаторством по отношению к классическим музыкальным формам.

Большая полифоническая форма в финале квартета ор. 47 — закономерное обобщение накопившихся значительных полифонических эпизодов в каждой части цикла — в связующей и побочной партиях Allegro, в трио скерцо, в дуэте первой темы (а) из Andante и контрастном контрапункте в репризе его же (б):

79а)

Andante cantabile

The musical score for measures 79a and 6b of the Andante cantabile movement. Measure 79a is marked with a 'V.' (Vivace) and shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 6b is marked with a '6)' and shows a more complex polyphonic texture with multiple voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

В этом контрапункте заложены интонации второго элемента темы эпиграфа. Первый элемент ее готовится в коде Andante:

80

The musical score for measure 80, which is the end of the Andante movement. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Можно сказать, что тема-эпиграф финала объединила мелодические обороты из Andante, а большая полифоническая форма — раскинутые в разных частях цикла полифонические моменты, возведя их в ранг цельной, но, как всегда, рассредоточенной композиции.

Фугированную форму находим и в финале фортепианного квинтета Es-dur op. 44 (1842) — одного из великих достижений романтического искусства. Особенность ее та, что композиция построена на контрапунктировании тем — из первой части и из финала:

# 81 [Allegro]



Это позволило решить две задачи: репризного объединения цикла и фугированного обобщения финала. По сравнению с циклической формой классиков возникло новое явление, для романтического же цикла воссоздание главной темы первой части стало обычным, но осуществлено было ранее в гомофонной форме (Мендельсон, квартет A-dur). Шуман первым употребил этот прием в фугированном изложении, совместив классические и романтические тенденции. О квинтете Шуман писал, что в нем и в фортепианном квартете "по-настоящему бурлит жизнь"<sup>21</sup>.

В симфониях Шуман лишь однажды воспользовался фугированным строем фактуры — в *Feierlich* (Maestoso) — четвертой части симфонии Es-dur (1850). Здесь сначала преобладает гармоническая структура, но сама тема имеет облик, пригодный для фуги: синкопически выделяются восходящие квартовые ходы, встречающиеся и в темах баховских фуг (напомним дорийскую органную фугу):

# 82 *Feierlich*



Общий склад фактуры отчасти гармонический, отчасти фугированный (М. П. Мусоргский назвал его "музыкальной математикой"<sup>22</sup>). Квартовая тема выступает сначала в окружении гармонических голосов, а с момента перемены размера звучит все время стреттно, сопровождаемая миниатюрной фигурой:

<sup>21</sup> Шуман Р. Письма, т. II, с. 76.

<sup>22</sup> А. П. Бородин в "Воспоминаниях о М. П. Мусоргском" писал: "Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я тогда еще не знал вовсе. Начал наигрывать мне кусочки из Es-дурной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: "Ну, теперь начинается музыкальная математика" (относится к 1859 году). — Бородин А. П. Критические статьи, с. 61.





Эта фигура появилась еще в первом разделе и на протяжении последующего сохраняется, вступая в различные мелодические комбинации с основной темой, занимая все большее место в фактуре, пока не превращается в непрерывные пассажи.

Раздел  $3\frac{1}{2}$  имеет форму стреттной трехголосной экспозиции фуги с дополняющими голосами: Т D Т. Первое проведение — Cor., V. II, V-c., Cb., второе проведение — Cb., V. I, V-le, третье — V. II, V. I, V-c., Cb. (духовые дублируют) и т. д. Эта структура завуалирована непрерывностью движения, плетением голосов, постоянно акцентирующих восходящую квартовую интонацию — чрезвычайно напряженную, меняющую свой выразительный облик в зависимости от качественной величины интервала — чистой и уменьшенной кварт и других.

Квартовая тема сопровождается миниатюрной фигурой, разрастающейся с ростом напряжения *Maestoso* (*Feierlich*) и исчезающей в момент переплавления полифонии в чисто гармоническую (аккордовую) фактуру, приходящуюся на вершину развития этой части симфонии. Отстраняется и квартовая тема, в последний раз она появляется уже в момент каденции. Здесь оканчивается ее величественный путь (т. 7 — 5 от конца). Монументальность *Feierlich* достигается средствами фактуры, включающей мелодико-гармонические, полифонические, тембровые сплетения. В истории полифонии *Feierlich* — уникальное явление. В нем сконцентрировались и стилистические черты шумановской музыки, и приемы, характерные для творчества романтиков, где полифония выступает в синтезе с гомофонно-гармонической фактурой, и полифонические средства развития музыкального образа, заложенного в короткой интонационной "формуле" (малой теме), ставшей основой монотематизма (Берлиоз, Лист, Вагнер, Скрябин — в "Поэме экстаза").

Фуги как самостоятельные произведения немногочисленны у Шумана. Это шесть фуг на звуки В-А-С-Н для органа ор. 60, четыре фуги ор. 72 и семь фугетт ор. 126 для фортепиано.

По поводу шести фуг В-А-С-Н Шуман писал издателю: "Над этой вещью я трудился весь прошлый [1845] год, стремясь, чтобы она хоть в чем-то была достойна великого имени, которое носит; думаю, что, быть может, этот труд намного переживет другие мои сочинения"<sup>23</sup>. В другом письме, через год, почти в тех же выраже-

<sup>23</sup> Письмо от 15 марта 1846 года. — В кн.: Ш у м а н Р. Письма, т. II, с. 133.

ниях: "Прилежания и труда я вложил [ в ор. 60] предостаточно; ни одно свое сочинение я не оттачивал столь тщательно, ни над одним так долго не работал, ибо стремился, чтобы оно стало хоть сколько-нибудь достойным великого имени, с которым оно связано"<sup>24</sup>.

Сборник фуг ор. 60 содержит истолкование интонаций В-А-С-Н, представленных в темах разных жанров, что создает не только перспективу, но и ретроспективу музыкальных форм баховской и более ранней эпохи. При этом Шуман не порывает с гармоническим стилем своей современности. В общей композиции каждой фуги сборника развитие протекает от полифонии к гомофонии, увенчивающей форму. Такая установка, характерная и для стиля Шумана в целом, отражает мощное влияние гармонии в эпоху романтизма.

Используя традиции Баха, Шуман обращается также к приемам Букстехуде, что видно в сменах линейно-мелодических и гармонических эпизодов, например, в фуге № 2, во введении пассажей на фоне аккордов в фуге № 4. Фуга № 6 с метром  $2/1$ , характерными ритмами триолей, многочастностью структуры близка и трактовке фуги С. Шейдтом, складывавшейся из ряда вариационных построений ("Tabulatura nova", 1650)<sup>25</sup>. К баховским традициям примыкают фуги № 3 (ср. начало органной фуги Es-dur, BWV 552), 4, 5 (напоминает баховские жиги). Надо сказать и о безусловных связях шумановских фуг с произведениями учеников Баха. Мы имеем в виду фугу Л. Кребса (1713 — 1780) на тему В-А-С-Н. Она была, вероятно, первой на эту тему (после самого Баха), и вполне вероятно, что Шуман знал ее. Техника и интонационный склад фуги Кребса даже отдаленно не напоминает фуги Шумана, имеющие большой размах и в фактуре и в гармонии. Но заключительная кода фуги № 4 Шумана (органный пункт с хроматическими аккордами) очень похожа на аналогичное построение из фуги Кребса:

84

Шуман

Кребс

etc.

<sup>24</sup> Письмо к композитору К. Ф. Беккеру от 8 февраля 1847 года. — Там же, с. 147.

<sup>25</sup> О стиле С. Шейдта (1587 — 1654) см.: Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм. М., 1978; а также: История полифонии, вып. 3. М., 1985.

Здесь сопоставляются эти фрагменты не для того, чтобы подчеркнуть заимствование, но для подтверждения мысли о ретроспективности шумановского сборника фуг на В-А-С-Н. Шуман обобщил в них определенные линии в истории фуги, и оттого их значительность возрастает.

Любопытно, что в замыслах Шумана была еще одна "баховская" тема, которую он привел в письме к Мендельсону 24 сентября 1845 года:

85



"Прямо-таки подзадоривает повозиться с ней", — писал Шуман<sup>26</sup>, но фуга на эту тему не была осуществлена, возможно потому, что тема носила пассажный характер, общий же склад фуг В-А-С-Н тяготел к монументальности.

Фортепианные фуги оп. 72 (1845) и фугетты оп. 126 (1853) Шумана реализуют его художественные связи с Бахом непосредственно в том музыкальном жанре, который широко представлен в творчестве великого лейпцигского кантора. Нет ничего неожиданного в том, что Шуман использовал в тематизме и структурах фуг баховские традиции. На это указывал С. С. Скребков в книге "Полифонический анализ": "Особенно велики связи Шумана с И. С. Бахом в структурах фуг. Близки к И. С. Баху также и темы шумановских фуг". "Сходство тем настолько очевидно, что можно говорить о подражании"<sup>27</sup>. В подтверждение приводятся темы фуг оп. 72 № 2 и оп. 126 № 4. Но одновременно Скребков отмечает и определенную самостоятельность шумановского тематизма, носящего "явный романтический облик"<sup>28</sup>, сопоставляя тему фуги оп. 72 № 3 с *in-septum* (заглавной интонацией) "Aufschwung" op. 12 № 2 (1837):

86 Sehr rasch



Тема фуги



<sup>26</sup> Шуман Р. Письма, т. II, с. 120.

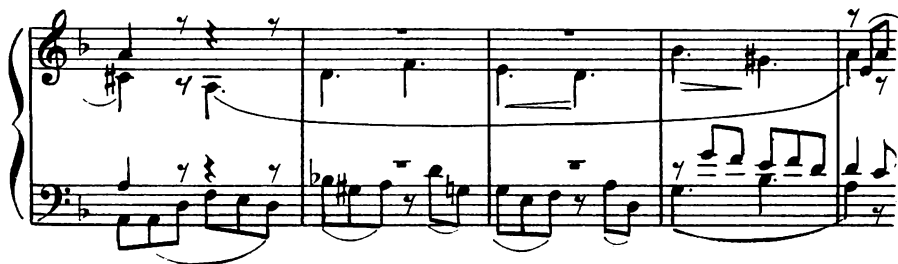
<sup>27</sup> Скребков С. С. Полифонический анализ, с. 151.

<sup>28</sup> Там же, с. 152.

Эта неоспоримая интонационная общность не влечет за собой тождества по содержанию: fuga распевна и протяжна, “Aufschwung” свойственна плотность, подвижность, — не говоря уже о различии формы.

Шуман считал свои фуги характерными пьесами, только написанными в строгой форме <sup>29</sup>. Этим подчеркивается, что трактовка фуги Шуманом близка общестилистическим его принципам. Романтический облик свойствен фуге d-moll op. 72 № 1: речитативные интонации ее темы напоминают интонационный склад шумановских миниатюр, но когда тема появляется в увеличении, в ней звучит непреклонность и воля:

87



С. С. Скребков подробно анализирует фугетту a-moll op. 126 № 5, останавливаясь на новом противосложении, вступающем в т. 29 и контрастирующем всему предшествующему складу фуги:

88



”Это противосложение настолько ярко индивидуализировано и имеет настолько своеобразный, типичный для мелодий поздних романтиков ритм, что об этом моменте в фуге можно говорить как о характерном для романтиков вообще, резко контрастирующем эпизоде, неожиданно ”врывающемся” в ход действия. Замечательно, что новый тематический материал не остается до конца фуги и не исчезает внезапно, как появился, — он постепенно как бы ”тает”, — пишет Скребков<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Шуман Р. Письма, т. II, с. 238.

<sup>30</sup> Скребков С. С. Полифонический анализ, с. 154.

“Эпизод” знаменует, собственно, начало динамической репризы, выделенной микстурным удвоением темы<sup>31</sup>. Необходимо отметить своеобразие начала темы с терции тоники (то же в фуге ор. 126 № 7), как и начало с IV ступени в фуге ор. 72 № 3 — это следует отнести к явлениям стилистики романтиков, не встречающимся у Баха.

Фугированная форма в вокальных произведениях Шумана использовалась очень редко: в мессе (1852), Реквиеме (1852) и некоторых других. В общем Шуман придерживался общепринятой традиции помещать фугу в заключительных разделах крупных частей. Но в Gloria мессы он явно отступил от этой традиции: фугированные эпизоды начинаются с первых слов песнопения. После небольшого гомофонного вступления идет фугато на слова “Gloria in excelsis Deo” на тему:



Вслед за ним — гомофонное заключение. Таким образом, фугато оказывается в окружении гомофонных построений.

Вторая фраза Gloria сразу излагается как фугато на тему:



Последнее проведение в басу уже представляет гармонизацию этой темы, и далее гомофонно-гармонический склад остается преобладающим вплоть до заключительной фразы “Cum sancto Spiritu”, которая вновь развивается в фугированной форме на тему (а):



<sup>31</sup> Скребков относит начало репризы к т. 37, что представляется неточным.



Здесь сплетаются оба склада — полифонический и гармонический; отголоском фугато является четырехголосная стретта (6) с тем же текстом, перерастающая в аккордовое изложение, которым Gloria и заканчивается.

В Credo очень сильны имитационные элементы: многие фразы текста, в том числе и первая, начинаются кварто-квинтовыми или иными имитациями — это очень напоминает форму мотета XVI столетия, хотя гармонические условия тут совсем иные. Ни одной строго выдержанной структуры, однако, нет, тематизм мало индивидуализирован, краток. Наиболее протяженная тема со словами “et vitam venturi” находится в заключении Credo, создающем свободное фугированное построение. К ней присоединяются начальная тема Credo и басовый голос инструментов, в дальнейшем переходящий в вокальные партии и поглощаемый гармонией:

92

Lebhafter Et vi - tam ventu - ri sae - cu - li Cre - do

Cre - do, cre - do, Et vi - tam

Credo, cre - do

V - c. Cb.

Подобная же структура в Sanctus на слова “Hosanna in excelsis” — фугированная, пронизанная гармонией. Более отчетливо полифония выражена в завершающем Amen, но и этот раздел заканчивается аккордово.

Начальная тема Agnus интонационно напоминает тему Gloria, но преподносит ее в спокойных, размеренных тонах, со скорбным оттенком:

## Ziemlich langsam

Ag - nus De - i, ag - nus De - i, ag - nus De - i,

ag - nus De - i, qui tol - lis pec -

ca - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

Имитационная система переплавляется в гомофонию одновременно со сменой минора на мажор.

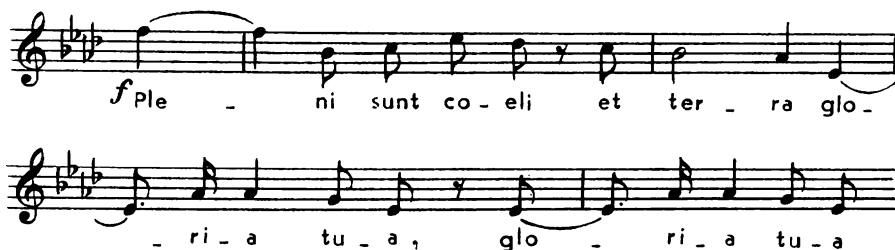
В общем месса Шумана резко отличается от месс Шуберта большей свободой формы; Шуберт сохранял фугу, хотя и трактовал ее своеобразно, Шуман не придерживался этой классической формы. То обстоятельство, что Gloria, Credo и Agnus имеют в начале имитационную структуру, можно сопоставить с внесением имитационности в главную партию сонатной формы, и, возможно, тут сказывается возрастание роли имитационности в экспонировании тематического материала.

В Реквиеме ближе всего к баховскому тематизму и принципам формы торжественная фуга "Libera animas" (№ 6):

## Feierlich



В теме другой фуги — “Pleni sunt coeli” (№ 8) более извилистые интонации, напоминающие темы ранних фортепианных пьес Шумана:



Как и в предыдущей фуге, завершение — гомофонно-гармоническое.

Полифония в мессе и Реквиеме — одна из сторон фактуры, к тому же подчиненная, в ней не чувствуется большого напряжения, вообще от музыки веет некоторой традиционностью и в этом смысле она уступает инструментальным полифоническим произведениям.

Некоторый интерес представляют “Ритуранели” (1847) в канонической форме, для мужского хора, ор. 65, на тексты Рюккерта — произведения, предназначенные для любительского исполнения. Их многоголосие носит гармонический характер. Более других полифоничностью отличается № 6 “In Sommertagen” с юмористическим оттенком: “готовь сани летом”. Это лаконичная четырехголосная фуга с контрэкспозицией, представляющая род бесконечного канона, в котором сужение 1-й риспосты на секунду (ср. т. 5 и 9) обеспечивает имитацию во 2-й риспосте на кварту вместо квинты: Т — D — Т — D и сохранение вертикально-подвижного контрапункта октавы.

В числе “Романсов” для женских голосов ор. 69 (1849), написанных для дрезденского хорового общества, полифонически интересна “Die Capelle” — четырехголосный двойной канон. В отличие от обычной структуры, его обе темы поются на один и тот же текст. Последние семь тактов объединяют композицию гармонической общностью.

В том же опусе пятиголосный романс “Meerfey” представляет собой контрастно-тематическую композицию: трем крайним голосам (сопрано I, II, альт II) контрастируют средние (сопрано III, альт I), в результате образуется своего рода “полифония пластов”, очень нежная и тонкая:



Sehr leise

*pp* Still bei Nacht fährt man - ches

*pp* Still bei Nacht fährt man - ches

*pp* Still bei Nacht fährt man - ches

Schiff, Meer - fey

Still bei Nacht ... etc.

Schiff,

Schiff, Meer - fey

kämmt ihr Haar am Riff,

Meer - fey kämmt ihr Haar am Riff,

kämmt ihr Haar am Riff,

По-видимому, в распоряжении Шумана-дирижера был квалифицированный хор, на который ориентировался Шуман-композитор, создавая хрупкие полифонические узоры этого произведения.

Полифония Шумана всегда логично и естественно входит в ткань произведений. Шуман скуп на полифонические формы традиционного типа, но там, где ее требует развитие художественного образа, она звучит органично. Большим достижением остаются его фуги В-А-С-Н — монументальный памятник великому композитору. Влияние Шумана на последующее музыкальное искусство безусловно, в частности на Чайковского, Брамса. Для нашего времени музыка Шумана сохраняет все свое высокое художественное значение.

## ПОЛИФОНИЯ Ф. ШОПЕНА

В истории полифонии творчество *Фридерика Шопена* (F. Chopin, 1810 — 1849) сыграло важную роль прежде всего полифонизацией фортепианной фактуры. Это было следствием того широкого процесса, который с конца 20-х годов XIX века захватил все западно-европейское искусство, включая творчество Шопена, Шумана, Листа, — процесса внедрения оркестральности и красочности в фортепианную музыку. Новое видение душевного мира человека, раскрытие тончайших переживаний, к которому всегда стремились романтики, вело к переосмыслению классических средств музыкального языка. Бурное развитие выразительных возможностей гармонии как аккордовых массивов (вертикаль) шло рука об руку с выявлением интонационной, мелодической жизни ее голосов (горизонталь). Гармония обнаруживала свою полифоничность, а в то же время насыщалась тематическими элементами, связывающими всю фактуру в единое целое. Шуман добивался этого посредством внедрения имитационности, Шопен же — через раскрепощение гармонических голосов, раскрытие их интонационной выразительности. Возникла большая подвижность, трепетность всей фактуры, сочетающейся с главной мелодией верхнего голоса. Для мелодики Шопена, как отмечал С. С. Скребков, "характерна общая тенденция романтиков к острой индивидуализации интонаций. Индивидуализация эта, в отличие от баховской, построенной на линейной основе, берет за основу аккордовую мелодику классиков и "обостряет" ее самыми различными мелодическими и гармоническими средствами"<sup>1</sup>. Насыщенность мелодии скрытыми голосами вела к обогащению фактуры. Скрытый гармонический голос нередко выходил на поверхность, и складывалась та форма полифонии, которую принято называть инструментальным дуэтом: "Как будто именно Шопена можно считать первым создателем подобного рода музыкального изложения, представляющего собой романтический инструментальный дуэт, контрапунктически сплетающий две контрастирующие индивидуализированные мелодии"<sup>2</sup>.

Контрастная полифония у Шопена образуется не от контрапунктирования готовых, завершенных тем-мелодий, но от соединения тематических интонаций, попевок, мелодических оборотов. В этом смысле Шопен продолжает одну из линий контрастной полифонии

<sup>1</sup> Скребков С. С. Полифонический анализ, с. 149.

<sup>2</sup> Там же, с. 150.

Бетховена, который, добиваясь единства художественного образа, любил прибегать к сплетению элементов разных тем или одной и той же темы. Этим Шопен близок к Шуману. Им обоим было чуждо сочетание протяженных жанрово-характеристических тем, каждая из которых прозвучала отдельно от другой, хотя у Шумана это изредка все-таки встречается (финал фортепианного квинтета op. 44). Более свойственно это стилю Берлиоза и Листа. Контрапунктически соединяя тематические элементы, Шопен и Шуман стремились к гармоническому их слиянию, в результате складывалось новое производное образование, тогда как Берлиоз и Лист при контрапунктировании тем сохраняли их первоначальное жанровое толкование.

Контрастная полифония Шопена, таким образом, оказывается связанной с общим складом всей его фортепианной фактуры, голоса которой получают интонационно-тематическое наполнение.

Формы имитационной полифонии применялись Шопеном в общем редко, он написал только одну фугу<sup>3</sup>. Особенно нужно отметить те имитационные построения, которые выдвигаются на видное место в начале репризы. Это отвечало одной из тенденций романтической музыки наделять имитационные (фугированные) построения драматургической функцией. Вместе с тем Шопен нашел точки сближения имитационной формы с вариационностью, столь свойственной его стилю<sup>4</sup>. Сохраняя тему-мелодию без изменений, Шопен последовательно перемещал ее в разные голоса и менял сопровождение. Возникала одновременно и имитационная, и вариационная форма, сохранялось что-то неизменное, но целое изменялось.

Рассмотрим на примерах последовательно описанные формы полифонии Шопена.

Активизация гармонических голосов очень отчетливо может быть прослежена в этюде f-moll op. 10 № 9. С первого же такта слышится скрытый в аккомпанементе голос *as — b, c — des*, являющийся удвоением мелодии в сексту, но потом, сохраняя ритм мелодии, он перестает быть ее удвоением (см. т. 2 — 3: *c — b, as — b, as — b, as — c*), а в 4-м такте при остановившемся *c* в мелодии продолжает свое движение (*g — as, b — g*):

97 Allegro molto agitato



<sup>3</sup> Подробный разбор фуги см. в кн.: С к р е б к о в С. С. Полифонический анализ, с. 145 — 147. По новейшим данным, эта fuga написана Шопеном в зрелые годы творчества. См.: Ш о п е н Ф. Полн. собр. соч., т. XVIII. 2-е изд. Варшава — Краков, 1949.

<sup>4</sup> Проблемам вариационности посвящена работа автора этих строк: "Вариационный принцип развития в музыке Шопена". — В кн.: Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960.

В дальнейшем развитии произведения скрытый голос сохраняется как известного рода мелодическое *ostinato*, его значение возрастает, он получает большую самостоятельность, вступает в активно контрапунктическое сплетение с основной мелодией. Особенно явственно это при подготовке кульминации, когда он даже меняет свой прежний ритм и становится более неустойчивым. Но эта неустойчивость мелодически иная, чем в главном голосе, где проходит гамма тон — полутон. Скрытый голос намечает уменьшенный септаккорд, обостряя его синкопическим движением в подходе к кульминации, в наивысшей же ее точке растворяется в повторении звука:

98

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system shows a complex texture with multiple voices. The second system is labeled 'Схема' (Schema) and features a bass line with a dotted line above it. The third system includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'ff' (fortissimo) marking, indicating a build-up to a climax. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Так, скрытый голос вышел за рамки простого гармонического удвоения и превратился в активный контрапункт — это иллюстрирует описанные потенции полифоничности в фактуре сочинений Шопена, превращение гармонического голоса в полифонический.

В некоторых случаях Шопен в нотной записи показывает эту полифоничность, обнаруживая скрытые голоса и переводя их в реальные. Тогда полифоничность становится вполне наглядной, как, например, в ноктюрне *Es-dur* op. 55 № 2, где второй голос подхватывает

вает брошенный мелодический тон с (сильная доля т. 3), ведет его в b, as и т. д. (т. 4—5):

99 Lento sostenuto

The musical score is for a piano piece, measures 99-104. It is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The tempo/mood is 'Lento sostenuto'. The score is written for two staves, treble and bass. The first staff begins with a forte 'f' dynamic and the instruction 'sempre legato'. It features a melodic line with a trill (tr) in measure 99. The second staff provides a continuous accompaniment with eighth-note patterns. Measures 100-101 show a continuation of the melodic and accompanimental lines. Measures 102-103 show the first staff continuing its melodic development while the second staff maintains its accompaniment. Measure 104 concludes the system with a final chord in the first staff and a sustained accompaniment in the second.

Далее второй голос умолкает на целый такт и, вернувшись, продолжается 3 ½ такта, затем вновь умолкает на 17 ½ тактов. Вновь вступив, он ведет свою мелодию 8 тактов и опять выключается на 2 такта, после же возобновления сохраняется до конца ноктюрна.

Этот блуждающий голос то придерживается гармонических тонов, то мелодически выходит на первый план (особенно в моменты

протянутых звуков в главной мелодии), то образует свои собственные фигуры (т. 48, 50) и т. д. Словом, движение его очень свободно. Такая прихотливость способствует созданию особой тонкости, ажурности фактуры и содержания ноктюрна.

Описанные полифонические отношения можно назвать подголосочностью, при которой контрапунктирующий голос появляется ради гармонического уплотнения и потом гаснет, чтобы вновь возникнуть при новом гармоническом сплетении.

Не следует смешивать эти приемы с подголосками в русской народной песне, сопутствующими основному напеву и являющимися его вариантами. Шопеновский подголосок свободен в своих вступлениях, во всей конфигурации, и его невозможно принять за вариант главной мелодии.

В ноктюрне Н-dur op. 62 № 1 развитость средних голосов также перерастает рамки простого сопровождения, определенные интонации подчеркиваются как первостепенные. Любопытно, например, как в т. 11 — 12 средний голос испытывает на себе влияние обычной у Шопена вариационности: видно, что именно он считается главным, хотя над ним звучит более высокий мелодический голос. Интересно образование последнего: к имитации повторяющегося звука добавляется секунда е, потом из этой кратчайшей интонации возникает более широкая фраза, обрастающая группетто и продвигающаяся далее:

100

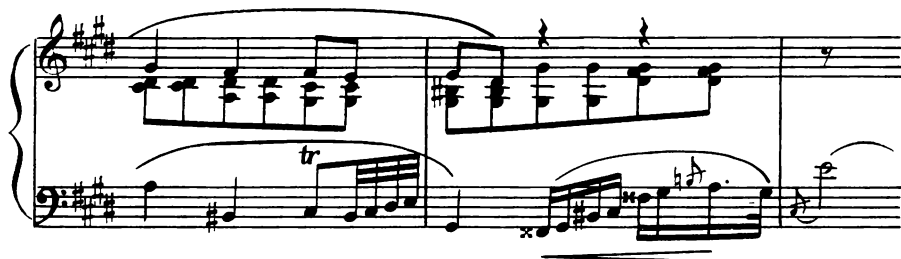


Наиболее полно выявляется полифоничность в инструментальных дуэтах, о которых уже шла речь. Два мелодических голоса контрапунктируют, образуя контрастное сочетание, а сопровождение выделяется в особый "пласт" фактуры. Контрастирование мелодий может оттеняться и краткими имитациями: ведь имитация дает большую отчетливость контрапунктирующему голосу. По мере развития ристопы имитация прекращается и внимание устремляется на само мелодическое контрапунктирование.

Великолепнейший пример инструментального дуэта находим в этюде op. 25 № 7 cis-moll; здесь начало имитационное, продолжение же контрастно-мелодическое:

101 Lento





Контрастность мелодий здесь сильно оттенена различием их жанровой природы: нижний голос носит речитативный характер, его интонации заимствованы иногда из вступительного речитатива, тогда как верхний голос представляет размеренную мелодию песенного или хорального склада. Вместе они в совокупности с гармоническим сопровождением образуют единое целое.

Для оттенения полифоничности сопоставим этюд с прелюдией h-moll, имеющей основную тему-мелодию в нижнем, "виолончельном" регистре и такой же, как в этюде, равномерный аккомпанемент. Но в прелюдии нет развитого верхнего голоса, который выступал бы в полифоническом сочетании с нижним, — он всего-навсего "подголосок", возникающий и умолкающий, но все-таки не равноправный нижнему "партнер". Полифония в этюде представлена сильнее и ярче.

Теснейшая взаимосвязь гармонического и полифонического принципа фактуры проявляется и в приемах "вертикально-подвижной гармонии" (термин С. С. Григорьева). Шопен широко ими пользуется, хотя и на небольших участках формы. Группа голосов, иногда включающая фигурацию, перемещается по отношению к басу, образуя новые созвучия, новое мелодическое расположение аккордов и т. д. Используется одно из средств вариационности, определяющей в стилистике Шопена, и красочности его гармонии. Для образца приведем отрывки из этюда es-moll, мазурок op. 56 № 3 c-moll, op. 59 № 1 a-moll, op. 67 № 1 G-dur:

a)

System a) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final quarter rest. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a sustained bass line with a few moving notes. A slur connects the two staves across the first two measures.

cp. r. 1-2

Iv - 2

System cp. r. 1-2 consists of two staves in the same key signature as system a). The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a sustained bass line. A slur connects the two staves across the first two measures. The label "Iv - 2" is written below the first measure of the lower staff.

b)

System b) consists of two staves in the same key signature. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a more active bass line with eighth and sixteenth notes. A slur connects the two staves across the first two measures.

cp. r. 1

-1

+3

Iv + 2

System cp. r. 1 consists of two staves in the same key signature. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a more active bass line. A slur connects the two staves across the first two measures. The label "cp. r. 1" is written above the first measure of the upper staff. The labels "-1" and "+3" are written below the first measure of the upper staff, with arrows pointing to specific notes. The label "Iv + 2" is written below the first measure of the lower staff.

B)

*p*

System B) consists of two staves in a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A slur connects the two staves across the first two measures. The dynamic marking "*p*" (piano) is written below the first measure of the lower staff.





Как говорилось выше, Шопен не пользуется сочетаниями готовых, завершенных тем, но стремление к образно-тематическому единству вызывает сплетение интонаций, откалывающихся от разных тем и их составных частей. Такие сплетения возникают в процессе мотивного развития. Проследим это на примере разработки первой части сонаты b-moll.

После ряда секвентных построений, где в последовании сменяются интонации вступительной, главной и побочной тем, наступает объединяющее построение. Широта его мелодической линии происходит от спускающихся ходов побочной темы, но выразительность здесь совсем иная: побочная тема была мажорной и ликующей, мелодия же в разработке минорна и драматична. Этот характер усилен ее полифоническим соединением с мотивами главной темы в басах, да и само встречное мелодическое движение голосов, обостренное гармонией (задержания), играет драматизирующую роль. Басы, подымаясь, используют мелодический минор; верхний голос, опускаясь, основывается на натуральном миноре, усугубленном фригийским оттенком:



Полярно контрастные главная и побочная темы должны были столкнуться — Шопен это сделал с помощью контрапунктирования элементов.

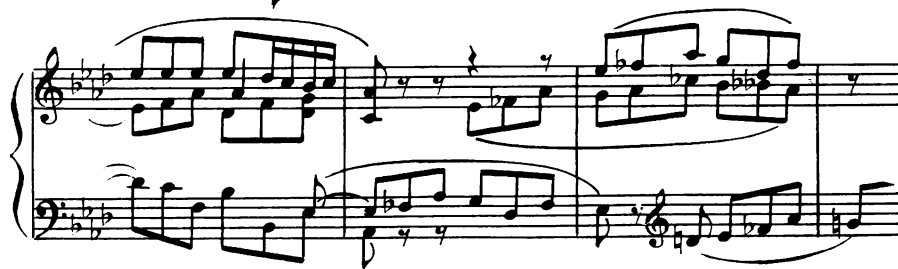
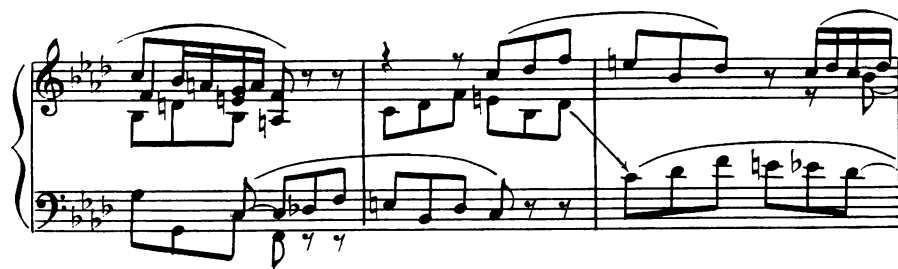
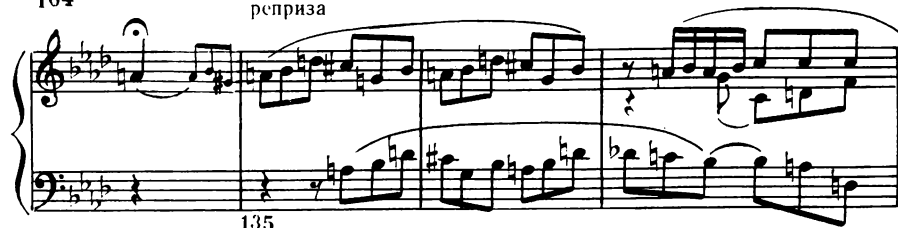
При повторении того же соединения (т. 25 и следующие от начала разработки), выразительность которого, как всегда у Шопена, усилена варьированием мелодико-гармонических сочетаний, драматизм нарастает и ведет к новому контрапунктированию темы вступления и мотивов главной темы. Оно, конечно, составляет одно целое с гармонией и мелодически меняется в общем комплексе художественно-выразительных средств. Именно это и характерно для стилистики Шопена, избегающего заранее подготовленных тематических сплетений: они складываются, подчиняясь развитию музыкальных образов во всей их непосредственности. Но сила интонационного сочетания столь велика, что протяженность его равна всей главной партии, которая уже больше и не появляется в репризе.

Полифония, объединившая тему вступления с главной, выполняет таким образом, кульминационную роль, одновременно подготовляя репризу побочной темы. Такая процессуальная трактовка и характерна для Шопена.

Небольшое место, которое отводит Шопен имитационной полифонии, обязывает нас проследить — каковы же формы ее использования.

Выше говорилось об особом значении имитационности в репризах некоторых сочинений Шопена. К ним относятся баллада *f*-moll и мазурка *fis*-moll op. 59 № 3. Шуберт и Лист выбирают для таких случаев фугированные формы (фантазия "Скиталец" Шуберта и соната *h*-moll Листа), Шопен же — форму канона и простой имитации. Предрепризная подготовка заставляет обращать внимание на одноголосное начало репризы, где звучит основной мотив темы, утверждаемый в повторениях.

В балладе *f*-moll двухголосный канон и трехголосная имитация в репризе заменили гомофонное изложение, бывшее в экспозиции. Через эти имитационные формы, как в сонате *b*-moll, через контрапунктирование мотивов выразительное значение отдельных интонаций усилилось. Имитационность пришла на смену гомофонности и стала фактором динамики:



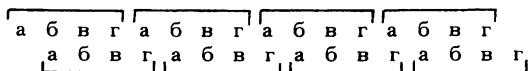
в экспозиции



Мелодические обороты переносятся в разные октавы, один голос набегает на другой, возникает большая текучесть изложения. Свобода, импровизационность, характеризовавшие первое изложение темы в экспозиции, сменились планомерным развитием — повторением одних и тех же интонаций. Если учесть и большую ладотональную неустойчивость репризы по сравнению с экспозицией (было  $f - A_s$ , стало  $d - F$ ,  $f - A_s$ ,  $as$ ), то еще отчетливее будет видно, что репризное изложение является вариацией экспозиционного. Содержание изменилось, но не настолько, чтобы образовался новый характер темы, — что и определяет наличие вариационности (ср. с репризой баллады  $As-dur$ , где несомненно динамическое изложение). Имитационно-полифонические приемы становятся проявлением вариационного метода, имеющего общестилистическое значение для Шопена.

Приблизительно так же, но короче, построена реприза в мазурке *fis-moll* op. 59 № 3, где изложение в форме канона заменило гомофонную фактуру экспозиции. Начало репризы на квартсекстаккорде приобрело предыктовый характер, хотя количественно (8 тактов) ничто не изменилось против экспозиции. Обилие хроматизмов внесло в репризу бóльшую неустойчивость, собрав, сгустив хроматические последовательности, разбросанные на протяжении других тем мазурки.

Имитационная полифония применялась Шопеном и внутри построений, по ходу изложения музыкальной мысли. Так, интересный пример бесконечного канона II рода (по Танееву) находим в мазурке op. 59 № 2 (т. 53 — 69). Формула его такая:



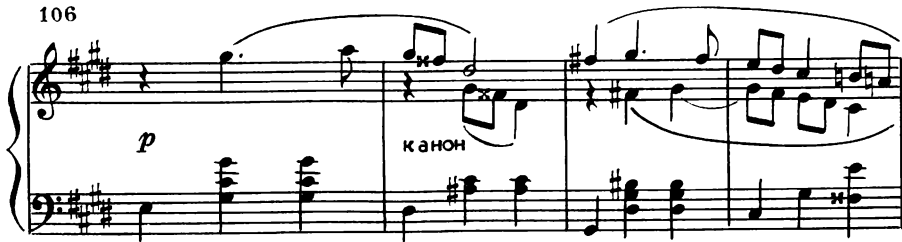
Четырехкратное проведение одного и того же материала (незначительное изменение имеет лишь г) представляет повторение периода из сходных предложений. Отсюда ясно, что основа этой формы гомофонна, хотя прием взят из области полифонии. Приводим начальные такты канона:

105



В мазурке op. 63 № 3 *cis-moll* успокаивающаяся кода имеет в верхних голосах канон в октаву с отставанием ристопы на одну четверть. К концу нижний голос канона становится пропостой, потому что опускается интонация *dis* — *e* (как не имитировалась и начальная интонация *gis* — *a*); это активизирует фактуру, и кода заканчивается *forte*:

106





В балладе F-dur бесконечный канон в продолжающей части репризы (т. 17 и след., 42 и след. от Темпо I) способствует расцвечиванию органного пункта и нонаккорда и потому сильнее ощущается перелом в гармонии — напряженная звучность уменьшенного септаккорда (*stretto, più mosso, crescendo*).

Тонико-доминантовые отношения, характерные для экспозиции классической фуги, оказываются действительными для некоторых форм у Шопена, как это встречалось и у Бетховена (соната f-moll op. 2: проведение темы в f-moll и c-moll). Это не является обязательным признаком полифонии как склада многоголосия, но существенно как отражение закономерностей фуги. В первом периоде мазурки op. 50 № 3 cis-moll двухтактная тема проводится в разных регистрах по следующему плану — T T D D:





Образуется фактура, отдаленно напоминающая фугато, на смену которому (т. 9 — 16) приходит яркая гомофонность. Интонационно второе предложение периода продолжает первое, давая разворот в мелодии и постепенно растворяясь в повторениях гармонии доминанты, стремящейся к тонике.

Новым всплеском гомофонной фактуры открывается следующая часть формы — середина. И тут происходит противоположное тому, что было в периоде: из развития голосов гармонии рождаются скрытые полифонические элементы. От подвижного среднего голоса, завладевающего инициативой, откалываются нисходящие интонации, которые прямо вливаются в репризу. Создается такая связь разделов:

монодия — полифония — гомофония  
период (т. 1 — 16)

гомофония — полифония  
середина (т. 17 — 32)

полифония — гомофония — монодия  
реприза (т. 33 — 44)

Полифоническая фактура репризы сложнее, чем в начальном периоде: одnogолосие заменяется четырех-пятиголосной фактурой, становящейся полифонической кульминацией всей первой части мазурки.

Иной порядок проведения темы по голосам:

108



Многоголосие постепенно растворяется и ведет к одноголосному переходу в среднюю часть (трио) мазурки. Трио в противоположность полифонической первой части насквозь гомофонно. Это гармонирует с его характером, спокойным и ровным. Вместе с тонально-ладовым обновлением вносится сильный контраст в содержание музыки.

В общую репризу (от т. 93) Шопен не вводит ничего существенно нового по сравнению с первой частью, хотя полифонические токи сказываются в начальных интонациях скромного контрапункта в верхнем голосе (т. 134 и след.). В коде сочетаются два вида фактуры. Мелодически заметны здесь не только крайние, но и средние голоса: создается характерное для Шопена соединение интонаций основной темы. Нижний голос (от т. 157) ведет происхождение от ее начальных интонаций (а), верхний от законченного оборота (с), средний же — от интонаций второго такта (b). Образуется неповторимое сплетение интонационно-тематических элементов, столь важное как в выразительном отношении, так и в логическом. В то же время и гармония не забывается, ибо мелодические голоса складываются в ясные аккорды, энергично включающиеся в нарастание. Такое соединенное действие обоих фактурных элементов, исполнив свою выразительную роль, подводит к общей кульминации, где постепенно все внимание композитор перемещает на верхний голос. В патетическом речитативе мелодия ниспадает к заключительному кадансу на тонике и, замирая в тихой жалобе, сопровождает умиротворяющие интонации основной темы, напоминающей средний голос.

Мысль о значительности драматургической роли полифонии в некоторых произведениях Шопена находит здесь свое подтверждение. Композитор овладевает вниманием слушателя, средствами полифонического искусства углубляя главнейшее построение, показывая его разные грани. Техника классической полифонии творчески переработана Шопеном, подчинена новым художественным задачам.

Некоторые законченные формы, отнюдь не похожие на фугу по типу фактуры, родственны ей по композиционной структуре, как это было и в мазурке оп. 50 № 3. В этюде *cis-moll* оп. 10 № 4 пассажная тема верхнего голоса передается в нижний (с т. 4) и проходит в *gis-moll*, а в т. 9 возвращается в главную тональность. Возникают соотношения T D T, несущие следы фугато, хотя о такой форме тут не может быть и речи.

В *Largo* из сонаты для виолончели и фортепиано оп. 65 краткая тема проходит поочередно у обоих инструментов в разных тональностях, и эти проведения или следуют непосредственно одно за

другим, или скрепляются небольшими интермедиями. План Largo следующий (нотами указаны начальные звуки проведенных тем):

109

виолончель

фортепиано

тональн. В В с В As  
интерм. 6 т. 4 т. 6 т.

Композиция напоминает о фуге. Недостает тонико-доминантовых отношений экспозиционного типа и постепенности вступления голосов. Стоило ввести эти приемы, и получилась бы формальная фуга, но Шопен, однако, этого не делает — его Largo стоит на пути к фуге, и он не хочет изменить своего главного принципа формообразования — вариационности. В пределах этого принципа Шопен бесконечно разнообразен.

Подойдя к вопросу о фуге, приведем высказывание Шопена, зафиксированное в дневнике художника Э. Делакруа:

”В продолжение дня он (Шопен) говорил со мной о музыке, и это оживляло его. Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно фуга является как бы чистой логикой в музыке и почему изучать фугу — значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке”<sup>5</sup>.

В период занятий у Ю. Эльснера Шопен, вероятно, изучал фугу, иначе у него не сложилось бы обобщающего о ней представления, хотя известна только одна фуга Шопена, a-moll, написанная в 1841/42 году.

По характеру музыки шопеновская фуга напевна, но не претендует на широкий размах музыкальной формы. Тема мелодична, включает простейшие диатонические интонации и модуляцию в доминантовую тональность. Интересно сопоставить шопеновскую тему с патетической темой фуги Мендельсона из его органной сонаты: в таком сопоставлении видно своеобразие каждой, несмотря на сходство одного из мотивов, которое обнажается в репризе фуги Шопена:

110 Andante Шопен

<sup>5</sup> Делакруа Э. Дневник. М., 1961, с. 199. В ряде писем Шопена встречаются упоминания о длительных беседах с Делакруа о музыке.





в репризе

Мендельсон



При завершеном характере темы она, казалось, должна была бы сохраниться как устойчивое образование на протяжении всей фуги, однако у Шопена происходит нечто противоположное: тема начинает постепенно растворяться, отдавая свои интонации и певучесть интермедийным частям. Границы между ними стираются, вся фуга постепенно становится свободно текущим певучим построением. Только в трех проведениях тема сохраняет первоначальную величину (шесть тактов), все же последующие, лишь начавшись, расплываются, теряют свои контуры.

Интенсивной жизнью в фуге живет и противосложение. Оно везде сопутствует теме, подчиняясь ее мелодическому направлению, — при обращении темы тоже проводится в обращении. В последней интермедии, как и в заключительном двутакте, интонациям противосложения отведено главное место.

Нужно сказать, что скромная, на первый взгляд, роль шопеновской фуги, однако, обогащает наши представления о полифонических формах в музыке великого композитора. Слова Шопена: "фуга является как бы чистой логикой в музыке" нельзя воспринимать как апологию рационализма, формального логизирования. Фуга Шопена свободна в сравнении, например, с фугами Мендельсона или Шумана, и логику здесь можно представлять как непринужденное следствие естественной музыкальной мысли, образов. Ничто не должно отвлекать от развития единой мысли, ее утверждения, ее завершения. Никакой картинности, программности — логичное движение монотематического построения. Именно на такое толкование приведенных слов наталкивает собственная фуга Шопена.

Процессуальное значение полифонических приемов у Шопена, подчеркивавшееся выше, не должно сводиться к частностям фактуры. Развитие художественного содержания неотделимо от музыкальной формы со всем многообразием ее тональных и фактурных компонентов. Среди последних и полифония подчас принимает на себя объединяющие функции, служит развитию и динамике содержания. В этом отношении особенно интересно проследить крупные формы шопеновских творений, и тогда яснее станет значительность полифонии как фактора драматургии.

Приведенные слова Шопена о логике фуги отнюдь не означают, что Шопен отказывал своим произведениям в логичности развития. Напротив, они удивительно стройны, строги и логичны, их логика объективна, в чем мы убедимся, проанализировав в качестве примера балладу f-moll (1842), образец логики и совершенства музыкального развития. В ней как будто собрано многое из того, что рассре-

доточено в других произведениях, и в силу лаконизма и целостности формы предстает особенно ясно и отчетливо.

Баллада написана в форме сонаты без разработки. Такая структура использовалась прежде в медленных частях сонатно-циклических форм. Шопен применил ее для самостоятельного произведения. Соната без разработки представляет структуру из взаимоуравновешенных частей — экспозиции и репризы. Это вполне отвечало течению мысли в бетховенских *Andante* и *Adagio*, содержание которых не требовало направленности к финальным построениям, но, наоборот, должно было привести к образованию равновеликих частей, скрепленных кодой (Бетховен, *Adagio* из сонаты op. 31 № 2). Иное в балладе Шопена: драматизм, действенность диктовали сжатие второй, репризной части, создающее тягу к завершению формы. Устремление к финалу, сжатие к концу произведения характеризует многие нециклические произведения романтиков, в их числе Шопена, Листа. Этому принципу оказалась подчиненной и такая классическая структура, как соната без разработки. Количественные соотношения ее частей иллюстрируют это:

экспозиция — 128 тактов, реприза — 82 такта, кода — 29 тактов <sup>6</sup>.

Неравенство частей экспозиции — реприза само по себе не могло бы сыграть динамической роли, если бы соответственно не подкреплялось тематико-фактурными средствами, влияющими на весомость тех или иных построений. Единство устремления к финалу (коде) противодействовало рассекающей роли репризы, иначе сложилась бы та двухчастная периодическая форма, которая тут, при устремленности баллады к финалу, совсем неуместна. Следовательно, должны быть найдены достаточно сильные формы и средства тяги, преодолевающие расчлененность. Их Шопен и почерпнул в полифонии, в приемах линейно-полифонического развития.

Уже главная партия баллады содержит в своем развитии полифонию: трехчастная репризная форма потому, вероятно, и была выбрана для нее Шопеном, что позволяла развернуть динамику темы, в результате чего и появился контрастный полифонический элемент. В нем воплотилось то нарастание, которое образуется в развивающейся теме. Достаточно сравнить первые такты экспозиционного и репризного периодов, чтобы понять, сколь важная роль отведена в последнем полифонии:

Andante con moto

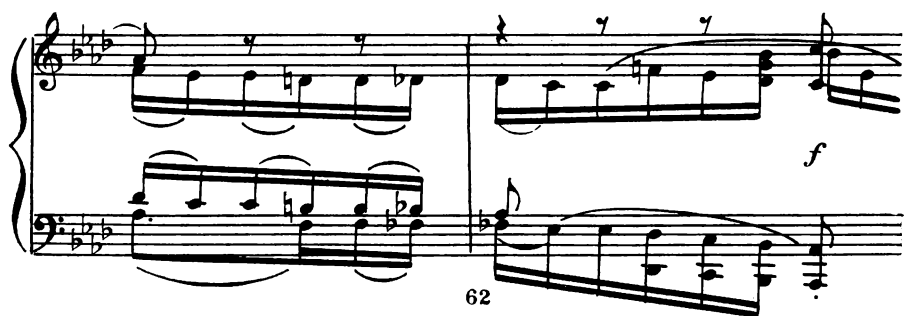
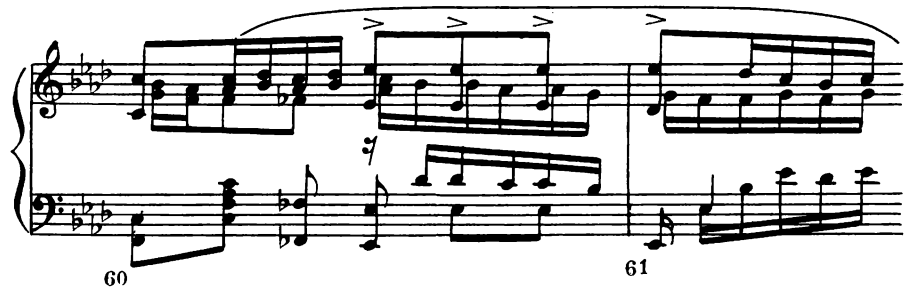
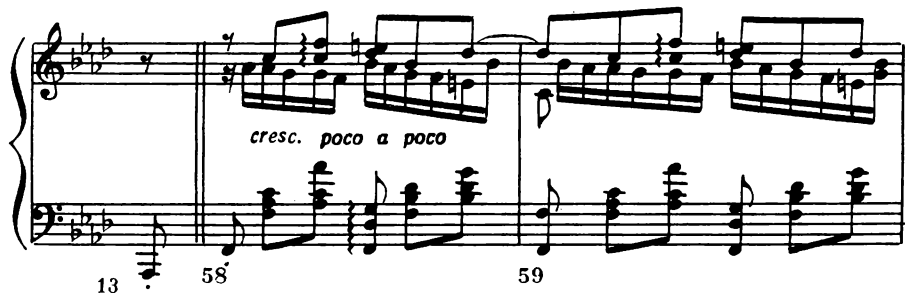
111

a tempo

mezza voce

8 9

<sup>6</sup> В состав экспозиции и репризы включено вступление перед главной темой.



Чисто гомофонная фактура (мелодия — аккомпанемент) экспозиционного периода уступила место контрастно-полифонической. Она сложилась от присоединения к прежним голосам очень активного контрапункта. Он бурлит, извивается, вносит напряженность, подхватывая нарастание от середины части. В недрах последней и зарождаются фактурно-контрастные элементы. Сначала протянутым

аккордам верхних голосов противопоставлены фигурации в басах; когда же возвращается экспозиционная фактура (от т. 46), то движущим элементом становится гармоническая неустойчивость, уменьшение последней ведет к появлению короткой канонической секвенции (т. 51 — 52) и дифференциации голосов — их стало четыре с самостоятельными фигурами (т. 53 — 54).

Последовательность полифонических форм такова: а) фактура из контрастных элементов, б) каноническая секвенция, в) самостоятельные голоса.

В репризе главной партии в первоначальную гармоническую фактуру инкрустируется контрастная линия подвижного среднего голоса. Постепенно распространяясь, она завладевает нижним голосом (т. 68 — 70) и вовлекает ту басовую сферу звучания, которая появилась в середине части. Но как сильно при этом изменилась динамика, а полифония обозначилась еще яснее (ср. с т. 37 — 45) :

112



Движение главной темы, хотя и очень интенсивное, не приводит, однако, к апогею, но прерывается переходным тематическим пассажем. Это сильное драматургическое средство, возбуждающее слушательский интерес: готовится, а потом вводится, новая, побочная тема.

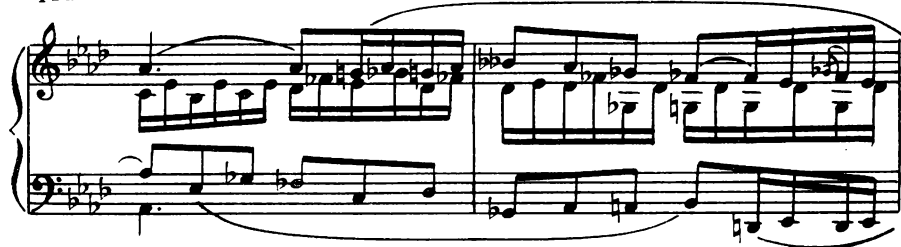
Развитие ее, как и главной, начинается с гомофонно-гармонической фактуры. Песенный период ее изложен аккордово. Размеренное течение лирической темы сменяется мягкими раскидистыми фигурациями, вводятся секвенции, словом, побочная тема активизируется, хотя и не в такой степени, как главная. Скрытый голос пассажей наполняется тематическими интонациями:

113



Заключительная партия возвращается к многоголосию из интонационно разнообразных голосов. Верхнему отдается предпочтение, и интонации главной темы находят уже не скрытую, но явную мелодическую форму; в басу — обороты серединной части главной партии:

114



Для главной темы в общей репризе Шопен выбрал форму имитационно-полифонического изложения. Она, безусловно, новая, но зародыш ее появился в серединной части главной темы.

Имитационная форма (от т. 135) явилась тут для Шопена средством сосредоточения слушательского внимания на тех хрупких попевках главной темы, которые должны усилить скорбно-лирические ее стороны. Необыкновенно выразительная тема имитаций, извлеченная из главной партии, впитала интонационный комплекс, с давних пор сложившийся в полифоническом тематизме (тоникодоминантовая опора с прилежащими секундами VII и VI ступеней). Вспоминаются интонации баховской сарабанды, не говоря уже о многих темах старых фуг, если эти попевки развернуть в пределах одной октавы:

115

*a tempo*

Бах. Сарабанда



135 *legato*

Но у Шопена это — переработка эпической балладной темы, вскрывающая ее лирическую подоснову.

Шопен строит имитации сначала двухголосно в d-moll, потом трехголосно в f-moll, наконец трехголосно же в as-moll (см. нотный пример 104). Складывается очень строгая, планомерная форма усиления лирической направленности темы, оттеняющей последующий драматический поворот нового проведения темы (от т. 152).

Не являясь драматургической кульминацией, имитационная реприза принимает на себя функцию полифонической кульминации в балладе. Она логически вытекает из полифонической направленности, подчиняясь характерной закономерности развития главной темы баллады: первый этап (от т. 8) — гомофонно-гармоническое изложение, второй (от т. 58) — контрастно-полифоническое, третий (от т. 135) — имитационно-полифоническое. В последующем (от

т. 152) наступает растворение главной темы в сплошном фигурированном движении.

Особенно существенным нам представляется, что третий этап наступает в репризе. Таким образом создается сквозная полифоничность: расчленяющее действие репризы преодолевается, и поток развития движется дальше. Полифония выполняет скрепляющую роль в форме целого.

Если первое предложение главной темы в репризе можно уподобить полифонической вариации, то второе предложение — типичная для Шопена мелодико-ритмическая вариация. Бурные пассажи наполнены тематическими интонациями. Хочется подчеркнуть особо важное значение полутонового (сверху и снизу) опевания V ступени: с этой интонации, собственно, началась главная тема в экспозиции, но потом она почти не возвращалась, теперь же, в связи с возросшей драматичностью, все более и более выступает на видное место, вплоть до коды:

116

*a tempo*

*mezza voce*

*f* *cresc.* *p* *cresc.*

Эти интонации, как видно из примера, скрываются иногда в средних голосах фигураций, что выше уже отмечалось как характерное свойство шопеновского развитого голосоведения.

Драматический характер баллады с переходом к побочной теме в репризе не ослабевает. Сопоставляя репризное проведение с экспозиционным, видим, что гомофония заменена теперь новой фактурой. В нижнем голосе, на первый взгляд, лишь фигурация, но она очень сильно отличается от верхних голосов как особый пласт фактуры, в результате чего складывается, в сущности, контрастная полифония. Вторая, репризная стадия побочной темы напоминает репризную же стадию главной партии. Возвращается контрастная фактура экспозиции главной темы, и круг полифонического развития замыкается:

контрастная  
полифония  
(гл. т. от т. 58)

имитационная  
полифония  
(гл. т. от т. 135)

контрастная  
полифония  
(поб. т. от т. 169)

Таким образом, обе темы баллады вовлечены в полифоническое развитие целого, обе послужили единству произведения и форма получилась логически строгой и уравновешенной.

Баллада f-moll — далеко не единственный, хотя и весьма показательный образец использования полифонии в качестве драматургического средства у Шопена. В ней отразилась общая направленность в развитии музыкального языка Шопена, с годами находившего все новые и новые выразительные приемы в передаче волновавших его чувств и мыслей. Облекаемые в форму художественных образов, они соединяют в себе как мягкий лиризм и героизм, так и эпическое начало.

Традиции классической полифонии нашли у Шопена неповторимо своеобразное претворение. Имитационная полифония отошла на второй план, взамен того устанавливается контрастное сопровождение темы, возводящее целое на новую ступень выразительности. Живая мысль темы извлекает в собственных интонациях и находит ввне средства для расширения многоголосия, для формирования художественного целого. Сама шопеновская мелодика с ее скрытым многоголосием служит неисчерпаемым ресурсом для явного многоголосия, для полифонии. Этого не достиг никто из предшествующих мастеров западноевропейской музыки XIX века.

Из всего сказанного явствует, что полифония в широком смысле слова имеет очень большое значение у Шопена, сколь бы неожиданным ни казалось это на поверхностный взгляд. Полифонические формы нужны были Шопену и были глубоко истолкованы им применительно к новым художественным задачам его великого искусства. Новаторство шопеновской полифонии неоспоримо.

## ПОЛИФОНΙΑ Г. БЕРЛИОЗА

*Гектор Берлиоз* (Н. Berlioz, 1803 — 1869) внес в историю полифонии самобытный и значительный вклад новой трактовкой классических полифонных форм и приемов<sup>1</sup>. Она вытекала из основополагающего значения программности в эстетике Берлиоза. Выработанные классиками принципы полифонии Берлиоз ставит на службу романтическим художественным образам, видоизменяя и главнейшую имитационно-полифоническую форму фуги, и формы контрастно-тематических сочетаний. По справедливым словам Ф. Листа, Берлиозом руководили намерения "более высокого порядка, чем простое стремление во что бы то ни стало избежать гомофонии и возможно богаче развернуть полифонические хитросплетения"<sup>2</sup>.

Ярко романтические сопоставления разных "планов действия", героя и окружающей жизни, индивидуального и обобщенного, жанрового приводили к совмещению и разных музыкальных тем и форм. Возникла контрастно-жанровая полифония, углубление сферы какого-либо одного образа вело к применению имитационных форм музыкального развития. Начинания Берлиоза явились увлекательным примером для создания полифонических эпизодов — Листом, Вагнером, Верди.

Прошедший строгую школу полифонии у А. Рейхи, Берлиоз бунтовал против закоснелости академических форм полифонии, но восхищался творческим ее обновлением<sup>3</sup>. Он отлично представлял истинное значение полноценной фуги, когда этой формы требовало содержание. Об одной вокальной фуге Ж. Ф. Лесюэра Берлиоз отзывался так: "Вот фуга, оправданная смыслом слов, достойная своей темы и величественно прекрасная"<sup>4</sup>. По отношению к академической

<sup>1</sup> Л и с т Ф. Берлиоз и его симфония "Гарольд" (1850, 1854). — В кн.: Л и с т Ф. Избр. статьи. М., 1950, с. 343.

<sup>2</sup> Мнение о Берлиозе как о композиторе, стиль которого гомофоничен, очень живуче. Его высказывал А. Онеггер: "Берлиоз... записывал сначала только мелодическую линию, а гармонизацию ее искал, наигрывая на гитаре. Это объясняет свойственное ему тяготение к гомофонии" (О н е г г е р А. Я — композитор. М., 1963, с. 75). Можно ли так объяснить, каким образом у Берлиоза появились протяженные многоголосные полифонические эпизоды, основанные на самостоятельности хоровых партий и инструментальных голосов, а также контрапунктирование широких мелодических тем?

<sup>3</sup> Свое ироническое отношение к стандартной полифонической форме Берлиоз впоследствии выразил в пародийной хоровой фуге на тему песни Брандера в "Осуждении Фауста" (1846).

<sup>4</sup> Б е р л и о з Г. Мемуары. М., 1962, с. 85.



фуге Берлиоз подчас высказывался резко отрицательно, но постоянно пользовался этим жанром для создания многих музыкальных образов в своих произведениях. Приведем замечания Берлиоза, встречающиеся в письмах: "...в Парижской консерватории давали прелестную увертюру "Sommernachtstraum" Мендельсона. Про нее говорят с восхищением. Понимается: там нет фуги" (1832). "Я не могу согласиться... насчет фугованного "Аминя". Конечно, можно написать красивую фугу религиозного характера, для того чтобы выразить благочестивое пожелание: аминь! Но она должна быть очень медленна, полна умиления и очень коротка; потому что, как хорошо ни выражай смысл слова, оно становится смешно, когда его примутся повторять сто раз. Вместо того фуги на слова "аминь" всегда очень быстры, буйны, шумливы и тем более похожи на хохочущих собутыльников, что каждая партия производит голосовые выкрутасы на слог а... а... а... аминь, а это производит самый комический и неприличный эффект. Эти фуги, держащиеся по преданию, не что иное, как безумное кощунство, завещанное нам средними веками" (1856)<sup>5</sup>.

Из всего этого вытекает, что фуга, по мнению Берлиоза, хороша лишь при должной осмысленности ее, слепое же следование традиции Берлиоз категорически отвергает. По словам Листа, Л. Керубини принадлежало изречение: "Берлиоз не любит фуги — что ж, это неудивительно; она его также не жалует". И тут же Лист добавляет: "Кто хочет удостовериться, насколько блестяще Берлиоз изобличил лживость этого беспощадного приговора, тому мы советуем ознакомиться с его мастерским владением стилем фуги в последней части "Фантастической симфонии", в траурном марше из "Ромео и Юлии" и в различных частях "Реквиема"<sup>6</sup>.

Действительно, в сочинениях Берлиоза немало фугированных эпизодов, имеются и самостоятельные пьесы в форме фуги. Их больше, чем можно было бы предполагать по критическому его отношению.

Тематика и содержание фугированных произведений у Берлиоза разнообразны. Впрочем, наряду с высокохудожественными новаторскими образцами встречаются малоинтересные, созданные, видимо, по каким-то внешним обстоятельствам и никогда не извлекаемые из фолиантов собрания его сочинений.

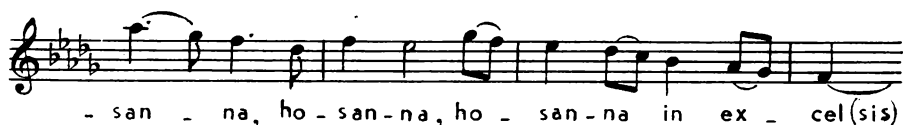
В крупных сочинениях ораториального жанра, сохраняющих свое значение не только для истории, но и для нашего времени, фуги Берлиоза преемственно связаны с лучшими традициями классики. Такова, например, фуга "Hosanna in excelsis" из Реквиема. В теме ее:

117 Allegro non troppo



<sup>5</sup> Цит. по статье: Стасов В. В. Письма Берлиоза. — Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976, с. 380 — 381.

<sup>6</sup> Лист Ф. Избр. статьи, с. 329. Эти суждения высказаны Листом в связи с описанием фугированного изложения первой части симфонии "Гарольд в Италии".



заметны связи с ораториальной музыкой Генделя и, пожалуй, еще больше с тематизмом первой мессы Бетховена. Фанфарно-героические интонации сближают тему Берлиоза и с темами симфонических сочинений Бетховена ("Леонора").

Новаторское качество фуг Берлиоза определяется тем, что они рождаются не в силу одних лишь традиций жанра, но, как говорилось, из внутренних свойств самого художественного образа и оправданы содержанием, программой. Фуги эти отмечены Листом в цитированной выше его статье. Добавим к ним "Размышления Фауста" (вторая часть "Осуждения Фауста"), интродукцию из "Ромео и Юлии".

Но не одна программность заставляла Берлиоза реформировать фугу — это вытекало из его стремления вложить в привычную исходную форму видевшееся ему новое образное содержание, не укладывавшееся в традиционную композицию. Фуга (фугато) с ее экспозицией становилась *inceptum* более широкой и свободной формы, вполне индивидуальной, неповторимой, в конечном счете использующей более общие функции развития и репризы. Таковы великолепные образцы в увертюре "Бегство в Египет", в хоре измаэлитов из "Прибытия в Сана" (вторая и третья части оратории "Детство Христа"), *Offertorium* в Реквиеме, "Te deum laudamus" в *Te Deum*. Не программность была стимулом, но выразительность, задачи которой выходили за пределы классической фуги, и интонационное влечение к широкой, объемной музыкальной форме.

Рассмотрим самые интересные из упомянутых фугированных произведений.

Фуга в интродукции "Ромео и Юлия" (1839) рисует схватку враждующих родов Монтекки и Капулетти. Тема:



энергичная и сильная, по мере развития сцены укрепляется в этих качествах. Немало известно музыкальных произведений на тот же сюжет (напомним о современной Берлиозу опере Беллини "Капулетти и Монтекки" и о позднейших — увертюре-фантазии Чайковского, балете Прокофьева), но ни в одном из них не использована форма фуги, как у Берлиоза.

Главная особенность фуги Берлиоза — это вторжение в ее разработку контрастного эпизода протяжных аккордов и речитативно преобразованной основной темы в четырехкратном увеличении (T-ni I — III, Oph., Cor.); по программе это рисует вмешательство князя. Вместо ожесточенного характера тема приобрела величавость:



Краткая реприза завершает форму.

Подобное соединение столь разнородного содержания оправдывается художественно-изобразительными задачами и является блестящим выражением романтических устремлений в музыке Берлиоза. Приведем более подробное описание этой фуги.

Экспозиционная часть представляет собой немало оригинального. За двумя проведениями (тема — ответ) следует интермедия, которая, однако, вводит новые голоса, доводя их общее число до четырех, — что для обычной фуги непозволительно. Два последующих проведения возвращают прежние тональности в обратном порядке, прибавляя к ним субдоминанту. Развитие образов не прерывается и во второй интермедии, при возрастающей напряженности восходящих секвенций, и приводит к кульминации *tutti* и началу разработки. В параллельной тональности и близких ей следует ряд проведенных, сопровождаемых звучным контрапунктом тромбонов, временами включаются интонации темы в увеличении (*d — fis — a — cis*).

Экспозиция и разработка фуги выдержаны в одной фактуре, контраст же протянутых аккордов и темы в увеличении, рассекающий форму, наступает уже после начала разработки. Аккордовые массивы как бы останавливают течение фуги, тема которой местами прорывается сквозь повелительные интонации инструментальных речитативов и плотные гармонии. Последние мажорные аккорды средней части приносят некоторое успокоение. Реприза, поддаваясь ему, начинается в *H-dur*, но тут же быстро меняет лад на минорный. Тема и ответ раскалываются на части, и в заключении остается только одна тематическая интонация на звуках *g — fis*. Шум схватки стихает, сцена заканчивается.

Возникающий благодаря плотным аккордам и речитативу контраст настолько силен, что вся предшествующая часть фуги объединяется в одно целое как экспозиция высшего порядка. И тогда середину формы составляет контрастный эпизод, в репризе же (коде) восстанавливаются фактура и тональность экспозиции.

В совершенно преображенном виде здесь возникает баховский принцип кадансов в фуге, "спорящих" с архитектурной структурой, но кадансы, как расчленяющий фактор, заменены у Берлиоза контрастным эпизодом. Это явилось новым словом для фугированной формы, обусловленным конкретной программой произведения.

В той же драматической симфонии "Ромео и Юлия" Берлиоз применил фугу и в "Траурном cortege Джульетты". Мысль представить похоронный марш в форме фуги — необычайно смелая и могла

родиться только у художника-новатора. Сочетание маршевого движения с текучестью полифонической формы необыкновенно оригинально. Естественно, что здесь и не следует искать буквального воспроизведения жанра марша — оно романтически свободно. Вспомним о фугато в похоронном марше Героической симфонии Бетховена. Там оно было развитием образов, уже знакомых по начальной теме марша, и гениально углубляло их трагическое содержание. Фугато великолепно выполнило свою функцию сосредоточения и усиления одного музыкального образа, прежде представленного в экспозиции. У Берлиоза иное: в самой фуге сосредоточено содержание траурного марша, ничто ей не предшествует в выявлении его главного характера.

Тема фуги:

#### 120 Andante non troppo lento



содержит и строгую диатонику, и интенсивную хроматику, особенно подчеркиваемую в выразительных ходах, образующих уменьшенные терцию и кварту (некоторые из них ради усиления дублируются фаготами и гобоем). Структура темы "двойное дробление" с кратким замыканием, более полное же замыкание переходит в ответ. Простота тонико-доминантовых отношений, сохраняющихся на протяжении всей фуги без изменений, позволяет сосредоточиться на интонационной интенсивности темы и ее оркестрово-хоровом развитии.

Фуга складывается из двух частей: первая — в миноре, где тема звучит у инструментов оркестра, хор же ограничивается горестными репликами; вторая — в мажоре, когда тема переходит в партии хора, а оркестр принимает на себя проведение реплик, аналогичных прежним хоровым. Ладоконтрастное соотношение минор — мажор напоминает обычные в траурных маршах контрасты первой части и трио, но у Берлиоза оно представлено в форме фуги, на одной и той же теме. Так оригинально и свежо преломляется традиция.

В первой части есть своя трехчастность: за четырехголосной экспозицией следует эпизодическая часть, с совершенно иной, гомофонной фактурой, и затем — реприза с усеченными проведениями темы (V. I + Fl., V-le + Cl., V. II + Ob., V-c. + Fg.). Фоном двух последних проводений служат "вздохи", "стоны" в сопутствующих голосах, вызванные программными задачами.

Свежо звучит вторая часть в голосах хора, поддержанных высокими партиями струнных и деревянных, сначала чередующихся, а потом сливающихся воедино. Получается очень колоритное и просветленное сочетание. В новой интермедии плотность ткани увеличивается, напряжение усиливается, вплоть до кульминации. После полной каденции возвращается тема первого эпизода, перенесенная в тональность E-dur. Явственно складываются сонатные отношения:

e-moll — G-dur

E-dur — E-dur

В коде звучность постепенно гаснет, тает в ниспадающих имитациях отрывков темы, прежние реплики хора превращаются в простое повторение тона е в высоком регистре. Крайне интересно, что завершает произведение выразительнейшая "ладовая модуляция" в e-moll с фригийским оттенком (II пониженная ступень). Затухание, доведенное до rrrr, выполняет не только выразительную, но и изобразительную роль: траурное шествие удаляется, звуки замирают. Описанная fuga — гениальный образец новаторской трактовки этой старой формы. Берлиоз вдохнул в нее новую жизнь, показав, какие большие и еще не исчерпанные возможности таятся в ней, сколь художественно интересен и глубок может быть творческий подход к классическим традициям.

Широкие масштабы и драматическая картинность не исчерпывают трактовки фуги у Берлиоза. Заметную роль играет она и в его лирической музыке, появляясь там, где необходимо раскрытие психологических состояний. Превосходно переданы в Offertorium из Реквиема (1837) просветленная печаль, в речитативе Фауста (вторая часть "Осуждения Фауста", 1846) — его философские раздумья, в увертюре "Бегство в Египет" (1850) — настроение безмятежности, душевного спокойствия.

Увертюра из "Бегства в Египет" — один из самых ранних в романтическую эпоху образцов симфонической фуги как самостоятельной формы. Выше мы рассматривали в таком же качестве увертюру из оратории "Илия" Мендельсона — произведение, написанное почти одновременно с ораторией Берлиоза. Но сколь различны толкования фуги у этих двух композиторов. Мендельсон создает свою увертюру в духе немецкого романтического искусства — тут и баховские традиции, и влияние бетховенского стиля позднего периода (напомним об увертюре "Освящение дома"). У Берлиоза господствует легкий стиль французской музыки — пасторальность, красочность, отсюда прямой, хотя и далекий путь к тонким линиям фуги Равеля ("Гробница Куперена") — экспозиция фуги поручается одним струнным инструментам, контрэкспозиция — одним деревянным духовым; далее вновь одни струнные, в репризе — соединение двух групп оркестра, а в коде — их антифонное чередование.

Тема увертюры "Бегство в Египет" напевна и протяжна, ее натуральный золийский лад<sup>7</sup>, какая-то особая интимность высказывания показывают, сколь своеобразно содержание берлиозовской фуги. Прозрачная полифония временами переливается в гармони-

<sup>7</sup> В партитуре специально указано на натуральное *mi* в *fis-moll*.

ческие эпизоды, отвечающие общей идее пасторальности. Представление о ней дает начальная экспозиция, из которой дадим три введения темы:

121

*Moderato ma non lento*



Увертюра значительно шире фугированной формы — последняя является лишь основой, из которой выросла, в сущности, симфоническая поэма с несколькими контрастирующими, но все-таки тематически едиными с фугой, текучими и колоритными эпизодами. Ни одного понятия в современной музыкальной теории, подходящего к определению формы увертюры "Бегство в Египет", не существует. Лишь наличие репризности может дать известное представление о форме целого — после каданса на доминанте *fis-moll* (совпадает с точкой золотого сечения) начинается явная реприза. Спокойный, уравновешенный характер музыки создает образ пастушеской идиллии, столь контрастный бурным произведениям Берлиоза 30 — 40-х годов.

Раздумья Фауста во второй части "Осуждения Фауста" переданы темой, тоже в основном диатонической, широкой и распевной:

122

*Largo sostenuto*



Издавна фугированная форма считалась удобной для передачи размышлений, и Берлиоз применил ее в этом качестве<sup>8</sup>: раздумье героя о смысле жизни полно философского спокойствия.

Offertorium из Реквиема — образ светлой печали, постепенно переходящей в выражение радости, чистой и безмятежной. Тема этой фуги:

123

Moderato

Хор

V.1

*p*

etc.

Vle

построена из двух четырехтактных и третьего пятитактного предложения. Полутоновые вспомогательные или задержанные звуки (см. четные такты 2, 6, 8) в совокупности создают стонущую интонацию, умеряемую, однако, сдержанностью начальных интонаций (нечетные такты). Этот характер музыки развивается с каждым

<sup>8</sup> Впоследствии в опере Гуно "Фауст" фугато выступит в той же роли.

новым проведением темы. В четвертом проведении стонущие ходы усиливаются (V-le), как усиливается и сдерживающее начало (V-c.). Общий ансамбль мелодий — волнующийся, трепетный:

124



К концу Offertorium благодаря перемене ладового наклонения и разрежению фактуры происходит постепенное просветление, и вся fuga завершается умиротворенно.

Большое новаторское значение имеет и fuga Sanctus из Реквиема, тема которой приведена в примере 117.

Fuga занимает вторую половину песнопения ("Hosanna in excelsis"), первая является вступлением, основанным на принципе антифона (чередование запева solo, повторяемого хором).

Если бы этой двухчастной композицией ограничивалась форма Sanctus, то она была бы простейшей. Но Берлиоз дает вариацию каждой из частей, расширяя их протяженность по принципу интонационного прорастания и обновления оркестрового изложения. В особенности это важно по отношению к фуге, получающей новую трехголосную стретту и завершающейся унисоном всех трех голосов, благодаря чему fuga вырастает на 19 тактов. Хотя внешне Берлиоз как будто и обращается к старинной форме фуги XVII века, слагавшейся из экспозиции и ее вариации (контрэкспозиции), но, по существу, он создает новую композицию. Новизна ее заключается в использовании вариационной формы в прямом значении, иначе говоря — в своеобразном синтезе фуги и вариации<sup>9</sup>. Этот синтез имеет большое выразительное значение, воплощая, с одной стороны, гимнический характер образа, с другой же — сохраняя известную его созерцательность. Если бы композитор расширил форму фуги, то превалировало бы одно настроение, ему же, видимо, хотелось, чтобы гимничность не была единственным содержанием песнопения. Именно поэтому, дав ей развитие в небольшой фуге, Берлиоз возвращается к материалу вступления, чтобы затем развернуть гимнический образ в вариации-фуге.

По-новому трактована fuga и в других номерах Реквиема, как и в Te Deum. Берлиоз не пошел по пути формальных исканий А. Рейхи, который экспериментировал в области фугированной композиции. Для Берлиоза главное — картинность, изобразительность и лирика. Все этому и подчиняется.

Исключительный интерес представляет № 1 из Te Deum: "Te Deum, laudamus". Еще А. П. Бородин охарактеризовал его как лучший

<sup>9</sup> Впоследствии нечто похожее найдем у Франка в его органном произведении "Хорал, fuga и вариация".



из всего *Te Deum*, а *Te Deum* в целом — как ”бесспорно самое совершенное по внутреннему достоинству” произведение Берлиоза<sup>10</sup>.

Торжественность в ”*Te Deum laudamus*” сочетается с глубокой искренностью, проникновенностью чувств. Музыка носит возвышенный характер, преклонение перед грандиозностью мироздания не умаляет сознания мужественной горделивости, которое выражено Берлиозом ярко и самобытно.

Форма ”*Te Deum laudamus*” — это, конечно, fuga, но весьма необычная, своеобразная. Вступительные аккорды в чередовании оркестра *tutti* и органа ведут к унисонно-октавному изложению темы, начальные звуки которой напоминают старинный *cantus firmus*; после этого начинается собственно fuga, где к основной теме присоединен контрапункт:

### Allegro moderato


125 *Te De - um lau - da - mus, te Do - mi - num confi -*  
*- te - mur, te De - um lau - da - mus*



*Te ve - ne - ra - tur om - nis ter - ra*

В шестиголосном хоре Берлиоз ограничивается четырьмя проведениями *insertum*, остальные голоса вступают свободно с новыми мотивами; заканчивается экспозиция кадансом в *C-dur* (т. 28 от начала фуги). Спустя пять тактов в ткань *insertum* вводится унисонно-октавная тема из вступительного раздела как контрапункт:

126 *Te De - um... etc.*



*Te De - um... etc.*

*Te al -*

<sup>10</sup> Б о р о д и н А. П. Критические статьи, с. 27.



- ter - num Pat - rem om\_nis ter - ra ve-ne - ra(tur)

С этого момента тема-контрапункт становится неперменным слагаемым фактуры.

Развитие целого весьма интенсивно, формы его постоянно включают и полифоническое, и гармоническое многоголосие, причудливо переплетающиеся. Основное настроение *Te Deum* выдерживается без ослабления, и fuga получается живой, полнокровной. Без самостоятельного завершения "*Te Deum laudamus*" переходит в № 2 — "*Tibi omnes*" (*Andantino*).

*Te Deum* включает и другие интересные полифонические формы, в некоторых из них находим и приемы фугированного типа.

Мы оставляем в стороне крупные имитационно-полифонические формы, которые выходят за пределы фуги и появляются свободно, в сочетаниях с непוליфоническими. Их у Берлиоза тоже немало, и все они связаны тем же принципом программности. Для создания больших картин они даже более удобны, поскольку не придерживаются тонико-доминантовых отношений, которые в фуге обычно не нарушаются. Для широких жанровых картин последние становятся стеснительными, поэтому в массовых сценах симфонических и ораториальных произведений подобная свобода естественна. К числу таких эпизодов относятся: в "*Осуждении Фауста*" — хор бражников во второй части, финал в третьей части, в "*Ромео и Юлии*" — финал четвертой части, в Реквиеме — *Dies irae*, *Lacrymosa* (сонатная форма с эпизодом вместо разработки и фугированным развитием главной темы), в *Te Deum* — № 4, 6 и многое другое.

Имитационные, подчас и фугированные построения входят тут в состав крупных форм, весьма индивидуальных и разнообразных, и придают им живость, энергию своими переключками, перехватываниями тем и интонаций.

Из предпосылок программности исходит контрастно-тематическая полифония у Берлиоза. Он, не смущаясь, соединяет темы, принадлежащие разным жанрам и разные по складу, если того требует программа. В "*Шабаше ведьм*" из Фантастической симфонии контрапунктируют средневековая секвенция *Dies irae* и тема хора шабаша. Каждая предельно отчетлива благодаря инструментальным дублировкам: первая звучит в соединенной группе духовых (деревянные и медные) в три октавы, вторая — в октаву у скрипок. К

этому нужно добавить, что, по существу, происходит сопоставление всех струнных с духовыми, так как нижние струнные ведут свои партии в характере хороводной темы:

127 *Fiati + 8<sup>va</sup> alta*

Они продолжают ее фугатное изложение, начатое перед контрастным контрапунктированием с темой средневекового *Dies irae*.

Здесь мы встречаемся с "полифонией пластов": одна из тем предстает не в одноголосной фактуре, но в целом многоголосном комплексе. Такой прием связан у Берлиоза с контрастностью тем, но, как и у других авторов, представляется свойством фактуры (удвоения, различная направленность голосов и т. д.).

Интереснейший образец контрапунктического соединения такого же, программного характера находим в большой сцене из "Осуждения Фауста" — Хор солдат и песня студентов. Каждый из компонентов сначала звучит самостоятельно, а потом они объединяются в общем гармоническом сочетании (Мефистофель и Фауст дублируют басовую партию в хоре студентов — верхняя строка примера):

128 *B. soli*

в не - бе яс - ном све - тит на нас лу - на,

8

и

Мла - да - я жизнь ведь

8

де - вы мла - ды - е счи - сто - ю ду - шой,

так пре - крас - на, нам для ра - до - сти да - на,

8

дол - жны в плен от -

жизнь пре - крас - на, нам для ра - до - сти дана

дать - ся, взять - ся толь - ко знай,

Жанровая основа тут предельно ясная, она возникает в условиях романтических сопоставлений, которые действовали и в операх 30 — 40-х годов, например у Мейербера. Но поскольку начало таким полифоническим совмещениям положила еще Фантастическая симфония (1830), появившаяся ранее известных опер Мейербера ("Роберт-дьявол" — 1831, "Гугеноты" — 1835), то следует говорить о самостоятельном решении Берлиозом подобных художественных задач.

В сцене из второй части "Ромео и Юлии" находим чрезвычайно яркий пример синтетической формы, соединившей имитационность и контрастность. Эта сцена подчинена такой программе: "Ромео один. Грустные раздумья. Концерт и бал. Большой праздник у Капулетти".

Темы двух разделов — *Larghetto* (а) и *Allegro* (б), разрабатывавшиеся самостоятельно, к концу части контрапунктируют. Главным средством их выделения служит инструментовка: медные и все деревянные, кроме флейт, сосредоточены на изложении темы *Larghetto*, скрипки и флейты с альтами в октаву излагают тему *Allegro*<sup>11</sup>:

129а) *Larghetto*



[ *Allegro* ]



[ *Allegro* ]



Очень существенно, что каждая тема сохраняет скорость своего движения (ритмически тема *Larghetto* на глаз увеличивается в четыре

<sup>11</sup> Для ясности приводятся начальные отрывки каждой темы, а потом их соединение.

раза, но примем во внимание ускорение темпа в Allegro по сравнению с Larghetto, тогда будет понятно, что она сохраняет скорость движения). Из этого вытекает важный теоретический вывод: темы равноправны, нет никакого подчинения одной из них выразительному характеру другой, что является следствием контраста самих образов.

Однако полифоничность описываемого эпизода не ограничивается контрапунктированием. В новой форме она разворачивается в коде, где сначала идет четырехголосное фугато, а потом basso ostinato. Постепенно уплотняющаяся фактура отражает нарастающее движение.

В фугато тема и противосложение перекрещиваются, образуя двойной контрапункт дуодецимы:

130

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows Violin I (V.I.) and Cello/Double Bass (Fg.). The second system shows Oboe (Ob.) and Violin II (V.II). The third system shows Clarinet (Cl.). The music is in 2/4 time and features a double fugue with complex contrapuntal interweaving of themes. The key signature has two sharps (D major). The first system starts at measure 130. The second system starts at measure 131. The third system starts at measure 132. The fourth system starts at measure 133. The music is in 2/4 time. The first system shows Violin I (V.I.) and Cello/Double Bass (Fg.). The second system shows Oboe (Ob.) and Violin II (V.II). The third system shows Clarinet (Cl.). The fourth system shows the continuation of the fugue. The music is in 2/4 time. The first system starts at measure 130. The second system starts at measure 131. The third system starts at measure 132. The fourth system starts at measure 133. The music is in 2/4 time. The first system shows Violin I (V.I.) and Cello/Double Bass (Fg.). The second system shows Oboe (Ob.) and Violin II (V.II). The third system shows Clarinet (Cl.). The fourth system shows the continuation of the fugue.

После четвертого проведения девять раз проходит basso ostinato. Так контрастная и имитационная полифония переплетаются в единой форме.

Еще более широко представлено это переплетение в симфонии "Гарольд в Италии" (1834): оно охватывает все произведение в целом. Поэтому можно сказать, что симфония соединяет в себе разнообразные стороны полифонического стиля Берлиоза.

Через все части симфонии проходит тема-лейтмотив героя. Полифония тут призвана передать его душевные настроения и отра-

зить эпизоды его жизненных встреч и столкновении, его душевное настроение.

Полифонические разделы музыкальной формы не разрознены, но подчинены строгой последовательности, драматургическим задачам. Образующаяся большая полифоническая форма совсем не похожа ни на те, что уже встречались в произведениях Бетховена, ни на образцы в позднейшей музыке.

Главное в большой полифонической форме из "Гарольда" — не только её подчинение программно-образительным задачам: с этим мы уже познакомились в полифонических эпизодах "Ромео", "Осуждения Фауста" и других сочинений Берлиоза. В "Гарольде" ими охватывается вся художественная концепция. В музыкальной форме симфонии существует определенная сторона, которая и отражена в системе полифонических эпизодов, что обусловлено наличием персонафицированного героя. Для развития его образа композитор применил средства имитационной полифонии, для передачи же различных жизненных встреч — контрастное соединение лейттемы с темами соответствующих эпизодов. Большая полифоническая форма охватила поэтому всю симфонию и отразила важнейшую сторону ее содержания.

Программность в ее высокохудожественном воплощении обусловила новизну большой полифонической формы, ее значение для истории полифонии. Как говорилось выше, эта форма в "Гарольде" складывается из имитационных и контрастно-тематических эпизодов, равноправие которых является очень существенным условием цельности, богатства всей формы.

Составные части большой полифонической формы "Гарольд в Италии":

Первая часть:

- а) фугато, начинающее Adagio;
- б) каноническое изложение лейттемы при ее повторении<sup>12</sup> (см. т. 6 и след. от Tempo I);
- в) проведение той же темы на фоне мотивов главной и побочной тем Allegro (см. литературу I);

Вторая часть:

- г) соединение лейттемы с темой марша пилигримов (в H-dur);

Третья часть:

- д) соединение лейттемы с темой серенады (см. т. 34 и след. от начала Allegretto);
- е) новый вариант того же соединения с вертикальным и горизонтальным перемещением<sup>13</sup>.

Adagio, начинающее симфонию, открывается двухтемным фугато, состоящим из четырех проводений по классическому принципу:

<sup>12</sup> Канон как средство усложнения фактуры в репризах Берлиоз применял и в других сочинениях. Например, в опере "Взятие Трои" вступление к арий Кассандры излагается сначала одногласно (Es-dur), при повторении — в форме канона в октаву (Ges-dur).

<sup>13</sup> Финал симфонии не содержит аналогичных контрапунктических сочетаний. Здесь композитор применяет другую форму объединения — проведение тем всех предыдущих частей (в партитуре имеются указания — какие темы цитируются). Прием восходит к финалу Девятой симфонии Бетховена.

T — D — T — D. Первая тема сплетается из хроматических интонаций, ее мелодический рисунок очень извилистый, в начальном обороте слышится последование, аналогичное В-А-С-Н; вторая тема диатонична, ее движение однолинейно, ритм спокойный. Вместе обе темы отражают характер каких-то исканий, неуверенности, Лист определяет их содержание как мрачное и горестное<sup>14</sup>:

### 131 Adagi



По мере уплотнения ткани сумрачность все усиливается. Контраст тем подчеркивается инструментальным колоритом: первая тема на протяжении фугато поручается всегда струнным, вторая — духовым.

Лист указывает, что "такое начало, как начало "Гарольда", не совпадает с традициями музыкального мастерства"<sup>15</sup>. Это глубоко верно. С уверенностью можно сказать, что симфонии до "Гарольда в Италии" еще никогда не начинались фугированным изложением в медленном темпе. Обычные медленные вступления перед сонатными *allegri* имели подготовительный характер. Здесь же сразу схвачено главное в содержании, да к тому же и форма (фугато) совершенно новая.

Введение второй темы в Adagio (лейтмотив Гарольда) тоже совершенно необычно для медленного вступления, как ново и полифоническое изложение (канон с небольшими перерывами) при повторении лейтмотива (выписываются только голоса канона):

### 132 Tempo I



<sup>14</sup> Лист Ф. Избр. статьи, с. 330.

<sup>15</sup> Там же.



Так композитор дает теме свободное движение, поручая ее мужественным тембрам виолончелей и фаготов с корнетом в октаву (красочность сочетания не утрачивается благодаря дублировке аккордами арфы), отголосок же (риспосту) передавая прозрачному соединению solo альты и высоких деревянных. Оркестровый колорит получается сочным и в то же время живым и светлым.

Уже данный пример позволяет вывести заключение, что полифонизация ткани у Берлиоза происходит при повторении темы. С этим принципом встретимся и в других частях большой полифонической формы "Гарольда".

В первой части симфонии лейтмотив Гарольда соединяется с другими темами, сохраняя в полной неприкосновенности свой мелодический облик. Остальные же темы предстают в разрабочной форме, в отрывках, мелькающих тут и там. Тональные отношения и постепенность прибавления голосов свидетельствуют о фугированной форме:

133

*Poco animando*

Gb.  
*pp*

Ob.

Vc. *mf*

*etc.*

*più animando*

V-la

*cresc.*

Подобная форма контрапунктирования, несомненно, является новаторской для своего времени<sup>16</sup>.

Разделы г, д и е большой полифонической формы — это сочетания лейтмотива с жанровыми мелодиями. В шестии пилигримов в сочетании участвует не основная его тема, но производная. Она сначала гомофонно звучит в басах, при передаче же в партию первых скрипок получает контрапункт — лейттему (выписываются только мелодии); в дальнейшем мелодия *canto* не раз меняет свое местоположение:

# 134 Allegretto

The musical score for Allegretto, measures 134-136, is presented in three systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system shows the vocal line (V.II) in treble clef, the violin and cornet (V-Ia, Cor., Cl.) in alto clef, and the double bass (C-b. pizz.) in bass clef. The second system shows the vocal line (V-c. arco canto) in treble clef, the violin and cornet (V-Ia, Cor., Cl.) in alto clef, and the double bass (C-b. pizz.) in bass clef. The third system shows the vocal line (V.II) in treble clef, the violin and cornet (V-Ia, Cor., Cl.) in alto clef, and the double bass (C-b. pizz.) in bass clef. The vocal line is marked 'canto' and the instrumental lines are marked 'mf' and 'pizz.'.

<sup>16</sup> Вероятно, приведенный образец из "Гарольда" имела в виду А. Хохловкина, когда писала: "...полифоническое сочетание завершенной, развернутой лирической мелодии и вычлененного активного тематического элемента, находящегося в развитии, — один из интереснейших полифонических приемов композитора [Берлиоза], который подчеркивает в его сочинениях богатство и многоплановость "действия" (Хохловкина А. Г. Берлиоз, М., 1960, с. 16).



Таким образом, композитор дает сначала прозвучать новой теме и лишь потом, при повторении, заставляет ее контрапунктировать со знакомой слушателю лейттемой. Это повышает активность восприятия, позволяет уследить за сложной контрапунктической формой.

В серенаде тот же принцип: контрапунктирование вводится только тогда, когда слушатель уже освоился с новым тематическим материалом (выписываются только темы, без аккомпанемента):

135 [Allegretto] Cl.

Колоритно звучит последний эпизод большой полифонической формы "Гарольда в Италии": лейттема помещена в высокий регистр флейты, серенадная же у альта solo. Последняя изложена более свободно, соответственно гармонической структуре лейтмотива. Образуются любопытные вертикально- и горизонтально-подвижные комбинации. Все это написано легко, изящно, без каких-либо надуманных приемов и звучит превосходно (аккомпанемент опускается):

Большая полифоническая форма в симфонии "Гарольд" — не единственная в произведениях Берлиоза. Можно в этом же смысле трактовать такие сочинения ораториального типа, как Реквием, Те Деум, "Детство Христа". Обилие в них полифонических эпизодов не является только данью традиции жанра, но указывает и на определенность изысканий, которую вносил Берлиоз.

Во всех приведенных примерах контрастно-тематических сочетаний жанровая тема (хороводная в "Шабаше", танцевальная в "Ромео", песня пилигримов и серенадная в "Гарольде") всегда изложена многоголосно, с присущим ей аккомпанементом и ведет, как говорилось, к образованию полифонии пластов. Такова особенность контрастной полифонии у Берлиоза. Характерное качество тематизма в этих сочетаниях — резкое различие тем по движению: одна идет медленными шагами, вторая (жанровая) оплетает ее своими интонациями, иногда очень суетливыми (это не относится к случаям, когда соединяемые темы жанровые, как в Хоре солдат и студентов из "Осуждения Фауста").

Полифонические формы у Берлиоза, как видим, весьма разнообразны и интересны. Главнейшие их качества родились вместе с принципом программности. "В программной музыке... повторение, смена, изменение и модуляция мотивов определяются их соотношением с поэтическим замыслом. Здесь одна тема не влечет за собою, как это требуется правилами, другой, здесь мотивы обуславливаются не последовательностью тембра и колорит как таковой не определяет группировки идей. Все исключительно музыкальные соображения — хотя ими отнюдь не пренебрегают — подчинены развитию избранного сюжета"<sup>17</sup>. Эти слова Листа относятся, конечно, и к полифоническим образованиям, столь новым и ярким в лучших сочинениях Берлиоза.

<sup>17</sup> Лист Ф. Избр. статьи, с. 323 — 324.

## ПОЛИФОНИЯ Ф. ЛИСТА

Полифония в художественном стиле *Ференца Листа* (F. Liszt, 1811 — 1886) имеет подчиненное значение по сравнению с гармонией, шире — фактурой гармонического типа. Но там, где полифонии отведено первенствующее место, Лист создает очень интересные последования и самобытные формы.

Образный строй музыки Листа весьма индивидуален. Романтически окрашенная героика, восторженно-экстатическая и скорбная лирика, как и противостоящие им скепсис и ирония ("мефистофельское начало") — вот наиболее характерное в творчестве Листа. Эти образы ярко представлены и в его полифонии.

Концентрированность полифонического тематизма позволяет в лаконичной форме выразить важнейшее в содержании произведения. И в этом смысле полифонические темы Листа могут дать представление о самом главном, что воплощено в художественном строе его музыки.

Героическая образность представлена в теме фуги из симфонической поэмы "Прометей":

### 137 Allegro moderato



Здесь два элемента, как это нередко бывало и прежде в полифонической теме, но они не дают никакого "растворения" активной силы, наоборот, во втором элементе как бы подхватывается энергия первого и они соединенно движутся к общей цели. Этой теме родственна и тема фуги из Фантазии и фуги c-moll для органа (или для фортепиано в 4 руки), разрабатывающая хорал "Ad nos" :

### 138



Это тема героического характера, хотя мелодические особенности, обусловленные темой хорала<sup>1</sup>, в ней несколько иные, чем в собственных темах Листа. Но острота интонаций и здесь сказывается, особенно в мелодическом ходе на уменьшенную кварту. Попутно заметим, что, возможно, данная тема создана не без влияния главной темы последней сонаты Бетховена, концентрирующей подобные же императивные интонации.

Тема фуги из второй части "Данте-симфонии" — характернейший образец скорбной лирики в музыке Листа. Образы страдания определяют содержание этой темы, как и всей фуги, отсюда и ее интонационный склад, основывающийся на мотивах "вздоха", "плача", вообще — на полутоновых интонациях, гармонических "стенаниях":

#### 140 Lamentoso

V-le  
гарм.  
схема

*sf*

*p* 3 3

<sup>1</sup> Мелодия этого хорала взята из оперы "Пророк" Мейербера. Хорал в "Пророке" — подражание подлинным средневековым мелодиям, однако по сравнению с прообразом Мейербер заменил натуральную VII ступень вводным тоном гармонического минора (т. 2):

#### 139 Allegretto molto moderato

Ad nos, ad sa-lu-ta-rem un-

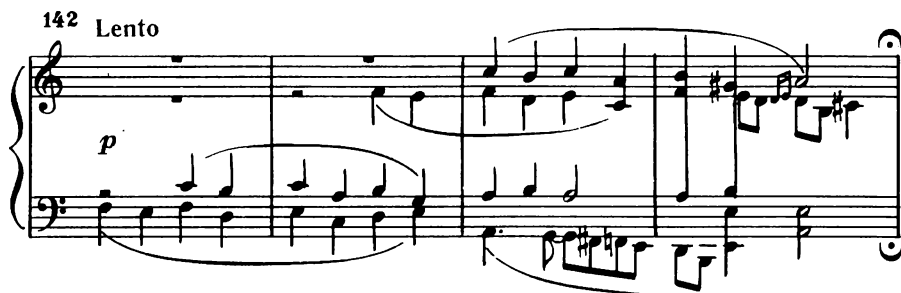
-dam, i-terum ve-ni-te mi-se-ri!

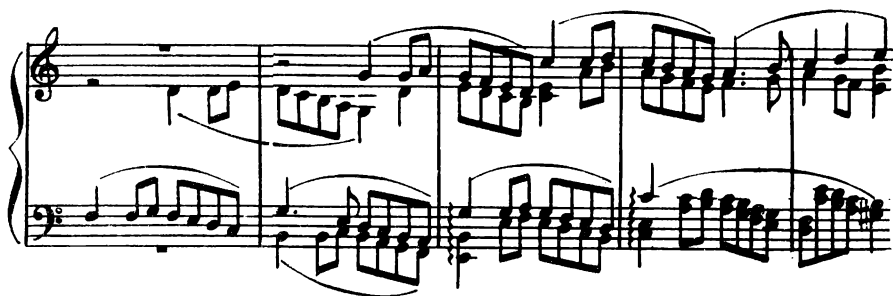
Лист продолжил в своей теме этот прием (письмо Дж. Мейербера к Ф. Листу от 8 февраля 1852 г.).

Совсем иной характер имеет тема фугато из финала "Фауст-симфонии", воплощающего образ Мефистофеля с его всеразъедающей иронией, скепсисом. Музыкально-тематический материал финала — это искаженное отражение тематизма первых частей симфонии — "Фауст" и "Маргарита". Тема фуги — модификация темы Фауста, сильно преображенной:



Здесь главнейшее место заняли острые интонации ниспадающей большой септимы и восходящей уменьшенной, заменяемой в последующих скачках другими широкими интервалами. Остронеустойчиво звучит и восходящее полутоновое задержание, становящееся в многоголосии источником резких гармоний (см. т. 26, 27, 28 и др. от цифры 19). В сущности, вся фуга скерцозна и как типичное для Листа скерцо носит демонический характер. Таким образом у Листа контрастируют состояния сосредоточенного раздумья, также представленные в эпизодах полифонического склада. Примером служит четвертая вариация (canonique) из "Пляски смерти":





Приведенные темы могут быть разделены на две характерные группы: темы диатонические и хроматические. К первым относятся темы, воплощающие образы героики и скорбной, сосредоточенной лирики. Кроме указанных, к ним же причислим и темы фугированных частей Гранской мессы (1855) — Gloria (H-dur), Credo (C-dur) и фугированных финалов второй и третьей частей оратории "Христос" (1866) — энергичные, иногда воинственные.

Характер тем второй группы — лирико-скорбный или мятущийся. Они ладово неустойчивы, изобилуют острыми задержаниями, гармонически весьма напряженны. Образцы, процитированные в примерах 140 и 141, дополним ссылкой на темы из фугированных частей сонаты h-moll и Фантазии и фуги В-А-С-Н.

Подавляющее большинство тем Листа обладает типичными чертами стиля. В инструментальных произведениях это — широта диапазона, подобную которой можно редко встретить (таким размахом обладает лишь тема из финала сонаты ор. 106 Бетховена). Другая характерная черта — речитативность. Даже в темах скерцозного склада (соната h-moll, "Фауст-симфония"), не говоря уже о темах в духе *lento*, слышны интонации речитативного, декламационного характера. Ряду тем свойственны также опора на уменьшенный септаккорд и общая ладовая неустойчивость. Так, тема из "Данте-симфонии" имеет в своем составе два уменьшенных септаккорда; в теме из сонаты h-moll двукратно представлен с задержаниями уменьшенный септаккорд, вводный в тонику b-moll. Широкие хроматические ходы тоже способствуют впечатлению неустойчивости (финал "Фауст-симфонии", fuga В-А-С-Н).

Все эти стилистические приемы обычны в мелодике Листа, и темы фугированных построений концентрируют в себе характернейшие стороны тематизма его сочинений.

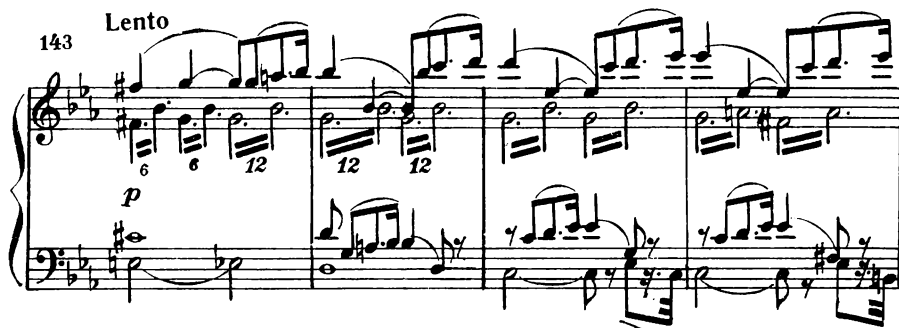
В истории полифонической темы совокупность всех описанных свойств представляется, несомненно, новой, что вытекает из сравнения тем Листа с тематизмом Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана. Листовский тематизм с остротой его интонаций оказал существенное влияние на полифонические темы позднейших мастеров, особенно конца XIX — начала XX века, и в этом смысле историческая значительность немногих полифонических произведений Листа очень велика.

Полифонические формы в сочинениях Листа, как правило, являются частью более крупных гомофонно-гармонических композиций, если же и самостоятельны (две фантазии и фуги), то все равно



смыкаются с формами гомофонного склада. Некоторые фугированные произведения отражают и принципы монотематизма Листа. Полифония в инструментальных сочинениях становится проявлением симфонизма, способствуя углублению образов, широте их развития. Об этом писал С. С. Скребков, отмечая, что Лист "продолжает ту линию *симфонизации* полифонии, которая была начата Бетховеном"<sup>2</sup>. Добавим, однако, — и продолжена Берлиозом, с которым у Листа немало общего.

Имитационно-полифонические формы вносят размах и динамику, сообщая музыкальным образам большую весомость, большее движение. Это придает значительность не только фугированным эпизодам, но и вообще имитационности, активно вторгающейся в развитие музыкальных тем. Так, в форму главной партии "Фауст-симфонии" включаются имитации, создающие нарастание:



То же самое в начале разработки, где происходит контрапунктирование различного тематического материала: у медных имитации из темы вступления, у струнных же — главная тема:

**Tempo I. Allegro agitato assai**

<sup>2</sup> Скребков С. С. Полифонический анализ, с. 155.

Имитационные и контрастно-тематические формы полифонии у Листа идут рука об руку. В репризе той же части "Фауст-симфонии" найдем другое соединение тематического материала, во втором предложении представленное в вертикально-подвижном контрапункте:

145

Andante mesto

Cl., Fg.  
*mf*  
*aspr.*

Vc., Cb.  
*mf*

Образцы контрапунктирования контрастных тем встречаем и в симфонической поэме "Тассо".

Все это было подготовлено работой Листа над транскрипциями отрывков из опер, обильно представленными в его творчестве 30 — 40-х годов. Создавая фантазии на оперные темы, Лист всегда добивался их завершенности в смысле музыкального развития, музыкальной формы. В этом отношении важным средством служило контрапунктирование разных тем. Используя готовые оперные темы, Лист изыскивал возможности их сочетания. Это очень существенно, как показатель полифоничности музыкального мышления композитора и активности обработки тематизма. Для образца приведем контрапунктические сочетания, имеющиеся в транскрипции "Адского вальса" из "Роберта-дьявола" Мейербергера<sup>3</sup>:

146

а)

б)

<sup>3</sup> Пометка Листа при сочетании а + б: "due temi marcato"

а)

а + 6

*sim.*

*a + a*

*f marcattissimo il due temi*

*etc.*

Имитационные полифонические формы особенно существенны в симфонической поэме "Прометей", в финале "Фауст-симфонии" и ряде других произведений. На тех же принципах основана и fuga в цикле Фантазия и fuga на тему В-А-С-Н (имеется в авторских редакциях для органа и для фортепиано). Разберем эти произведения.

Как уже говорилось выше, тема и, добавим, вся fuga в "Прометее" (1850, 1855) носит героический характер<sup>4</sup>. Это своего рода образ титанической борьбы, увенчивающейся победой. Тема фуги рождается из интонаций лирической побочной партии (нисходящие терцовые ходы), преобразованных в героико-призывные. Последнее, несомненно, находится в связи с бунтарски-энергичным характером, охватывающим всю главную тему и фугированный эпизод, наполняет их активностью. Острая и запоминающаяся интонация малой ноны, высекаемая, как искра, в момент высокого напряжения главной партии (см. литеру D по партитуре), "зажигает" тему фуги. Звучащая в скрытом голосе, эта интонация обостряет и мелодию темы, продолжая развитие в разработке, а в дальнейшем переходит в репризу побочной партии.

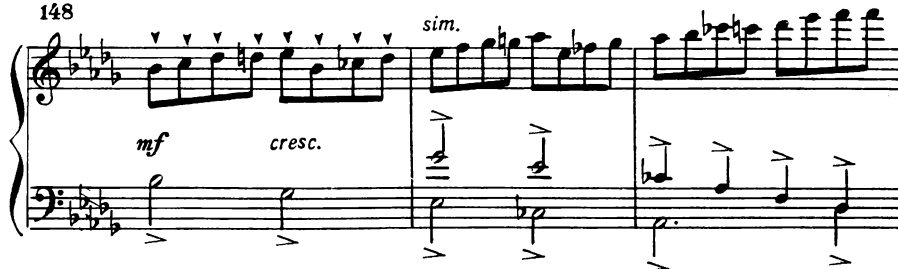
Четырехголосная экспозиция фуги, активно расширяющая диапазон звучания, основывается на тонико-доминантовых отношениях Des — As. Но далее нарастает ладовая неустойчивость; постепенно внедряются хроматизмы. Активнейшую роль играет "полифоническая драматургия", разнообразно представленная и энергичными сочетаниями двух элементов темы, и активным "удлинением" ее терцовых ходов, и "напористыми" стреттами. В теме движение по терциям привело к ноне, следующая же терция являлась затактной ко второму элементу. В разработке все движется в одном направлении до ундецимы, "подстегиваемое" стреттностью:

147



Далее тема проводится в увеличении, которое точно так же поддерживает контрапункт из второго ее элемента (без увеличения); создается очень интересное музыкальное целое, устремленное и энергичное:

148



<sup>4</sup> Трактовка этой фуги как скерцо, данная в кн.: С к р е б к о в С. С. Полифонический анализ, с. 156, представляется спорной.



За проведением Ges-dur следует аналогичное в A-dur, но с вертикальным перемещением голосов. Мажорный лад далее сменяется секвенцией из уменьшенных септаккордов (g, a, h). Элементы темы в уменьшении переплетаются с темой в обычном движении. При опоре на неустойчивую гармонию вводного септаккорда и малого нонаккорда создается большое напряжение:

149

Оно естественно вливается в кульминацию (Tempo primo) с ее темой мятежного Прометея.

Столь энергичное сплетение разнородных элементов фугированной и разрабочной структуры позволяет накопить в фуге, занимающей место разработки сонатной формы, большую неустойчивость и развернуть широкое движение образа.

После фуг героического характера у Бетховена (вариации на тему из балета "Прометей") и Глинки (интродукция "Ивана Сусанина") fuga в "Прометее" Листа единственная относящаяся к тому же роду. Однако если фуги Бетховена и Глинки не только героичны, но и с самого начала имеют победный характер, то fuga Листа

раскрывает более всего образ борьбы; победа приходит в результате развития образов всей поэмы. Очень существенна активная переработка побочной партии в репризе, включение многих элементов из фуги (см. литеры N, O). Только здесь наступает победное утверждение образа Прометея, торжество силы героя в его титанической борьбе.

Обратимся к фугато из финала "Фауст-симфонии" (1854). Тут, как и в "Прометее", фугато — лишь эпизод в развитии образов симфонии, оно занимает на сей раз место побочной партии сонатной формы (в репризе финала та же побочная тема излагается в нефугированной форме, но подвергается обычной транспозиции в главную тональность — см. цифру 41).

Фугато начинается еще в пределах связующей партии, когда происходит смена фактуры:

аккордовое изложение; tremolo	солирующие	прежнее аккордовое изложение	одни
8 т.	V-le	8 т.	V-ni II
	тема—		ответ—
	c-moll		g-moll

Тональный план проведения темы: c-moll (V-le), g-moll (V-ni II), g-moll (V-le), d-moll (V-ni I), B-dur (V-c.) и после секвенций в g-moll (V-ni I, II в октаву) — более свободный, чем обычно. По функциональному соотношению тональности располагаются так: S — T — T — D — III — T. Но сильнее всего новизна сказывается в мелодико-гармонической структуре, в сочетаниях голосов. Широкие хроматические скачки в теме влекут за собой обилие их и в контрапунктических голосах. Однако при этом Лист наблюдает, чтобы не было параллельного движения, поэтому скачки не совпадают по направлению. Приведем двутакт из последнего проведения (цифра 21; дублировки и гармонические голоса опускаются):



Из двух произведений, носящих одинаковое название Фантазия и фуга для органа (или для фортепиано), c-moll и g-moll — B-dur, наибольшей известностью пользуется второе, написанное на тему В-А-С-Н. Строго говоря, принцип композиции у них родственный, хотя в цикле на тему В-А-С-Н — больше собранности и целеустремленности. Фантазия на тему хорала из "Пророка" несколько многословна, изобилует "общими местами". Но в то же время в ней складываются приемы и образные элементы, предвосхищающие сонату

h-moll<sup>5</sup>. Таков, в частности, эпизод Fis-dur в фантазии, многими гармоническими и мелодическими оборотами предвосхищающий эпизод Fis-dur из сонаты. Фуга интересна свободой развития.

Лист ломает рамки традиционной фуги, создает новую, включающую значительные элементы фантазийности. Тема значительно изменена. Ее преобразования напоминают те, что встречаются в симфонических поэмах Листа, когда при одном и том же мелодико-интонационном зерне тема получает совершенно новый характер. В сущности, тут проявляются монотематические принципы Листа, позволяющие из одних и тех же интонаций извлекать различные образные модификации. Приводим самостоятельные варианты темы, появившиеся на протяжении фуги (начальный вариант приведен в примере 138):

**Vivace molto**

151



Как видно из примера, модификации темы связаны с вариационными изменениями мелодико-ритмического рисунка и темпа. Фуга движется от Allegretto molto moderato к Allegro con brio, Vivace molto, Più mosso и заканчивается хоралом в темпе Adagio.

Проведения темы сгруппированы в Allegretto (четыре раза), в Vivace molto, c-moll, с новым противосложением (три раза); затем идут одиночное проведение в h-moll (басы) и фигуративное — в c-moll (восьмыми). Все остальное занято или неполными проведениями, являющимися элементами разработки, или же собственно разработкой, весьма изобретательной. Тональный план очень свободен, вплоть до ухода в самую отдаленную тональность — на тритон от тоники. Любопытно, что именно здесь применена очень своеобразная форма разработки. Первая половина темы изложена как в начале, вторая же проводится в скерцозной форме, с переменой темпа (выписывается мелодия темы):

<sup>5</sup> Фантазия и фуга c-moll и соната h-moll создавались в один и тот же период — в начале 50-х годов. Фантазия и фуга на тему В-А-С-Н сочинена в 1855 г. (1-я редакция).



Подобные преобразования, даже расчленяющие тему на составные элементы, резко изменяют строй фуги. Она превращается в цепь свободных вариаций, связанных единым тональным планом, тематической драматургией. Все ведет к торжественному звучанию хора, разрешающему все "противоречия" и "конфликты". Строго говоря, это родственно обычной концепции листовских произведений.

Фантазия и fuga на В-А-С-Н подчинена той же концепции, однако осуществлена в более совершенной форме. Это, вероятно, связано с художественными возможностями самой темы. Благодаря полутоновой структуре, тему в начале можно было трактовать в характере *lamento* — хроматические ходы передают скорбные стенания; когда же тема принимает аккордовые формы, то появляется возможность ее превращения в торжественный хорал. Именно таковы крайние точки этой фуги, проходящей извилистый путь образных изменений.

Мы уже знакомы с преобразованиями фуги у Берлиоза. Но его сочинения в этой форме представляли собой лишь части крупных ораториально-симфонических циклов. У Листа же мы встречаемся с фугами, составляющими (с фантазией) самостоятельные произведения. В этих условиях тенденции романтической трактовки давней фуги становятся особенно ясными. Они заключаются во внесении в фугу резких контрастов, в стремлении показать разнообразие художественных возможностей одной и той же темы. В сущности, это тесно связано со столь характерным для романтиков монотематизмом, позволяющим раскрыть подчас противоположные по содержанию эпизоды: горестные lamentации и торжественный хорал, бурное, мятущееся состояние и мечтательные раздумья, демоническую силу и ангельскую кротость и т. д., и т. д. Фуга поддается этому же течению, становясь частным проявлением единого, общего принципа тематического преображения.

Во вступлении из "Ромео и Юлии" контрастное состояние было показано через вторжение в разработку фуги величественных гармоний и проведений темы в увеличении; фуги Листа В-А-С-Н и на тему "Ad nos" полны разнообразных трансформаций тематизма, совершенно меняющих его первоначальный облик. Но стиль великих мастеров романтического направления — в сложном переплетении и постоянном раздвоении, в борьбе противоречивых состояний.

О фугато сонаты h-moll Листа, как о начале репризной фазы *Allegro*, уже говорилось в связи с фантазией "Скиталец" Шуберта. Такое назначение имитационная (фугированная) форма стала выполнять в романтическом искусстве потому, что в ней таятся большие



возможности драматизации музыкального тематизма, драматизм же реприз — обычное явление у романтиков. Именно поэтому даже в самых свободных произведениях ("Скиталец" Шуберта, баллада f-moll Шопена, соната h-moll Листа) имитационная (фугированная) форма выдвигается в репризах на видное место.

Вследствие большого значения гармонии в музыкальном языке Листа в его сочинениях возникают, в еще более явственной форме, чем у Шопена, вертикальные перемещения аккордовых комплексов (вертикально-подвижная гармония). Это относится в особенности к формам остинатного типа, которые позволяют варьировать соотношение баса и верхних голосов, и ведет подчас к значительному усложнению созвучий. Так, в вариациях на тему из кантаты № 12 Баха "Weinen, Klagen" (1875) на пути к вершине цикла возникают вертикальные перемещения гармоний и баса, становятся формой вариационного развития:



Особенно большое значение приобрели подобные формы в самых последних сочинениях Листа, в которых ослабевают ладофункциональные связи. Скрепляющим моментом формы тогда становятся чисто конструктивные формы повторяющегося basso ostinato. Так, например, пьеса "Ласло Телеки" (1885):

#### 154 Lugubre



Историческое значение полифонии Листа исключительно велико. Лист дал художественно самостоятельное и новое толкование формы фуги ("Прометей", "В-А-С-Н", "Данте-симфония", "Фауст-симфония"), обогатил полифонический тематизм, подчинил контрастно-тематические сочетания задачам программности. Поэтому, несмотря на немногочисленность полифонических произведений и эпизодов в творчестве Листа, его принципы оказали сильное влияние на композиторов последующих поколений.

## ПОЛИФОНΙΑ Р. ВАГНЕРА

Глубоко содержательную оценку и социологическую характеристику творчества *Рихарда Вагнера* (R. Wagner, 1813 — 1883) дал А. В. Луначарский в мало известной статье, написанной к пятидесятилетию со дня кончины композитора. "Все построение вагнеровской музыки, вся ее необычайно сложная фактура насыщена внутренней страстностью, блеском, стремлением к триумфу. Она парадна, богата, дышит жаждой жизни и жизненной пресыщенностью, она вполне соответствует лицу буржуазии того времени и, в то же время, она глубоко пессимистична и пророчествует о конце.

Такова внутренняя сущность музыки Вагнера.

Живи он в другое время, он, вероятно, создал бы то, о чем мечтал в молодости.

Он создал бы великий, народный театр, воспитывающий человечество, поднимающий на высокую культурную ступень. Он создал бы и формально нечто более глубокое, более изящное и грациозное, что могло бы воплотить его положительную мечту...

Несомненно, многое можно принять у Вагнера, и многому можно поучиться. Прежде всего его изумительному уменью соединять музыку с образами огромной значительности и вкладыванию в нее глубокого философского содержания"<sup>1</sup>.

В осуществлении этих художественных задач громадная роль принадлежит полифонии, полифоническим средствам образно-тематического развития. В истории полифонии вагнеровские оперы вошли прежде всего потому, что Вагнер влил полифонию в постоянное движение музыкально-драматического произведения. Целые оперы ("Тристан", "Гибель богов", "Парсифаль") или их капитальные части (в "Валькирии", "Зигфриде") объединяются длительным полифоническим действием. Полифония как сплетение мелодий, как контрапунктирование самостоятельных тем выражает сущность вагнеровской фактуры. Границы музыкальных построений у Вагнера, как известно, очень зыбки, форма носит текучий характер, и это отражается на всем складе его музыки. Подчас возникает фактура, являющаяся чем-то средним между полифонией и гомофонией (гомофония с развитым голосоведением или полифония на гармонической основе). Гармония Вагнера складывается из поющих голосов, иногда имитаций, что отражает ведущую тенденцию

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Рихард Вагнер. К 50-летию со дня смерти. — В кн.: Рихард Вагнер. 1813 — 1883. Л., 1933. (К постановке "Мейстерзингеров" в Малом оперном театре.)

вагнеровской фактуры и особенно наглядно воплотилось в тристановском гармоническом обороте. Эта тенденция сказалась не сразу, но в зрелом периоде творчества проявилась полно и ярко.

Вслед за Берлиозом и Мейербером Вагнер применяет и полифонию разножанровых тем, если это необходимо для характеристики действия ("Мейстерзингеры"). В этих же целях он пользуется и классически-имитационной, фугообразной полифонией (там же).

Одна из важнейших форм полифонии у Вагнера — это контрапунктирование лейтмотивов. Но считать ее единственной, как это делает Ц. Кю<sup>2</sup>, конечно, неверно, потому что очень существенное место занимает у Вагнера и смена свободных контрапунктов при одной теме (полифонические вариации).

Само контрапунктирование лейтмотивов имеет у Вагнера разный характер: только в "Мейстерзингерах", с определенностью их жанровой подосновы, контрапунктирование лейтмотивов приобретает длительные формы, в других операх оно вплетается в ткань на краткое время, свободно переходит в общую фактуру или в новое кратковременное сплетение. В таких случаях главенствуют в конечном счете те законы музыкальной ткани, которые выше были определены как характерные для стиля Вагнера. Им и подчиняется, как частный прием, контрапунктирование лейтмотивов. Оно вливается в фактуру незаметно, не обставляется какими-либо броскими средствами, а потому протекает, как любой другой элемент фактуры, очень плавно (это особенно относится к "Гибели богов").

Вагнеровской полифонии не свойственно постоянство числа голосов, в чем видно ее отличие от полифонических форм Моцарта, Бетховена, Шумана, как и Баха, широко пользовавшихся переменной плотностью многоголосия при стабильности числа голосов. Вагнеровская полифония поэтому крайне текуча. К этому особенно располагает оркестровая фактура, но речь идет не о дублировках и их снятии, а о своеобразных подхватах мелодической линии одного голоса другим, как и об ответвлениях от нее, которые могли бы быть приняты за подголосочность, если бы Вагнеру не была она столь далека по национальным традициям. Увеличение подвижности в вагнеровской музыке находится в зависимости от непрерывного изменения числа голосов.

Особый интерес представляет разнообразие ритмики голосов. В эпизодах, полифонически наиболее интенсивных, находим у Вагнера сложнейшие ритмические сочетания; велика роль синкопы и задержания, которые, как известно, очень характерны для полифонического тематизма и голосоведения.

Сочетание изменяемости числа голосов, мелодических перехватов и ответвлений с активностью ритмики создает неповторимое своеобразие вагнеровской фактуры, вагнеровской полифонии.

В отношении полифонии вагнеровское искусство сильно эволюционировало. Его ранние оперы еще не имеют достаточной полноты полифонии. Усиление ее начинается, пожалуй, с "Моряка-скитальца"

<sup>2</sup> В операх Вагнера "все одна форма — контрапунктические сплетения, на которых повторяются известные музыкальные фразы" (т. е. лейтмотивы). — Кю и Ц. Кольцо нибелунгов. Трилогия Вагнера. М., 1909, с. 10 — 11 (извлечение из фельетонов, печатавшихся в "СПб. ведомостях" в 1876 г.).

(1841). В "Лоэнгрине" (1848), стоящем на перепутье к зрелому периоду музыкальных драм, лирические образы раскрываются в значительной мере полифоническими средствами (Vorspiel). Ярким пламенем полифония разгорается в "Валькирии" (1856) и первой вершины достигает в "Тристане" (1859)<sup>3</sup>. Необычайно много нового в полифоническом отношении дали "Мейстерзингеры" (1867) — в них расширились имитационные формы, что не могло пройти бесследно для последующих опер. Особенно это сказалось на "Гибели богов" (1874), где драматизм содержания, частое перекрещивание разнородных мотивов действия создали основу для исключительной подвижности, текучести фактуры. Полифония завладела ею, образовав сложную сеть имитаций, контрапунктов и полифонических вариаций, подчиненную трагедийным столкновениям, разнообразным коллизиям оперы.

Если Бетховен в позднем периоде творчества приходит к сплошной полифонизации сонатного allegro, то Вагнер приходит к тому же в опере. Примером могут служить "Тристан", "Зигфрид" (1871), "Гибель богов", "Парсифаль" (1882).

Любопытно, что С. С. Прокофьев в одной своей статье, объясняя причину непонимания "Гибели богов" современной ей публикой, писал, что в этой опере "мелодий было слишком много и одна налагалась на другую"<sup>4</sup>. Иными словами, в опере образовалась развитая полифоническая фактура, основу которой составляли одновременно имитации и контрастность мелодических линий. Сам мелодический материал "Гибели богов" отличается значительной приспособленностью к полифоническим сплетениям: яркостью интонаций, ритмической упругостью и синкопическими вступлениями, расщеплением на скрытые голоса.

Остановимся на полифонической форме Вступления (Vorspiel) из "Лоэнгрина".

Это Вступление представляет интереснейшее слияние гармонического и полифонического начал: последнее дополняет первое, вносит с собой движение в тот нежный, трепетный характер, который присущ музыкальному образу Лоэнгрина.

Вступление построено из проведенний неизменной темы (а), к которой по вертикали добавляются новые голоса. По горизонтали тема получает различные варианты продолжений (б, в, в<sup>1</sup>). Тональности проведенний темы меняются — Т — D — Т — ST, как меняется и ее инструментальное изложение: первое проведение — у скрипок *divisi*, второе — у хора деревянных духовых, третье — у валторн, дублированных еще не вступавшими голосами струнных инструментов, четвертое у тромбонов. Каждая группа инструментов всту-

<sup>3</sup> К этому времени Вагнер, вероятно, был хорошо знаком с операми Глинки, где так широко развита полифония: в 1837 году — в период работы в Риге — он мог познакомиться с музыкой "Ивана Сусанина", позднее от Листа он мог узнать и музыку "Руслана" (Лист познакомился с операми Глинки по партитурам, находясь в Петербурге в 1842 и 1843 годах, слышал их в театре — об этом известно по "Запискам" Глинки и статьям в современной прессе тех лет).

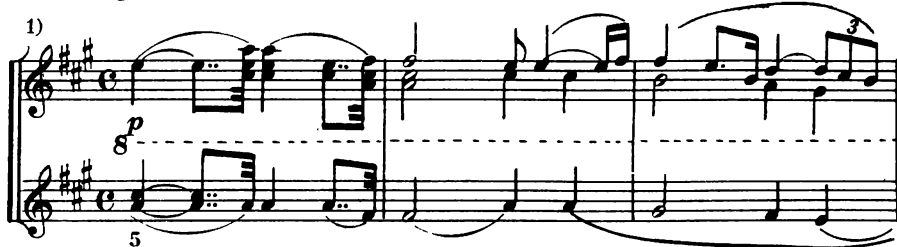
<sup>4</sup> Прокофьев С. С. "Семен Котко?" — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, с. 237.

пает с темой, подобно тому как в экспозиции фуги с проведением вступает каждый раз новый, еще не использованный голос. Звуковысотные уровни проведений тоже разные. В примере даны первое и второе проведения:

155

8

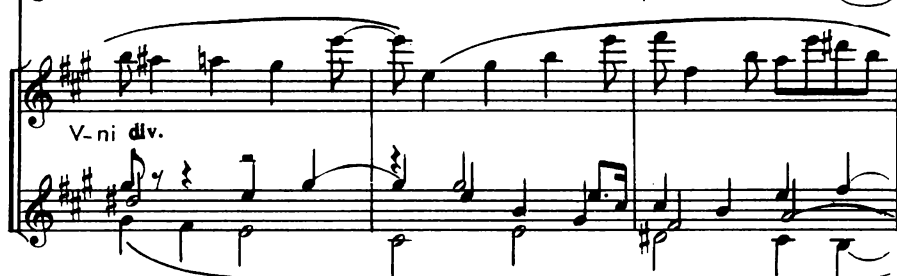
1)



8



2)



20



Напрашивается сама собой аналогия с фугой, но какого-либо отождествления проводить, конечно, нельзя. Оригинальным является то, что тема Вступления — это аккордовое последование, а не одноголосная мелодия, как бывает в фуге<sup>5</sup>, и противосложение вполне в духе темы тоже многоголосно. Кружевной характер кон-

<sup>5</sup> Многоголосную аккордовую тему в виде *ostinato*, тоже обычно одноголосного, находим в фортепианном трио Д. Шостаковича.

трапункта у первых скрипок, вьющегося в высоком регистре, великолепно дополняет тему, внося с собой движение. Тема постепенно спускается вниз, занимая все новые и новые регистровые пространства, но контрапункт скрипок еще долгое время пребывает в вышине. Параллельно с ростом динамики от *p* к *ff*, ведущей к кульминации, расширяется звукофера и оркестровая полнота. В начале коды, в которой и динамика, и диапазон постепенно свертываются, складывается особый род контрапункта — встречное гаммообразное движение двух крайних голосов, пространство между которыми заполнено тонами гармонии:



Такой тип контрапунктирования получил в позднейших сочинениях Вагнера очень большое применение. Подобный род контрапункта встречаем в полифонии Бетховена; вагнеровский отличается большей характеристичностью интонаций. Это особенно сказывается именно в поздних операх, где противоположное движение крайних голосов наполнено лейтмотивами.

Хотя выше и было указано на черты фугированной формы во Вступлении, но, может быть, ближе всего эта форма к полифоническим вариациям, соединенным интермедиями и меняющим тональность. Это отражает общую тенденцию оперной формы Вагнера — нежелание связывать себя определенностью структуры, стремление к широте и текучести, "единому дыханию". Полифонизация в таком случае так же необходима Вагнеру, как и Бетховену в осуществлении его больших концепций Девятой симфонии, мессы D-dur, поздних сонат и квартетов.

Длительное вариационно-полифоническое развертывание одного музыкально-тематического материала, с чем мы встречаемся во Вступлении из "Лоэнгрина", служило своего рода подготовкой для полифонических форм в позднейших операх Вагнера.

Концентрированно проявляется вагнеровская полифония в "Тристане и Изольде", поскольку эта опера едина по своему лирическому настроению, по планомерному развитию художественных образов двух главных героев.

Существующие взгляды на эту оперу (Э. Курт) признают в ней ведущую роль гармонии, усиливающуюся благодаря сильной хроматизации, обострению, "накаленности" полутоновых тяготений. При этом не учитывается, что данное обстоятельство не могло не привести к полифоничности, потому что невозможно было добиться

обостренной выразительности хроматизма при условии употребления его только в одном каком-либо голосе, без проникновения мелодико-хроматических последований одновременно и в другие голоса. А если так, то это уже путь к полифонии.

И в самом деле, гармония в "Тристане", как, пожалуй, и во многих других сочинениях Вагнера, складывается из поющих голосов. В моменты особых напряжений самостоятельность их повышается, при спадах же ослабляется, открывая возможность для нового взлета напряженности. Образуются свои, местные кульминации, объединяющие определенные построения, вся же форма строится из ряда последовательных волн нарастаний и спадов.

Прежде чем перейти к разбору подобных построений большой формы, вкратце остановимся на лейтмотиве томления, поскольку он может рассматриваться как узловый пример концентрации полифонических элементов в гармонии Вагнера.

Если ту чисто аккордовую форму этого лейтмотива, которая неоднократно появляется в опере, принять за основную, тогда тристановская гармоническая сфера сведется к соединению двух диссонирующих аккордов: альтерированной  $DD_{34}$  и  $D_7$  с задержанием к квинте на сильной доле такта, разрешаемым на слабой. Однако главное в лейтмотиве томления — его полифоническая природа<sup>6</sup>.

Сущность этого характернейшего гармонического оборота определяется самостоятельно направленными мелодическими голосами уже в первых тактах оркестрового вступления (Vorspiel), развиваемыми в последующих проведениях и дающими основу для хроматического мелоса и гармонии всей оперы (или иначе: концентрирующими хроматику ее ладового строения).

Первый вступающий голос (V-c.) после восходящей сексты, отсекаемой во многих позднейших проведениях, опускается по полутонам  $f - e - dis - d$  (последняя интонация передается C. ingl.), имитирующий голос (Ob.) ведет свою мелодию в обращении к нему:  $gis - a - ais - h$ . Бас (Fg. II) в увеличении воспроизводит интонацию  $f - e$  октавой ниже, средний же голос (Fg. I) в обращении берет крайние звуки верхнего голоса:

157

Только мелодико-полифонической природой верхнего голоса, имитирующего в обращении хроматическую мелодию виолончели, можно объяснить то, что септима  $DD$ , вопреки всем обычаям и тра-

<sup>6</sup> Даже Э. Курт, столь глубоко и интересно разработавший проблему романтической гармонии на основе анализа "Тристана", не отмечает этого.



дициям, мелодически тянет вверх. Именно такого движения, собственно, и требует слух, замечающий имитацию в обращении и заставляющий продолжать ее хроматически вверх, чтобы ответно воспроизвести интонации начинавшего голоса (кстати, обращение мелодии делается по обычным нормам: на VI ступень отвечает VII и т. д.). В такой имитации не меньше привычного, классического, чем в движении септимы вниз. Следовательно, Вагнер не порывает с законами классической музыки, он лишь подчиняет их один другому, выдвигая на первый план голосоведение, то есть полифонический элемент музыкального языка. Это не только усиливает выразительность темы, но и придает ей нужный характер — экстатически устремленный (томление).

Известно, что тристановский лейтмотив имеет предшественника в следующем обороте из вступления в Патетической сонате Бетховена:



Но как раз сравнение вагнеровского лейтмотива и отрывка из бетховенской сонаты легко показывает, что первый зиждется на полифонической основе, тогда как второй по сути своей гомофонно-гармоничен.

Если лейтмотив томления при первом же звучании в опере обнаруживает свою полифоническую природу, то лейтмотив любви Вельзунгов в "Валькирии" (I действие, I сцена) служит примером того, как гомофонно-гармонически изложенная тема становится результатом полифонического развития предшествующих ей (сама тема любви при повторных проведениях еще в пределах I сцены тоже полифонизируется). Прослеживание тематических образований I сцены "Валькирии", во многом типичных для Вагнера, даст представление о роли полифонии в рамках небольшой формы.

Полифоническое развитие нельзя, конечно, отделить от тематизма, от содержания сцены, основная задача которой передать зарождение любви Зигмунда и Зиглинды. Композитор последовательно вводит четыре темы: а) тему Зигмунда, уставшего от битвы и погоны, б) тему сострадания Зиглинды, в) тему их взаимного влечения, их любви и, наконец, г) тему страстного порыва Зигмунда.

Первые проведения темы а) одnogолосны, наподобие речитатива (*Un poco più lento*), но уже при третьем и четвертом проведениях ей контрапунктирует тема б. Направление темы противоположно, как и регистр, но обе излагаются певучими струнными инструментами:

159

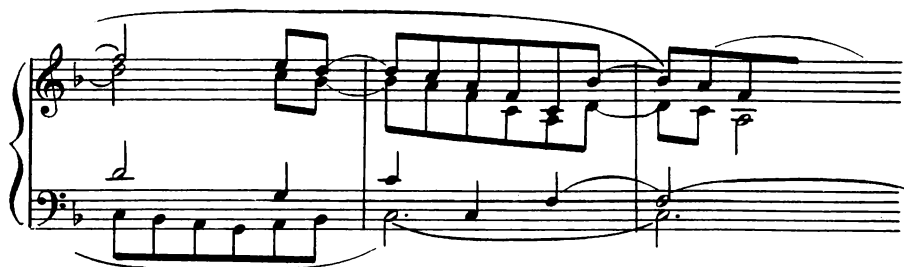
*p* *Vc.* *a* *V-ni* *6* *V-le* *p* *rit.*

При повторении этих тем квинтой выше зарождается иная фактура: тема Зигмунда имитационно переходит в верхний голос (V. I), и там возникают интонации темы сострадания, а виолончель по-прежнему развертывает нисходящие интонации той же темы Зигмунда. В итоге голоса сплетаются в мелодическом движении, постепенно теряя контуры породивших их тем:

160

*Vc.* *a* *V-le* *p* *V-ni* *p*

*ИМИТ.* *f* *6*



Так рождается новая, очень мягкая мелодико-полифоническая фактура — дрящущая, тянущаяся, протяжная. Она-то и подготавливает появление новой темы — темы любви (в). Фактура последней гомофонична, как обыкновенно в операх Вагнера при первом появлении новой темы внутри действия, но ее широта, округлые, мягкие формы, плавность гармонии (спускающиеся параллельные секстаккорды) вытекают из приведенного контрапункта тем а и б.

На пути к повторному проведению темы любви, также гомофоничному, лежит и второе певучее сплетение интонаций темы сострадания и темы Зигмунда.

В момент, когда Зигмунд собирается покинуть жилище Хундинга, а Зиглинда его останавливает, вводится тема г — страстного порыва Зигмунда. Она является свободным обращением темы а и по ритмической конструкции, и по восходящему направлению мелодии. В последующей короткой сцене, переданной средствами одного оркестра, происходит тематическое превращение: из темы г путем простого вычленения восходящего широкого хода образуется контрапункт (Ob.), который в то же время сжато воспроизводит тему сострадания — б. Это сплетение двух мелодических голосов (басы и гобои), положенных на синкопированную аккордовую фактуру средних (Cor.), ведет опять к теме любви (в):

161

Cor.  $\gamma$

V-c.

Cb. 8<sup>va</sup> bassa

V-ni

simile

Cl.

C. ingl.

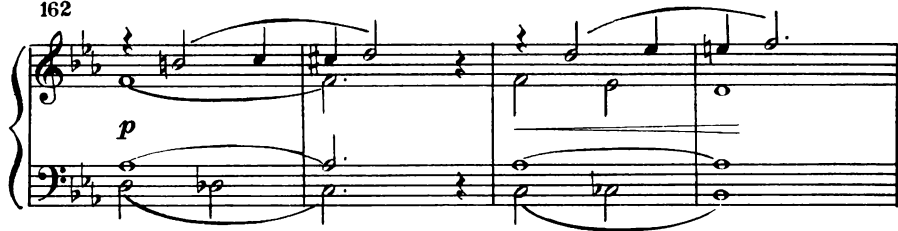


Введение темы любви — результат насыщенной полифонии, вершина тематического развития в местных условиях, кульминация, за которой опять-таки, как обычно у Вагнера, следует переход к новому этапу действия (входит Хундинг). Полифония вводится, таким образом, в непосредственной близости к кульминации, как форма тематического обобщения.

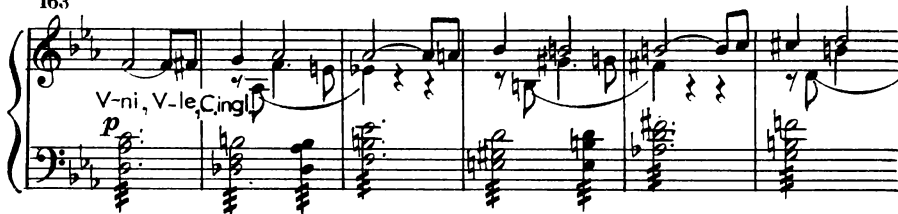
Анализ этих двух отрывков из разных опер — "Тристана" и "Валькирии" — показывает, что Вагнер по-разному пользуется полифоничностью, и позволяет отметить процессуальность полифонии в вагнеровской музыке. В большой мере это будет ясно из нижеследующего анализа полифонических видоизменений лейтмотива томления в "Тристане и Изольде".

Лейтмотив томления относится к группе хроматических тем оперы, и именно в его видоизменениях особенно сильно сказывается роль полифонического начала. Ее нельзя представлять себе примитивно и считать, что с каждым следующим проведением лейтмотива усиливается мелодическая роль голосов: при большом количестве проведений это было бы фактически невозможно, к тому же ведь и первое проведение во Вступлении было полифоничным. Динамика поэтому складывается в поочередных усилениях и ослаблениях активности голосов лейтмотива при общей тенденции к возрастанию полифоничности, которое также уравнивается известным спадом.

В I сцене лейтмотив томления выступает только в гармонической форме. Это происходит потому, что он дается как своего рода вершина в развертывании другого лейтмотива — лейтмотива "отчаяния" (то же было и с темой любви Вельзунгов — см. выше). Гармоническая форма при повторении легко переходит в простое хроматическое движение мелодии, продолжающей ход верхнего голоса (т. 96 — 102, 121 — 124). В последний раз в I сцене возвращается лейтмотив томления в аккордовой форме, но она усложнена при этом смещением мелодии и баса по принципу вертикально-подвижной гармонии (Iv + 3):



Во II сцене уже самое первое проведение лейтмотива томления дано сразу со стреттным набеганием составляющих его голосов, благодаря чему расстояние между звеньями секвенции сократилось до двух тактов (по сравнению с Vorspiel):



Далее используются те же формы растворения лейтмотива в восходящей хроматической мелодии, что и в I сцене. Элемент полифонии обнаруживается благодаря наличию хроматически спускающегося баса. Это, собственно, и приводит к тому, что в III сцене закономерно возникает совмещение восходящего и нисходящего хроматизма, иначе говоря — прямого и обращенного движения, имитационно проходящего внутри лейтмотива. Каждый вид мелодического движения остается в прежних голосах — восходящий в верхнем, нисходящий в нижнем:



При подходе к местной кульминации хроматическая мелодия вырывается в высшие сферы оркестрового диапазона (на слова Изольды "познай же рыцаря стыд"<sup>7</sup>). После кульминации начинается длительное разворачивание новой формы того же мелодического

<sup>7</sup> По изданию клавирауссуга с русским переводом Вс. Чешихина (в немецком тексте — "nun höre, was sie mir schuf").

соединения (см. т. 61 — 64): восходящие хроматизмы переносятся в басовую партию, нисходящие — в верхние голоса. Это типичнейший образец одного из видов вагнеровского полифонизма, образующегося от развитого голосоведения<sup>8</sup>:



Лейтмотив очень тщательно разрабатывается во многих вариантах, объединенных общим содержанием эпизода — передачей настроений Изольды, рассказывающей о ранении и болезни Тристана. Переменами оркестровой формы удается достигнуть разнообразных оттенков выразительности, и все они связаны с мелодико-полифоническим наполнением средних голосов.

В успокаивающей речи Брангены напряженная хроматика отстраняется, вернее, вливается в мелодические изгибы голосов, а застывание на одном уровне напряжения ведет к образованию фугато с октавными ответами (о нем см. ниже).

В сценах IV и V, где передается постепенное нарастание любовного чувства, неоднократно возвращается чисто аккордовая форма лейтмотива томления. По сравнению с Vorspiel усиливается оркестровое его звучание, иногда между звеньями секвенции вставляются дополняющие лейтмотив мелодико-гармонические продолжения, но перехода в хроматическую мелодику и полифоничности тут уже нет. Наоборот, наблюдается постепенное сжатие, убывание ее. В итоге в последних тактах I действия в завершающей реплике Тристана лейтмотив томления скрывается в гармонии, которая снимает напряженность интонаций, подчиняя их единому нисходяще-мелодическому направлению:

<sup>8</sup> Иногда проводимую здесь нисходящую хроматическую тему называют лейтмотивом больного Тристана.



Таково развитие этого лейтмотива в I действии: в моменты напряжения гармоническая оболочка "лопается", вскрывая ведущие мелодические линии; они высвобождаются и вступают в контрапунктические сплетения, но своего апогея не достигают, так как в содержании для него еще нет основы — кульминация любовно-лирических излияний наступит только во II действии, — и потому возвращаются гармонические формы, более активные, чем первоначально, но к концу сжимающие интонации лейтмотива в аккордовые тиски.

Если окинуть взглядом все I действие, то мы заметим, что тематической сфере томления противостоит контрастный тематический материал, связанный с успокаивающими репликами Брангены (III сцена). Но и его развитие оказывается примерно таким же, как у лейтмотива томления: от гомофонии к полифонии и растворению ее в простейших формах мелодического движения. Однако конкретные формы полифонии, конечно, совсем другие.

Процесс полифонизации проводится у Вагнера как в пределах частных эпизодов, так и более крупных, охватывающих широко развернувшиеся построения. Границы сцен, указанные самим композитором, благодаря этому нарушаются. Так, за вступлением ко II действию (процесс полифонизации ограничен местными условиями) следует I сцена. Вначале еще связанная с жанровым эпизодом (охота), она далее выражает томительное ожидание свидания с Тристаном. И здесь последовательно разрабатываются темы:



Каждая получает необыкновенно широкое развитие, так как передает иные оттенки любовного чувства: первая, может быть, более связана с восторгами любви, во второй — экзатичность.

Возвращающийся тематический материал вступления на этот раз вводит во II сцену — сцену свидания неистовых любовников. Появляется новый лейтмотив — "лихорадочного ожидания":

168



Последняя фигура лейтмотива получает широкую разработку в восходящих секвенциях, подводящих, как предыкт, к кульминации — выходу Тристана. И тут звучит лейтмотив "пламенных обещаний", очень похожий на лейтмотив восторгов любви (см. пример 167), так же направленный от вершины-источника, но интонационно более простой и узкий по диапазону.

Таковы главнейшие лейтмотивы I и начала II сцен. В дуэте, когда герои произносят заветное признание: "Мой Тристан!", "Моя Изольда!", происходит ожидаемое полифоническое сплетение тем:

169



Их контрапунктирование выражается, как это было в развитии каждой из тем, в полифоническом усложнении новыми голосами, имитациями, вертикальными переплетениями, пока не достигается кульминация, которая, как обычно в "Тристане", ведет к растворению в гомофонии и перемене тематизма. Отсюда начинается новый процесс возрастания напряженности через полифонизацию другого тематизма. Обе сцены (I и II), таким образом, оказываются связанными контрапунктированием тем.

Дальнейшее описание любовной сцены мы опускаем, потому что вагнеровский принцип развития становится ясным из сказанного.

В моменты застывания на одном уровне напряжения, без которых не может обойтись лирика (а может быть, и музыка вообще), в моменты спокойствия или экзатичности Вагнер включает полифонические элементы, носящие однородный характер. Отсюда рождаются формы, по существу являющиеся полифоническими вариациями. К избранной очень простой мелодии присоединяются при повторении столь же простые контрапункты; количество голосов последовательно увеличивается, и складывается единое по настроению, очень тонко передающее атмосферу, полифоническое сплетение.



Таков эпизод из любовной сцены, когда Тристан и Изольда пребывают в оцепенении, слышен голос стража, Брангены (гармонические голоса сопровождения опускаем):

170

2V-ni I  
*p* (sehr zart und ausdrucksvoll)  
2V-ni II  
*p*

Тончайшая выразительность этого спокойного эпизода достигнута благодаря солированию скрипок, диатонизму и простоте мелодических линий и, конечно, медленному темпу. Полифония образуется здесь, собственно, на гармонической основе, так как голоса движутся или по аккордовым звукам, или по порядку тонов гаммы. При разнообразии ритма (в частности, сочетание дуолей и триолей) все целое и оставляет впечатление, которого, несомненно, добивался композитор, — воздушности, прозрачности.

Тот же принцип развитого гармонического голосоведения, ведущего к полифонии на гармонической основе, может создавать и очень густое звучание, если мелодические линии складываются из хроматизмов при ритмической свободе голосов. Для примера приведем отрывок из III сцены I действия:

171



Формой полифонических вариаций на трехголосную тему является и фугато с октавными ответами в той же III сцене из I действия, когда Брангена успокаивает Изольду.

Здесь тоже потребовались простые формы полифонии, связанные с повторением одного и того же тематизма, причем темы лишь меняют свою инструментальную окраску, а уровень напряжения в течение всех четырех проводений сохраняется:

172 V. I

V. II  
V-le *p dolce*

Vc.





Как уже видно из примера 169, в "Тристане" встречается контрапунктирование лейтмотивов. В наибольшей мере оно сосредоточено, однако, не во II действии, из которого взят пример 169, а в III. Именно здесь, благодаря сочетанию нескольких драматургических линий, сплетаются и лейтмотивы.

Особенности такого контрапунктирования в "Тристане" вытекают из характера лейтмотивов, их лаконичности, их общей жанрово-лирической сущности. Образуется тонкая полифоническая ткань, которая объединяет хотя и различные по рисунку, но чрезвычайно родственные по содержанию мелодии — хрупкие, интонационно заостренные, обильно пропитанные хроматической интерваликой. Именно поэтому контрапунктирование лейтмотивов по общему лирическому тону в принципе не отличается от прочих контрастных образований "Тристана". Отсюда возникают столь легкие, незаметные переходы от простой контрастно-полифонической фактуры к лейтмотивной.

В следующем эпизоде из I сцены III действия лейтмотив (Cl.) больного Тристана сопровождается фигурацией (V. II), а при следующем проведении те же голоса контрапунктируют любовной теме (V. I, V-le), причем от нее отвечает тонкая триольная линия (Ob.). Становится уже четыре самостоятельных голоса, не считая баса и вокальной партии:

Интересную полифоническую форму, на сей раз имитационного свойства, находим через пять тактов после приведенного отрывка: первые скрипки повторяют однотактную мелодико-остинатную фигуру, на фоне которой гобой, вторые скрипки и кларнет обмениваются мелодиями. Образуется нечто родственное канону или канонической секвенции. Единство настроения обеспечивает единство тематизма (слова Курвенала о том, что он нашел сиделку больному Тристану, никакого отношения не имеют к этой тонкой лирической музыке, отражающей состояние Тристана):



В следующем отрывке сплетаются различные, очень краткие лейтмотивы: сверху лейтмотив жалобы — диатонизированный вариант восходящего хода из лейтмотива томления, под ним — нисходящий ход того же лейтмотива, в котором затактная секста тонко заменена взятой синкопически квартой, оттого этот оборот становится похожим на лейтмотив смерти. В среднем голосе находится лейтмотив дня, а в басу — лейтмотив судьбы (нисходящее движение к уменьшенной квинте):

175 Ob., V-c. *p* *f*

V. I Cor., Cl.

V. II

Gb. *p* *sf*

Fg.

B. Cl.

Сходство интонаций разных лейтмотивов происходит, конечно, от интонационно-тематического единства "Тристана", но характеризует и качество его контрастной полифонии, подчиненной единству лирической атмосферы.

Полифоничность лейтмотива томления не могла не отразиться в III действии, что видно уже по предыдущему примеру. Подробный разбор интонационного содержания всего действия дает тому многочисленные подтверждения. Вот один из примеров, где в одновременности сплетаются обе характерные линии этого лейтмотива (приводится только первое звено секвенции в схематизированной фактуре):



Тут возвращается начальная тональность лейтмотива, и его мелодические голоса падают на те же звуки, что и в Vorspiel, секвенции тоже располагаются в прежнем порядке (a — C — e), благодаря этому особенно отчетливо видны полифонические изменения. Их интенсивность и была, вероятно, приурочена для этого выразительнейшего момента: Тристан проклиная силу любовного напитка — он манил счастье, но не дал покоя.

Итак, можно наметить такую последовательность тематического развития в "Тристане": а) гомофонное изложение, соответствующее более спокойному состоянию, б) полифонизация того же тематизма, отвечающая повышению напряженности, и, когда она достигает наибольшей степени, происходит в) растворение в простейшем восходящем мелодическом движении (хроматизм), при убывании же напряженности — уход в гармонию, в аккордовые формы. Пребывание на одном уровне напряжения фиксируется вертикальными перемещениями одних и тех же мелодий, как это было в момент местной кульминации, когда Брангена успокаивала Изольду (I действие).

В подобных формах построено, собственно, большинство сцен "Тристана". Складывается цепь волнообразных нарастаний и спадов, со своими местными кульминациями и растворениями, ведущими обычно к прерванным каденциям, к перелому, за которым начинается новая волна и т. д.

Принцип полифонизации темы, в первый раз изложенной гомофонно, воспринят Вагнером, вероятно, от Моцарта, Бетховена, широко его применявших<sup>9</sup>. Но есть, однако, существенное различие

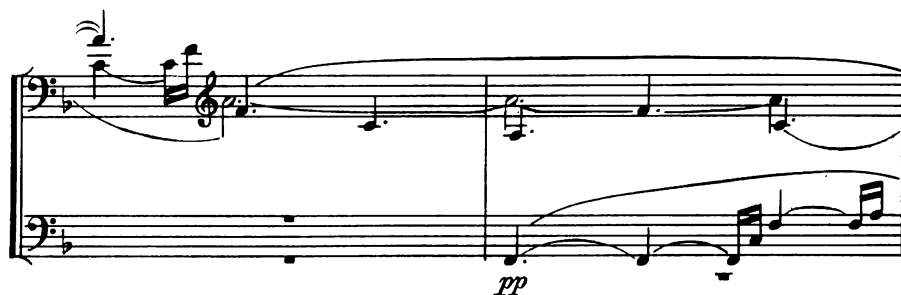
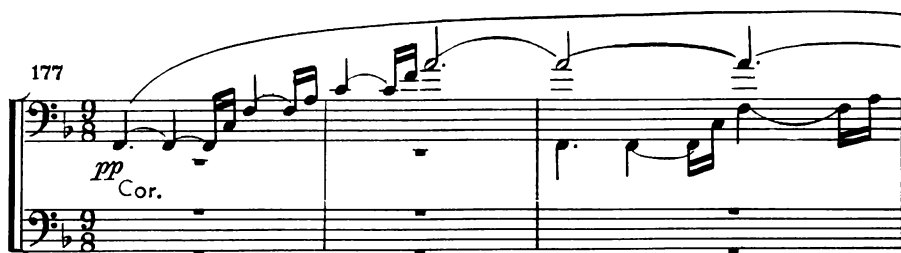
<sup>9</sup> См.: История полифонии, вып. 3.

как в самом жанре музыки, так и в тематическом материале. Вагнеровские лейтмотивы кратки, оттого и действие полифонизации не могло ограничиться одним-двумя проведениями: слишком мелкими были бы ее формы развития. Отсюда возникла необходимость возвращения к одному и тому же материалу по нескольку раз, в результате чего складывались рондообразные формы, совсем непохожие на формы венских классиков.

Описанная на материале "Тристана" роль полифонии для музыкального языка Вагнера универсальна, и сказанное можно отнести к другим его зрелым операм. Поэтому мы оставляем в стороне подробные описания прочих произведений и остановимся на таких приемах, которые еще не были отмечены. Это — а) каноны, б) фугированные формы, в) остинато, г) полифония в густых многоголосных сплетениях, д) расцветчивание полифонией гармонических комплексов.

а) Блестящий пример многоголосного канона находим в оркестровом вступлении из "Золота Рейна", где восемь валторн ведут канон на основе одного и того же созвучия — тонической гармонии Es-dur. По существу, это развитая гармоническая фигурация, создающая легкое колыхание, очень спокойное по характеру.

Во вступлении к III действию "Гибели богов" та же тема развертывается тоже в имитациях восьми валторн, постепенно сужающих "просвет" между проведениями (приводится в действительном звучании; органнй пункт F держат C-b.):



The image displays a musical score for a canon, consisting of two systems of five staves each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

**First System:**

- Staff 1 (Treble clef):** Features a melodic line with a long slur spanning across the measures. Dynamics include *pp* and *ppp*.
- Staff 2 (Bass clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *pp* and *ppp*.
- Staff 3 (Bass clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *pp* and *ppp*.
- Staff 4 (Bass clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *pp* and *ppp*.
- Staff 5 (Bass clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *pp* and *ppp*.

**Second System:**

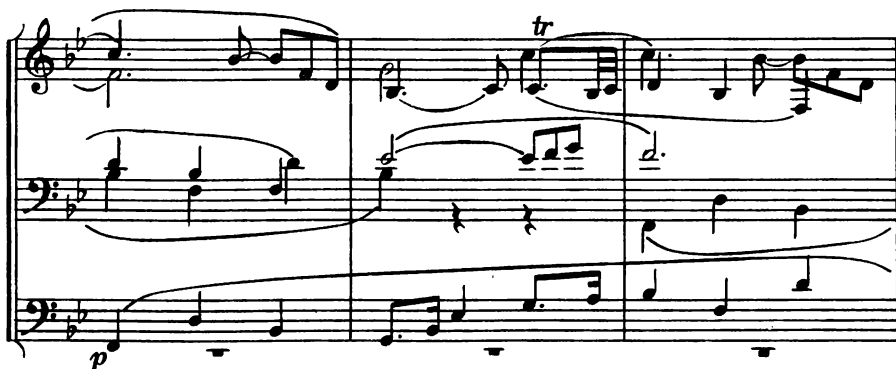
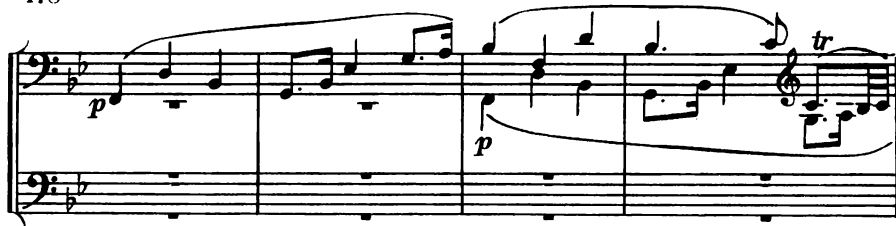
- Staff 1 (Treble clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *poco cresc.* and *pp*.
- Staff 2 (Treble clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *poco cresc.* and *pp*.
- Staff 3 (Treble clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *poco cresc.* and *pp*.
- Staff 4 (Bass clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *poco cresc.* and *pp*.
- Staff 5 (Bass clef):** Features a melodic line with a long slur. Dynamics include *poco cresc.* and *pp*.

Здесь рисуется спокойная гладь Рейна, на берегах которого разыгрывается трагедия Зигфрида. Как видно, роль канона сводится к плавному разворачиванию одной и той же темы, в результате чего складывается единый образ. По типу мелодики это также род гармонической фигурации: движение идет по звукам аккорда.



В том же духе и примерно с тем же содержанием звучит канон валторн в начале и II сцены II действия "Гибели богов" на эпически спокойной теме. В нем участвуют пять валторн, после чего следует повторение начального мотива и канон по типу становится бесконечным, но переходит в свободное изложение (органный пункт Вдержат C-b.):

178



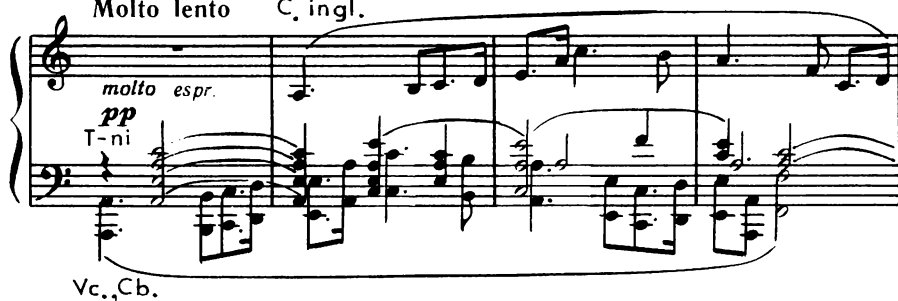


Если в предшествующих отрывках ставилась изобразительная задача, то в III сцене из II действия "Валькирии", посвященной раскрытию любви Вельзунгов и тревоги Зиглинды за судьбу Зигмунда, иные цели. В музыкальные средства выражения включена целая система канонических последований, но они, как и контрапункт лейтмотивов у Вагнера, вплетены в единую фактуру.

Уже предварение этой сцены — тяжелое раздумье Брунгильды, получившей приказ отца сразить Зигмунда, — построено в виде октавного канона между крайними голосами, переходящего в мелодически контрастное сочетание:

179

Molto lento C. ingl.

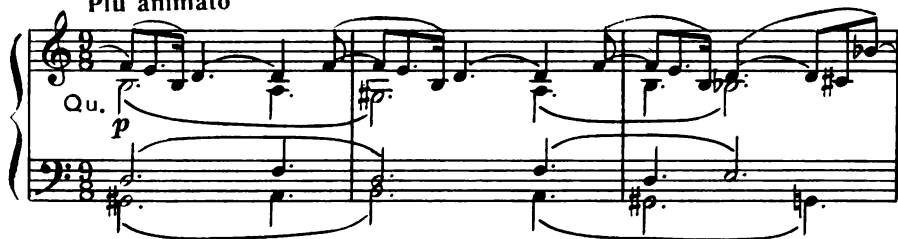


В самой сцене каноническое изложение то вспыхивает, то затухает (Зиглинда переходит от отчаяния к надежде). Канон предвосхищается в оркестровом введении, построенном волнообразно.

Материалом для имитаций служат все время одни и те же интонации темы любви. Как обычно у Вагнера, полифоническая форма появляется только при повторении темы (т. 5 следующего примера). Нить имитаций местами прерывается, но мелодии, которым все время сопутствуют контрапунктирующие голоса, все-таки сохраняют подобие в ритме и направлении. Вместе с увеличением числа оркестровых голосов, движением секвентно по малым септимам вверх имитации и контрапункты доводят изложение до кульминации, за которой следует спад напряжения (имитации затухают):

180

*Più animato*





В следующем этапе, более спокойном, "просвет" между пропойстой и респостой, прежде равный  $\frac{3}{8}$ , расширяется до  $\frac{9}{8}$  (полный такт), но зато частота секвенций возрастает и в результате этого возникает безымитационная хроматическая линия, высвобождающая хроматику секвенций (см. интонации на сильных долях):

181

И тут вступает, как динамическая реприза, прежняя система имитаций на близком расстоянии: это кульминация оркестрового введения в III сцену, знаменующая появление Зигмунда и Зиглинды.

Вокальная часть продолжает начатое в оркестровой — тут и сеть простых имитаций, и серии канонических секвенций (т. 38 и след.), и имитационное расцвечивание одной гармонии (т. 59 и след.), и варьирование знакомой по предыдущему примеру секвенции. Все это вливается в развитие любовно-лирической сцены, обостряя выразительность, а в то же время свидетельствуя о силе полифонического начала в музыке Вагнера.

Очень интересным примером канонического последования является один из лейтмотивов "Парсифаля", в спокойном движении которого воссоздается колорит хоровой музыки XV — XVI веков. По-видимому, Вагнер сознательно подражал известной старинной

секвенции, которую находим, например, у Жоскена, Лассо и других композиторов. Это короткий мелодический оборот из трех нисходящих и двух восходящих секундовых шагов (или — наоборот — трех восходящих и двух нисходящих), позволяющий строить канонические секвенции по секундам вниз при имитациях в нижнюю сексту (при обращении — противоположно):

182



Образуется  $Iv - 9$ , при некоторых же вольностях голосоведения возможно удвоение каждого из голосов терциями или секстами, то есть еще  $Iv - 5$  и  $- 13$ :

183



В произведениях строгого стиля эта секвенция разными способами варьировалась, получающиеся же в некоторых вариантах диссонансы подчас сохранялись, как, например, в мессе "Puisque j'ay perdu" Лассо и в "Elmilik minden" Клода Лежена (1528 — 1600; см. вариант у Генделя в юбилейном хоре из оратории "Выбор Геркулеса"<sup>10</sup>):

184

О. Лассо



К. Лежен



Вагнер выбрал вариант, требующий  $Iv - 13$  (имитация в нижнюю октаву при секвенциях по секундам вниз), во избежание же проходящей септимы один из звуков респосты оставил на месте<sup>11</sup>:

<sup>10</sup> Эту секвенцию найдем и у позднейших мастеров XVIII века, например у Моцарта в квартете A-dur (K. 464).

<sup>11</sup> При проведении лейтмотива медными инструментами в Vorspiel — вариант иной: с вертикальным контрапунктом децимы, благодаря чему меняется и гармония. Вообще гармоническое варьирование в разных проведениях лейтмотива заслуживает специального рассмотрения; особенно интересна типично романтическая секвенция с VII пониженной ступенью:  $I - V - VII_n - IV$ .



Как видно, тут сохранен характерный ритм музыки строгого стиля и ее размеренный темп, чем достигается нужное впечатление полной умиротворенности.

Тот же оборот в условиях быстрого движения увертюры "Мейстерзингеров" приобрел совсем другой характер — звонкий и праздничный. Здесь не потребовалось скрашивать остроту диссонансов и секвенция предстала в новом остром варианте:

186 V-ni



Этот вариант близок, конечно, уже не к строгому стилю, а к производным от него тематическим оборотам Моцарта (см. упомянутый квартет A-dur).

б) Фугированные формы традиционного свойства Вагнер ввел в "Мейстерзингерах" — в разработку увертюры, антракт к III действию, в массовую народную сцену (сцену драки) в конце II действия. В ее массовости — родство с произведениями Берлиоза (см. выше), но точного аналога подыскать трудно, потому что достигнутое здесь сочетание (комизм народной сцены, представленной в фугированной форме) неповторимо.

Большой интерес представляют музыкальные формы, в которых Вагнер использовал фугированные приемы, подчинив их более общим принципам развития — от гомофонии через полифоническое усложнение к кульминации. В таких случаях фугато скрыто в общем нарастании, оно становится процессуальным элементом в форме более широкого охвата. Редко в таких случаях образуется классически точное фугато, чаще можно усмотреть лишь его элементы.

С этим встречаемся в первом разделе прощания Вотана с Брунгильдой. Ему предшествует монолог Брунгильды — страстная мольба к Вотану: окружи меня кольцом огня, который страшил бы и жег "всех трусов, решившихся дерзко приблизиться к спящей ко мне!" Это ее последние слова в опере и предел гордого желания подчиниться только сильнейшему герою. Музыкально композитор развертывает тут мощную кульминацию, где сочетаются поднимающаяся вверх тема валькирий и краткая мелодия (а), образовавшаяся из сопровождающих монолог фигураций, с высоты предельных звуков оркестра спускающаяся ей навстречу:

First system of the musical score, measures 1-2. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a whole rest in both staves, followed by a whole note chord in the treble staff. The instruction "Fiat *ff*" is written below the first staff.

Fiat *ff*

Second system of the musical score, measures 3-4. The treble staff contains a melody with a triplet of eighth notes marked "3" and the instruction "più *f*". The bass staff has a whole rest followed by a half note chord. The text "T- ni e Tuba" is written below the treble staff.

T- ni e Tuba *più f*

Third system of the musical score, measures 5-6. The treble staff has a whole rest followed by a half note chord, with the instruction "Archi *ff*". The bass staff contains a melody with eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Archi *ff*

Fourth system of the musical score, measures 7-8. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked "3" and an accent "a". The bass staff has a whole rest followed by a half note chord. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

a 3

Fifth system of the musical score, measures 9-10. Both staves feature triplet patterns marked "3". The treble staff has a half note triplet, and the bass staff has a half note triplet.

3 3

Sixth system of the musical score, measures 11-12. Both staves feature triplet patterns marked "3". The treble staff has a half note triplet, and the bass staff has a half note triplet.

3 3

В первом разделе прощания она и становится ведущей, сначала, как обычно у Вагнера, в гомофонной форме (в оркестре при этом применены имитации первых и вторых скрипок, тождественных по тембру, а потому незаметные), сопровождая первые фразы Вотана — "Прощай!" и т. д. ("Leb' wohl" etc.). Далее вступает в свои права полифония: квинтовые имитации темы а (fis — cis, A — E, g — d, B — F), которые незаметно вносят фугированный колорит, накладываются на контрапункт, варьирующий ее же и переходящий в один из мотивов монолога Брунгильды:

188

Два шеститактных звена секвенции (fis, g), вобравшие в себя фугированные приемы, переливаются в более короткие секвенции и ведут к кульминации, растворению темы в пассаже:

189



The image shows a musical score for a piece titled "The Swan" from "The Nutcracker" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for piano and is in 3/4 time, key of D major. The tempo is marked "Andante". The melody in the right hand features triplets and a sixteenth-note run. The bass line has a long note and a half note. The dynamics are marked "f" and "fp".

На смену этому тематизму приходит тема Логе и тема Зигфрида (середина формы), а в репризной части E-dur (с темой б — лейтмотивом "оправдания Брунгильды") прежняя тема фугато превращается опять, как и в монологе Брунгильды, в простые фигурации, во втором восьмитакте контрапунктирующие с лейтмотивом "оправдания".

Следующая схема даст представление о функции фугато:

такты: 10	17	6+6	14	7	8+8	8
D-dur	e-fis	fis-g	e-moll		E-dur	D→E
оркестр.			темы Логе		тема б	
заклучение			и Зигфрида		фигурация	
монолога					на тему а	
Брунгильды						
	гомоф.	фугир.			кульминация	переход
					всего раздела	
	тема а					

Так фугированная форма выполнила свое назначение — подготовить местную кульминацию и ввести в обновление тематизма, растворившись в простейшем мелодическом движении.

Совсем в другом духе фугато в оркестровом интермеццо, ведущем от вступления к I действию в "Гибели богов": его назначение экспозиционное, а не разработочное. Ему также предшествует гомотонное изложение темы.

Внешне фугато начинается традиционно: четыре проведения темы Т – D – Т – D (пятое служит переходом к следующей теме) на разном звуковысотном уровне:

190 такты:

10 10 10 10 16 →

1 Cor. Ob.

переход к л.-м.  
«любовного союза»

2 Cor., V-c. (pizz.), 3 Cor., V-c. (arco), V-c., C-b., Fg.

Но все прочее весьма оригинально. Тема фугато — лейтмотив рога Зигфрида — имеет форму периода повторного строения, что необыкновенно редко для фугато. При первом же проведении на тему накладывается контрапунктирующий пассаж (V. I), который в третьем проведении превращается в тему Логе, становящуюся как бы второй темой фугато:

191

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 191-192) includes parts for V. I. Ob. (Oboe), Archi pizz. (Pizzicato strings), Cor., V-c. (Horn and Violoncello), and Cl. (Clarinet). The second system (measures 192-193) continues the same parts. The third system (measures 193-194) shows the continuation of the themes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with a key signature of one flat and a common time signature.

Все это — не считая обычных противосложений, гармонических голосов и аккомпанирующего фона.

Такова оригинальная форма этого фугато, начинающего картину странствий Зигфрида и имеющего программное значение. И тут, конечно, сказываются связи с Берлиозом.

в) О с т и н а т о входит в число средств полифонии Вагнера, которые он охотно применяет по ходу драматического действия. Так, во вступлении к I акту "Зигфрида" оstinатно разрабатывается лейтмотив ковки меча, с переменами в сопровождающих голосах, причем оstinато помещается то в нижних, то в средних, то в верх-

них голосах, меняя и свое ладовое положение. В некоторых моментах возникает вертикально-подвижной контрапункт.

Интересный случай остинато в сцене из I действия "Мейстерзингеров", где Погнер объявляет о намерении отдать Еву в жены победителю певческих соревнований. Тут остинатная форма должна, видимо, символизировать непреклонность родительской воли.

Остинатностью ритма (четверти) объединяется вступление к I действию "Валькирии" — изображение бури. Мелодически, однако, композитор использует и перемещение на разные ступени лада, и обращение основной мелодической фигуры, и даже, в процессе нарастания бури, трехголосный бесконечный канон:

192

V.I  
V.II  
V-c  
C-b. 8 va bassa

Одной остинатности для передачи большой возбужденности оказалось недостаточно, и образовалась иная форма.

Все это примеры *ostinato* в протяженных построениях, что встречается редко. В кратких формах остинато у Вагнера очень часто.

г) Среди полифонических приемов у Вагнера необходимо выделить особые узлы сплетения многоголосия. Роль их заключается в концентрации полифонии, высвобождении ее от определенных сценических ситуаций. Именно поэтому такие узлы встречаются в инструментальных эпизодах и в антрактах, содержание которых переключается не с первой, а с одной из позднейших сцен действия. На их примере видно, сколь велико значение полифонии в музыкальном языке Вагнера. Они концентрируют ее силу и в самостоятельности голосов, и в применении освященных традицией музыкальных форм.

Антракт к III действию "Парсифаля" особенно интересен в этом смысле. Начиная стретным фугато (ответ — в обращении), он постепенно выходит за его рамки и становится свободно текущим

полифоническим построением. Необыкновенно важную роль играют и имитационность, и увеличение числа голосов (инструментов), и ритмическое ускорение, и противоположное (расходящееся) направление мелодий, и планомерное раздвижение регистров — все здесь переплелось, образовав густую ткань, узел полифонии. Модуляционная текучесть и густота голосоведения — это для Вагнера признаки стилевого порядка. Пожалуй, именно такая совокупность и оказала определенное влияние на голосоведение, на склад фактуры у ряда позднейших композиторов, например Скрябина, Мясковского, а может быть, Глазунова и Танеева.

В "Парсифале" находим и еще очень яркий эпизод подобного же полифонически узлового значения. Это — оркестровое интермеццо от первой картины ко второй в I действии, сопровождающее переход Гурнеманца и Парсифаля из леса в трапезную залу Грааля. Наверяд ли можно придавать этому эпизоду простое изобразительное значение, так как тогда следовало бы ожидать появления маршеобразности. Но в интермеццо лишь самые первые такты, связанные лейтмотивом звона, напоминают о ней, все же дальнейшее течет, плывет свободно. Тут, собственно, раскрывается природа вагнеровского музыкального мышления, выводящая полифонию из-под покрова гармонии.

Антракт к III действию "Мейстерзингеров" — еще один пример полифонической концентрированности. Как и в антракте к III действию "Парсифаля", исходным приемом служит фугато, перерастающее в свободно-полифоническую фактуру.

Полифоническая концентрированность никак не может рассматриваться вне гармонии, которая усложняется посредством свободного голосоведения и образует причудливые цепи диссонансов, не укладывающиеся в обычную терцовую структуру, как, например, в следующих отрывках из "Парсифаля":





Они объяснимы только логикой голосоведения.

Попутно остановимся на свойственном музыкальному языку Вагнера разнообразии ритмики в контрапунктирующих голосах. Оно, конечно, неразрывно связано с их интонационным содержанием, в совокупности с которым и складывается непринужденность и свобода переплетения мелодических линий. Ритмическое разнообразие хорошо распознается при небольшом числе голосов, когда же их более четырех и нет возможности уследить за каждым, тогда в восприятии создается общая волнующая картина музыкального движения, которая захватывает своей красотой, своей гибкостью. Такими моментами полна музыка Вагнера, особенно в лирике, поэтому для образца дается только один небольшой отрывок из побочной партии увертюры "Мейстерзингеров":

194

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a whole rest. The second staff is in treble clef with the same key signature, starting with a whole rest, followed by a half note, a whole rest, and then a series of eighth and sixteenth notes. It includes the instruction *più p* and a trill *tr*. The third staff is in bass clef with the same key signature, starting with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a whole rest. The fourth staff is in bass clef with the same key signature, starting with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a whole rest.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a whole rest. The second staff is in treble clef with the same key signature, starting with a whole rest, followed by a half note, a whole rest, and then a series of eighth and sixteenth notes. It includes the instruction *tr*. The third staff is in bass clef with the same key signature, starting with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a whole rest. It includes the instruction *cresc.*. The fourth staff is in bass clef with the same key signature, starting with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a whole rest.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a whole rest. The second staff is in treble clef with the same key signature, starting with a whole rest, followed by a half note, a whole rest, and then a series of eighth and sixteenth notes. It includes the instruction *cresc.*. The third staff is in bass clef with the same key signature, starting with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a whole rest. It includes the instruction *più cresc.*. The fourth staff is in bass clef with the same key signature, starting with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a whole rest.

Здесь сначала шесть голосов, из них два верхних имитируют друг друга, и, следовательно, тут пять разнородных мелодико-ритмических линий, но уже в т. 3 примера голоса начинают сливаться, число их сокращается и все готовит гармонический склад следующего построения.

д) Прием полифонического расцвечивания гармонических комплексов вытекает из лейтмотивности и тематической повторности, столь важной в музыкальной форме Вагнера. Это особенно явно можно проследить в немногих хоровых эпизодах, где разрабатываются гармонические последования, уже звучавшие в оркестровой форме (зрелые оперы Вагнера). Так, в "Лоэнгрине" гармонии коды Вступления (см. пример 156) становятся основой полифонической разработки в хоре из III действия "Тайна всех нас приводит в изумление".

Очень интересной представляется имитационная разработка хора (ансамбля) валькирий в III действии "Валькирии". Краткие возбужденные реплики, из которых складывается их партия, основываются на пунктирной интонации лейтмотива, столь широко разработанного в антракте ("Полет валькирий"). В хоровой форме она развивается иначе, чем в оркестровой, но это не разрушает их общности. Имитация придает всему живость, движение, отвечающее моменту действия. Для примера вот один из отрывков:

195

Ты сво-е-воль-ем сме-лым на-го-ре! Ты на-ру-ши-ла  
-ру-ши-ла во-лю от-ца!  
во-лю от-ца!

Очень наглядно значение имитаций в развертывании гармонии видно в хорах юношей из I действия "Парсифаля": имитирование здесь отчасти интонационное, отчасти ритмическое, и не столь уж обильное, а значение его большое — все оживает и светлеет (приводится в действительном звучании; ср. с т. 51 — 53, 62 — 64, 65 — 67 от Lento e solenne):



Вагнер был истинным наследником классической полифонии, но и смелым новатором. Принципы "бесконечной мелодии" не могли не проявиться в возрастных роли полифонии, столь важной для текучей музыкальной формы. Все унаследованные от классиков полифонические средства вошли в арсенал вагнеровской музыки и, оплодотворенные новаторскими принципами, образовали новое качество — сплошную полифонизацию оперы и ее крупных частей. В связи с этим отпала необходимость в большой полифонической форме. Это не значит, что исчезло различие в степенях полифоничности, — оно, конечно, осталось, но резкое разграничение фактур стиралось, образовывались промежуточные, соединительные звенья, и крайними полюсами стали аккордовая фактура и узлы полифонической концентрации.

Новаторство Вагнера в сфере гармонии, в большой мере уже изученное, заслуживает его новаторство в области полифонии. Между тем гармонический язык Вагнера в значительной мере объясним лишь при учете голосоведения, всегда исключительно логичного и ясного, — то есть полифонического фактора. Сложнейшие гармонии и гармонические последования "Тристана", "Гибели богов" или "Парсифаля" складываются в результате голосоведения, в котором преобладают поступенность, с одной стороны, а с другой — широкие скачки. Очень существенное значение приобретает контрапункт разнонаправленных крайних голосов. Это, вероятно, связано с приемом обращения мелодий, что при стреттах активизирует гармонию (см. анализ Тристанова оборота). Исключительно велика роль задержаний, неодновременно разрешаемых, и синкоп, способствующих образованию сложных гармоний.

Гармония и полифония у Вагнера находятся в единстве, которое и повлекло за собой то, что гармонические формы изложения, скажем, одного и того же лейтмотива переходят в полифонические, а эти, в свою очередь, в моменты кульминаций ведут к появлению яркой гармонии, как бы вбирающей в себя накопившуюся силу выразительности, силу ладовых тяготений (такова, например, роль вводного септаккорда в кульминационных пунктах вступления к III действию "Парсифаля" — т. 23 и 34).



Историческое значение полифонии Вагнера тем более велико, что она оказала влияние на позднейшую музыку. Проникнув во все голоса вагнеровской гармонии и слившись с ней в единых синтаксических формах, полифония Вагнера определяет и мелодико-ритмическое строение многих тем, и их многоголосное развитие. Простое разделение на полифонические и гомофонно-гармонические эпизоды, породившее большую полифоническую форму, для Вагнера становится недостаточным, потому что противоречит общему стремлению к непрерывности развития ("бесконечная мелодия"). Полифонизация захватила всю оперную форму, реализуя вагнеровский принцип текучести, активизировала движение не только лейтмотивов, но и гармонических комплексов.

Тенденции к такому же развитию можно наблюдать и в шумановской музыке, однако у Шумана большая роль отводится самостоятельным полифоническим эпизодам (фугато, канонические последования и т. д.), складывающимися в большую полифоническую форму. Вагнер доводит до логической вершины эту тенденцию, достигая результатов, сходных с теми, к которым пришел Бетховен в позднем периоде творчества.

Таким образом, получается, что на вершине и классического стиля, и романтического обнаруживается возрастание полифонии. Однако между бетховенской полифонизацией и вагнеровской — кардинальное различие, упирающееся в роль гармонии. Если полифоничность Бетховена теснейшими узами связана с баховской мелодической линейностью, то у Вагнера вся она проникнута достижениями гармонии послебетховенского времени, и в этом принципиальная ее особенность.

Влияние вагнеровской полифоничности было очень сильным и простиралось на композиторов, которые могут считаться антиподами Вагнера. К их числу относится, например, Брамс, насыщенность голосоведения у которого, как и у С. Франка, отражает некоторые вагнеровские приемы. В русской музыке более других связан с традициями вагнеровской полифонии Скрябин, хотя он вышел из школы Танеева. Но и в музыке Танеева были черты, связывающие ее с музыкой Вагнера, — в плотности голосоведения, стремлении к бесконечному развитию. Шестой квартет, фортепианный квинтет, кантата № 2 Танеева в этом смысле особенно показательны. Скрябин пошел еще дальше в таких выдающихся сочинениях, как Вторая или Третья симфонии, проникнутых полифонией от первого звука до последнего. Вагнеровской густоте голосоведения отдал дань и Глазунов (Восьмая симфония).

Из мастеров советской музыки, пожалуй, наиболее других близок Вагнеру Мясковский. Полифонизм его фактуры, особенно в произведениях 1910 — 1920-х годов, вагнеровски многообразен и насыщен гармонической вязкостью. Нити от стиля Вагнера тянутся также и к М. Рegerу, хотя стили их существенно различны. Дальнейшие исследования полифонии Вагнера, вероятно, принесут новые важные наблюдения над стилем его музыки, продолжающей привлекать своей яркостью и красотой.

## ПОЛИФОНИЯ Дж. ВЕРДИ

Истоки и принципы полифонии *Джузеппе Верди* (G. Verdi, 1813 — 1901) значительно отличаются от тех, что использованы Р. Вагнером, несмотря на родство жанра, бывшего основным в творчестве обоих композиторов. Если в операх Вагнера полифония наполняла собой оркестровую ткань и создавала слитность, текучесть оперной формы, то полифоничность фактуры у Верди проявилась прежде всего в вокальных партиях, не мешая разграничению формы на отдельные номера. Не углубляясь в сравнительную характеристику стиля Вагнера и Верди, отметим, что отношение к полифонии отражает общестилистические различия их искусства.

Традиционная оперная форма, полученная Верди по наследству от Беллини и Доницетти, главнейших представителей итальянской оперной школы 20 — 30-х годов XIX века, подверглась в его творчестве сильнейшим видоизменениям. Это сказалось и в усилении полифоничности. Однако далеко не сразу Верди стал пользоваться полифоническими средствами музыкального развития — они становятся заметными приблизительно к началу 50-х годов ("Риголетто", 1851). В более ранних операх — и в сольных эпизодах и хорах — основной формой изложения была гомофония<sup>1</sup>. Лишь в больших, синтетических формах, где соединялись солисты, хор и оркестр, намечалась некоторая дифференциация вокальных партий. Первоначально она ни в коей мере не претендовала на то, чтобы нести характеристическую функцию в обрисовке художественных образов, и тот или иной мелодический прием (иногда и жанр) возникал лишь в силу стремлений к музыкальной контрастности, большей рельефности общего ансамбля, а следовательно, был направлен к лучшему восприятию слушателем.

Одна из типовых форм дифференциации вокальных партий в ансамблях у Верди такова:

<sup>1</sup> Очень часто, особенно в кульминационных эпизодах, хоровые и сольные партии объединялись в унисонно-октавных удвоениях, что многократно отмечалось А. Н. Серовым как отрицательный фактор. Например, в статье о "Травиате" (1856): "Употребление голосов унисоном в фактуре всех хоров и в хорсеах d'ensemble столько же надоедливо, как и в прежних операх Верди. Унисон изредка, у места, один из самых могучих эффектов; сплошь и рядом "унисоны" отодвигают музыку к ее варварским временам". — Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 413.

- а) колоратурная мелодия (обычно верхний, женский голос),
- б) мелодия речитативного склада, иногда *parlando*, с обилием пауз, краткостью фраз,
- в) мелодия, опирающаяся на гармонические тоны,
- г) линия баса — ритмически более размеренная, но с обильными кварто-квинтовыми оборотами, поддерживающими гармонию.

Эти элементы присутствуют, конечно, в различной концентрации, в различных комбинациях<sup>2</sup>. Трудно подчас бывает заметить индивидуально характеристическое для данного персонажа — господствует более или менее общий тип, переходящий из одной оперы в другую. Но все-таки мелодикой более протяжного и ритмически ровного движения наделялись прежде всего лирические партии, по преимуществу женские, другим персонажам более отвечала речитативная мелодика и т. д. Так постепенно дифференциация мелодических партий становилась отражением содержания музыкальных образов.

Существенной особенностью контраста у Верди всегда оставалась ритмика. Именно через ритмическую разнородность выявлялась интонационная сфера мелодического облика того или иного действующего лица<sup>3</sup>.

Для общей слитности ансамбля в операх Верди один из голосов (при возможных дублировках) наделялся ритмически протяжной мелодией; она, как нить основы в ткани, становилась соединительным элементом многоголосия.

Описанные приемы служили Верди не только в больших ансамблевых сценах, но и в сценах с участием двух, трех действующих лиц. Даже тогда, когда их объединяло общее настроение, использовались те же формы мелодического контраста: он оживлял фактуру, вносил с собой известную гибкость в тематический материал, словом, способствовал образованию полифонии.

Как уже говорилось, процесс полифонического развития в оперном искусстве Верди был направлен ко все более и более яркой характеристичности вокальных партий, образности мелодического языка действующих лиц. Поэтому при собирании их в ансамбль стало вполне возможно говорить о контрастной полифонии.

Мелодика контрапунктирующих голосов у Верди нередко происходит от простейших фигуративных форм. В этом, видимо, сказывалась гомофонная основа вердиевской фактуры. Для примера приведем два отрывка из дуэта Джильды и Риголетто из второй картины оперы (сопровождение опускаем):

<sup>2</sup> Каждый из описанных компонентов мог дублироваться, образуя созвучия, вплоть до аккордов, с одинаковым ритмом.

<sup>3</sup> О значении ритма как важнейшего фактора музыки Верди писал в письме к Л. Эскюдье от 11 июня 1867 г.: "Я представляю себе впечатление, которое может произвести терцет, исполненный тремя артистами, наделенными чувством ритма. О, ритм, это мертвая буква для исполнителей в Орёга. Двух вещей всегда будет недоставать в Орёга: ритма и энтузиазма". — В кн.: В е р д и Дж. Избр. письма. М., 1959, с. 228.

## 197 [ Andante] con agitazione

Дж.  
риг. Ах, е - го пе - чаль, е - го то - ска не -

- воль - но серд - це тре - во - жат и то - мят! Е - го пе -

Ты в у -  
- чаль, е - го то - ска не - воль - но  
- те - ше - нье мне бы - ла

серд - це тре - во - жат и то - мят! О - тец, мо -  
да - на судь - бой. Ты в у - те -

- лю я Вас, мо - лю по - ве - дать мне то - ску сво - ю ...  
ше - нье бы - ла да - на судь - бой...

Темпо I (All<sup>o</sup> mod.)

Дж. *dolcissimo*  
О, сколь-ко лас -

Риг.  
О, бе - ре - ги цве - ток рос -

- ки не под-дель - ной, не кру-чиль -

- кош - ный, что до - ве - рил я те -

- ся, не кру-чилься, о ро - ди-мый. Свы-со-ты

- бе; сох-ра - ни е - го ты

свя - тых не-бес род-на-я мать меня хра - нит;

мне в не-по-роч - ной чисто - те.

В первом отрывке у Джильды печальные интонации ("вздохи"), тогда как у Риголетто — простые аккомпанирующие фигурации, но и они очень выразительны благодаря *portamento*.

Второй отрывок показывает, что действующие лица как бы обменялись ролями: теперь в партии Риголетто проходит основная мелодия, очень полная, сочная, а партия Джильды получает аккомпанирующую мелодию. В ней тоже все фигуративно, но эта фигурация отражает новое, лучезарное настроение героини. Хотя она обращается

к отцу и упоминает о матери, но игривость мелодии выдает предвкушение радости от предстоящего свидания с возлюбленным<sup>4</sup>.

Сопоставляя т. 1 — 2 и 3 — 4 первого отрывка, мы замечаем, что они тождественны в партии Джильды и различаются введением контрапункта в партии Риголетто. Иными словами, уже в этих малых масштабах возникает вариационно-полифоническая форма. И второй отрывок примера является полифонической вариацией: заимствованная из репризы быстрой части дуэта (Темпо I), она включает не только мелодию Риголетто, но и контрапункт Джильды, отсутствующий в первом изложении (ср. Allegro moderato assai).

Форма полифонических вариаций на неизменную тему-мелодию постепенно становится главнейшей в полифонии Верди, начиная приблизительно с "Риголетто".

Великолепнейшим образцом полифонической вариации является реприза квартета из последнего действия этой оперы. Основная мелодия, взятая из первого периода Andante, звучит в партии Герцога; партия Маддалены — типичная фигуративная мелодия, крайние же голоса (Джильда, Риголетто) держат протянутые гармонические тоны. Сколько характеристичности в каждой из этих мелодий, несмотря на простоту их фактурных функций!

Постепенно фактура меняется: у Джильды и Риголетто появляются речитативные обороты, в партии Маддалены — протянутые звуки аккордов. Это усиливает гармоническую основу ансамбля, цементирует его, позволяя крайним голосам вести свои мелодии самостоятельными направлениями:

198

Дж.

Серд - це бед - но - е , му -

Мадд.

вам це - ну

Герц.

а х , серд - це

Риг.

здесь судь - ба е - го ре -

<sup>4</sup> См. также, например, в "Травиате" (1853) репризу Allegro brillante арии Виолетты в I действии, ее гаммы staccato аккомпанируют теме Альфреда (т. 30 и след. от Темпо I).

жай - ся, ис - пы - та - ни - е сне - си,  
зна - ю я хо - ро - шо,  
рвет - ся лишь к те - бе,  
- ши - лась; не спа - сет е - го ни - что;

Весь ансамбль превосходен, он может служить примером блестящей трактовки полифонической формы у Верди, исключительно своеобразной, закономерно сложившейся на основе традиций итальянского *bel canto* и *parlando*. Оба приема подчинены задачам драматургии, раскрытию контрастных характеров; тому же служат и выразительные сопоставления в рисунке и оттенках мелодий.

В центральной массовой сцене "Аиды" (1870) — в финале II действия, где соединяются все действующие лица оперы и народные массы, — интонационное размежевание мелодических партий наравне с мелодикой индивидуальных сцен и арий служит образной характеристике как персонажей, так и действия в целом. Рассмотрим одно из многоголосных мест сцены.

Аида и Радамес наделены печальными ниспадающими интонациями с вершиной на терции минорного аккорда, в противовес тому у Рамфиса и жрецов — восходящая линия, вонзающаяся, как кинжал, в верхний тон фразы (см. т. 4 — 5, 5 — 6, 6 — 7 следующего примера); в ином ритме те же интонации у Амнерис. Хоры пленников и египтян в своих партиях совмещают обе главные линии, однако ни одна не приобретает остроты движения (приводятся главные мелодические линии):

199 Аида

Рад.  
Амн.  
Рамф., жрецы

хор пленников и народа



The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first staff has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features dynamic markings and tempo changes. The first staff has a fortissimo (*ff*) marking in the first measure, followed by a decrescendo (*dim.*) and an allargando marking. The second staff has a series of eighth and sixteenth notes. The third staff has a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a series of eighth and sixteenth notes.

Замечательно, как в последних тактах сопоставляется напористая восходящая мелодия жрецов ("пусть исполнится грозный богов приговор") и никнущая жалобная мелодия Аиды: в малом — предвосхищен основной конфликт трагедии. Тому же служит и проскальзывающая в мелодии Аиды интонация ритуального хора жриц (уменьшенная терция, опевающая доминантовый тон) — своеобразное предчувствие героиней своей судьбы. Эта интонация тем более заметна, что звучит без всякого сопровождения в ее сольной партии.

Контрастное соотношение голосов в операх Верди иногда вырастает из имитационности. И в этих случаях хорошо видна роль ритмики для полифонических сочетаний, как, например, в следующей отрывке из оперы "Осада Арлема" (1861; переработка ранней оперы "Битва при Леньяно" — 1849) :

200

Арриго

Роланд

Альба, Подеста, басы хора

Верхний голос сначала имитирует ранее вступивший средний, далее между ними устанавливается контрастное соотношение; нижний голос упрямо проводит секвенцию.

В лирической музыке сохраняются контрасты мелодий распевного и речитативного склада, о чем можно судить, например, по следующему отрывку из дуэта Елены и Арриго в "Сицилийской вечерне" (1855) :

без пре - зрень - я,

Арриго

[без презре\_нья, я, я не ры\_царь, ге\_

а с ув - ле - чень - ем,

- рой, я, я сол - дат лишь про\_

*pp* да, *f* я с ув - ле - чень\_ем тво\_

- стой, я сол - дат лишь про - стой, ты безпрезрения мо\_

*pp dolcissimo* им при - зна - ньям серд - цем го - то - ва внять,

*pp* им при - зна - ньям серд - цем го - то - ва внять!

Контрастность полифонических компонентов иногда доводится у Верди до высшего предела — соединения разножанровых тем и даже пластов фактуры. Естественно, что эта форма вызывается содержанием действия. Так, в "Сицилийской вечерне" вокальные партии возмущенных сицилийцев проходят на фоне доносящейся с моря баркаролы французов. Жанрово-тематический музыкальный контраст усиливается сценическим размещением действующих лиц (финал II действия):

202 [Andante mosso]

Сицил. Coro soli Coro

Ах, по - зор нас давно, нас дав.

Франц.

Не - бо в зве - здах у - то -

- но тя - го - тит, тя - го -

soli Coro

- па - ет, ночь бла -

- тит и гне-тет, и гне-тет  
 soll Coro  
 - жен - ства на - сту - па - ет

Одно из самых драматургически сильных применений контрастной полифонии у Верди — заключительная сцена в "Травиате" (*Andante sostenuto, des-moll*). Контрастирующие компоненты фактуры — это вокальные партии и оркестровое сопровождение, которому придано самостоятельное образное содержание. Гармония и ритм похоронного марша (при трехдольном метре) настраивают слушателя на трагическую ситуацию, партии же действующих лиц сохраняют мелодические обороты и формы предшествующих сцен, как будто есть еще надежда на благополучный исход событий. Ритмическая фигура аккордового сопровождения:

аккорды с сопровождением.

чрезвычайно выразительная в своей образной характеристике, придает ему значение темы рока. Контрастная полифония великолепно выполняет свою роль, объединив собою сложные разнородные элементы, вытекающие из сюжетной коллизии:

203

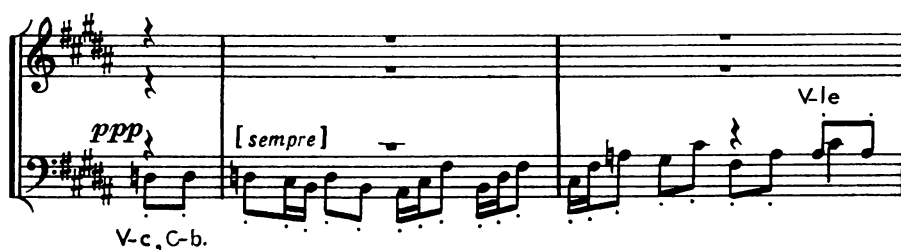
The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a vocal melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 3/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody features a trill on the eighth note of the first measure. The second system continues the vocal melody and bass line. The third system introduces a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand, maintaining the 3/4 time signature.



Значительно меньшее место в оперных формах Верди занимает имитационная полифония. Не обращаясь к коротким имитационным построениям<sup>5</sup>, остановимся на нескольких примечательных крупных образцах.

Они появляются лишь в операх зрелого периода творчества и вызываются определенными сценическими ситуациями. К числу первых у Верди принадлежит широко развитая имитационная форма в опере "Бал-маскарад" (1858). Это — фугато, характеризующее заговорщиков (Самуил, Том и их сообщники). По жанру своему оно еще в оркестровом вступлении определяется как "злое скерцо". Возвращаясь неоднократно на протяжении оперы, в частности в сцене заговора, тема этого скерцо становится лейтмотивом и выполняет значительную драматургическую роль. Вот его первое изложение в оркестровом вступлении:

204



<sup>5</sup> См., например, небольшой бесконечный канон в дуэте Джильды и Герцога из "Риголетто" (№ 8, Vivacissimo), то же — в центральной массовой сцене "Аиды" (партии Аиды и Радамеса) в финале II действия.



Не пытаясь делать какие-либо обобщения, мы не можем не вспомнить, что примерно в те же годы в сонате h-moll Листа появляются демонические скерцо — фугато. У Верди нет, конечно, такого оттенка в содержании скерцозной темы — оно лишено моментов фантастики, — но определенная общность с Листом остается. Она заключена, может быть, в одной из возможных выразительных сторон самого фигурированного изложения.

В парижской редакции "Макбета" (1865) находим единственную в операх Верди инструментальную фугу, передающую битву (вокальные партии, включенные в фугу, не имеют ни одного проведения темы). Интересно сообщение композитора в его письме к Л. Эскюдьё от 3 февраля 1865 года по поводу этой фуги: "Вы будете смеяться, когда услышите, что для изображения битвы я написал фугу!!! Фугу?.. Я, ненавидящий все, что отдает школой, и почти тридцать лет не писавший фуг!!! Но я скажу, что в данном случае эта музыкальная форма может очень пригодиться. Беготня голосов друг за

другом, громогласное столкновение диссонансов и т. д., и т. д. могут довольно хорошо передать битву”<sup>6</sup>.

Характеристика выразительных свойств фуги дана тут очень ясно. Верди имеет в виду не фугато, а именно завершённую форму фуги, каковой действительно в его операх мы не знаем ранее “Макбета”. Да и вообще в состав опер далеко не часто входят инструментальные фуги (напомним о превосходном образце инструментальной фуги в сцене метели из оперы “Иван Сусанин” Глинки).

Фуга из “Макбета” весьма своеобразна. В ней нет стабильной для фуги экспозиции. Начавшись тонико-доминантовыми соотношениями, экспозиция сразу же переливается в разработку: вслед за проведениями темы и ответа в C — G-dur:

205 Allegretto vivo

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Allegretto vivo' from measure 205. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by rapid, sixteenth-note passages in both hands, with frequent use of slurs and accents. The first system (measures 205-206) begins with a forte (f) dynamic. The second system (measures 207-208) continues the rapid, rhythmic development. The third system (measures 209-212) shows further melodic and harmonic progression, maintaining the fast tempo and intricate texture.

<sup>6</sup> Верди Дж. Избр. письма, с. 198.





идут проведения в *d* — *a*-moll. Они звучат секвентно по отношению к первым двум, а новые звенья секвенции, более короткие по протяженности, — типичная разработка.

Такая текучая форма с размытой гранью между экспозицией и разработкой может быть сопоставлена разве с сонатной формой в увертюре оперы "Руслан и Людмила" Глинки, где тоже стерта цезура между экспозицией и разработкой. Но любопытно, что разграничение разработки и репризы в обоих случаях (у Глинки и у Верди) остается очень четким. Благодаря этому fuga, как и сонатная форма у Глинки, делится, в сущности, на две части: 1) экспозиция с разработкой и 2) реприза с кодой (по величине эти части в обоих случаях почти равны).

Стремительность, с которой развиваются героический образ у Глинки и батальный у Верди, видимо, способствовала стиранию обычных цезур в общеизвестных формах — все оказалось очень своеобразным и новым (нужно ли говорить, что сравнение форм, использованных Глинкой и Верди, должно быть дополнено указанием на различия; они, однако, столь очевидны, что не требуют здесь своего описания).

Форма фуги из "Макбета" может быть представлена в следующем виде (тема — T):

такты: 16	12	8	19 + 8	8	16 + 12	27
			stretta			
Т	развитие	Т	развитие	Т	развитие	кода
C-G-d-a		H (Ces) —es		C-G	D →	C
экспозиция и разработка				реприза и кода		

Видно, как сжимаются построения, содержащие полную тему, и увеличиваются развивающие темы части. По ремаркам Верди, в конце разработки происходит схватка Макбета и Макдуфа, реприза (стретта) — это кульминация, утверждение же C-dur — победа. Фанфарная звучность здесь преобладает. Кода — постепенное затишье. Таким образом, содержание фуги тесно связано с театральным действием.

Определенное усиление имитационной полифонии находим в "Аиде". Уже оркестровое вступление дает тому пример. Правда, в изложении хрупкой, нежной темы Аиды:

## 206 Andante mosso



нет имитаций, но зерно фугато — в постепенном добавлении голосов; при втором проведении сопровождающий голос заимствует свои хроматически восходящие интонации от темы.

Фугато разворачивается во второй теме вступления, обычно называемой темой жрецов, хотя впоследствии она появляется не только в их хоровой партии, но и у Амнерис (IV действие). Интервальное соотношение вступающих голосов необычно (h — h — d — fis), что, однако, не ослабляет впечатления от развитой имитации; далее голоса сжимаются в стретте. Она подготовляет напряженно звучащую кульминацию — соединение обеих тем<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Если судить по письму Верди к Дж. Рикорди от 28 декабря 1871 г., композитор написал увертюру к "Аиде", оставшуюся неизданной, и дополнения к имеющемуся оркестровому вступлению, соединявшие не две, а три темы из оперы. Вот как об этом пишет композитор: "Я внес туда (в оркестровое вступление) некоторые добавления, и что касается этого вступления, то вы можете сейчас же приступить к изготовлению досок. Обратите внимание на бумагу, на которой указаны добавления; вы увидите перед концом вступления — когда тромбоны и контрабасы воют тему жрецов, скрипки и деревянные духовые кричат тему ревности Амнерис — тему Аиды, провозглашенную трубами fortissimo. Этот отрывок — либо пачкотня, либо нечто эффектнее; но никакого

207 Cl.,  
Cor. >

*p*

Ob. >

V-ni

V-c. Fg.

Gb.

Ob.

Vc. >

Fl., Cl.,  
V-ni

*ff*

Fg., Tr-ni, Vle

*ff*

*etc.*

эффекта не получится, если трубы не вступят смело, звучно и звонко" (В е р д и Дж. Избр. письма, с. 337 — 338). В опубликованной редакции такого эпизода нет.

Пример соединения двух разнородных тем, одна из которых была проведена в фугато, находим в I действии "Бала-маскарада"; тема заговорщиков (пример 204) соединяется с лирической темой, прозвучавшей в оркестровом вступлении.

Композитор вновь воспользовался фугированной формой в центральной массовой сцене "Аиды" — финале II действия. Приданная форма марша усилила ее повелительный характер<sup>8</sup>.

Таким образом, в "Аиде" фугированная форма вводится в лейт-мотивный материал, как это было уже в "Бале-маскараде".

Новое и сильнейшее проявление фугированного принципа у Верди находим в Реквиеме (1874). Жанр этого произведения заставляет выделить его анализ в особый раздел настоящей главы.

На пути к фугированным формам в Реквиеме стоял струнный квартет e-moll (1873). Финал его, по авторскому обозначению, — "Scherzo — Fuga". Это уже не злое скерцо, как в "Бале-маскараде", но полное юмора и света, а в отдельных местах и лиричное.

Форма фуги весьма своеобразна. Кроме четырех экспозиционных, тут имеются два проведения темы в средней части и три в репризе (в обращении). Все остальное в этом большом финале основывается на свободной разработке мотивов темы, что великолепно отвечает его живому характеру.

Нам представляется, что от скерцо-фуги квартета Верди тянутся нити к финальной фуге из его последней оперы "Фальстаф" (1892). Хотя в скерцо-фуге нет той комедийности, которая присуща фуге из "Фальстафа", но все-таки в них много общего — и в живости образов, и в трактовке формы. Разработочность и тут и там преобладает над проведениями полной темы:

# 208 Allegro assai mosso

Квартет



## Allegro briosо

«Фальстаф»



<sup>8</sup> Нужно сказать, что в марше тема несколько видоизменена — усилен пунктирный ритм и т. д.

В результате мощного потока разработочных моментов сложилась почти что импровизационность формы, для "строгой фуги", конечно, совсем не столь уже частая. От фуги "Фальстафа", в свою очередь, можно протянуть нити к Р. Штраусу и комедийным ситуациям его "Кавалера роз".

Объясняя причину исключения из "Аиды" четырехголосного хора жрецов, разработанного имитационно, "как у Палестрины", стилистическим несоответствием, Верди замечает: "Я никогда не буду ученым в музыке"<sup>9</sup>. Верди обновлял полифонические формы: они стали выражением того содержания, которое его волновало, и приобрели вполне естественный, необходимый в его художественном стиле вид<sup>10</sup>.

Через три года после брошенного в письме к Рикорди замечания Верди обращается к особенно широкому и, конечно, необходимому применению полифонии, в частности и фугированного склада, к чему располагал сам жанр произведения и его традиции: речь идет о Реквиеме.

Реквием — одно из вдохновеннейших созданий Верди. В музыковедении оно подчас рассматривается как своего рода опера на ритуальный текст католической заупокойной мессы. Действительно, картинность некоторых музыкальных разделов Реквиема приводит на память театральные сцены таких больших опер, как, например, "Аида", кстати непосредственно предшествовавшая Реквиему. Однако художественная концепция Реквиема включает много эпизодов обобщенно-лирического содержания, чуждого какой-либо театральной конкретности, и потому не следует его представлять разнovidностью или простым отголоском оперного жанра.

По традиции, идущей от Моцарта, Керубини, Берлиоза, Реквием Верди в сильнейшей степени использует полифонию. Но ее концентрация в Реквиеме стала возможной только потому, что к этому привела стилистическая эволюция музыки Верди.

Большое место в Реквиеме заняла форма полифонических вариаций. Это относится к самым лирическим частям произведения — *Lacrymosa* и *Agnus Dei*.

Первая половина *Lacrymosa* — три проведения темы (второе и третье разделены четырехтактной связкой) с контрапунктами, следующих в таком порядке (буквами обозначены тема и контрапункты):

сопрано			б
меццо-сопрано	а	б	в
тенор			а
бас		а	а
такты: 8 8 4 8			

<sup>9</sup> В е р д и Дж. Письмо к Дж. Рикорди от 12 ноября 1871 г. — В кн.: В е р д и Дж. Избр. письма, с. 333.

<sup>10</sup> "Трактаты по контрапункту нуждаются в реформе", — заметил однажды Верди в письме к Ф. Филиппи (Избр. письма, с. 249).

Если в квартете из "Риголетто" и в других эпизодах опер Верди отмечалась контрастность добавляемых контрапунктов, то в *Lacrymosa* контрапункты основаны на тех же плачущих секундовых интонациях, которые имеются и в теме.

В сущности, композиция *Lacrymosa* построена по принципу Шуберта или Глинки: к неизменной мелодии романсно-песенного характера прибавляются новые голоса в том же интонационном строе (ср. с трио "Не томи, родимый" из "Ивана Сусанина")<sup>11</sup>. Прежде, до Реквиема, Верди применял контрапунктирование при повторении темы лишь в репризах; когда же шли повторения темы одно за другим, то оставалась куплетная форма. В *Lacrymosa* куплетная форма заменена вариационно-полифонической, а именно в этом виде она и приближается к глинкинской.

*Agnus Dei* — тоже вариации на неизменную тему, но среди них только две последние — полифонические: в одной тема обвивается контрапунктом трех флейт, и все звучание проникновенно рисует образ чистый, устремленный ввысь:

#### 209 [Andante]

The musical score is for the 'Agnus Dei' section of Verdi's Requiem. It is marked 'Andante' and consists of three staves. The top staff is for the vocal line, with the lyrics 'A - g - nus De - i,'. The two staves below are for flutes, marked 'Fl.' and 'p dolcissimo'. The music is in 3/4 time and features a continuous, flowing melody. The score is divided into two systems by a double bar line.

<sup>11</sup> О том, что Верди имел возможность познакомиться с операми Глинки, указывалось в литературе более ста лет назад. В статье об "Аиде" Г. А. Ларош писал об отдаленном сходстве восточных тем оперы Верди с русскими народными песнями, темами Ратмира из "Руслана" и в связи с этим отмечал: "Мне показалось, что музыка Верди, в стремлении быть восточною, непроизвольно приняла здесь несколько русский характер; что храмовая мелодия, исполняемая за кулисами и сопровождаемая флажолетом виолончелей, отчасти похожа на наши народные песни, а соло гобоя в следующей затем сцене Аиды имеет отдаленное сходство с соло английского рожка в III действии "Руслана и Людмилы". Я не выдаю своего впечатления за несомненный факт, но мне пришла мысль, что пребывание Верди в Петербурге в 60-х годах не пропало для него даром, и на богатую почву его таланта пали какие-то глинкинские семена" (Газета "Голос", 7 мая 1875 г. Цит. по книге: Л а р о ш Г. А. Избр. статьи, вып. 3. Л., 1976, с. 157). Об интересе Верди к операм Глинки свидетельствует тот факт, что Верди присутствовал на премьере "Ивана Сусанина" в Милане ("Ла Скала") 21 мая 1874 г. На другой день состоялась премьера Реквиема.

ag - nus De - i, qui

tol - lis pec - ca - ta mun - di, do -

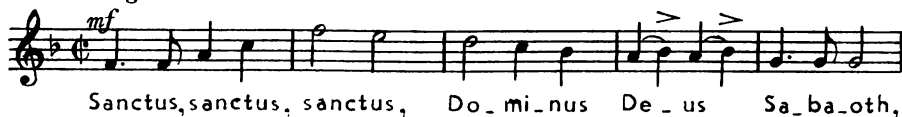
В другой — контрапункт скрипок в высоком регистре; здесь своеобразное преломление речитативности, которая на первый план выходит в *Liberate me*.

Фугированные формы в Реквиеме Верди собрал в двух частях: *Sanctus* и *Liberate me*, но имитационность пронизывает и многие другие части, являясь неотъемлемой стороной развития музыкальных образов.

*Sanctus* — легкая, воздушная, несмотря на внешнюю сложность средств выражения, устремленная в вышину композиция, двойная двуххорная fuga. *Liberate me* — средоточие драматических элементов.

Контрастная взаимозависимость этих двух частей отражается не только во всем их содержании, но и в самом тематизме: главная тема *Sanctus* легко взвигается вверх по звукам мажорного трезвучия и ниспадает по секундам; тема *Liberate me* начинается с падения от тоники по звукам минорного трезвучия к вводному тону, от которого идет секундовый подъем. Обе темы завершаются на II ступени своей тональности:

## 210 Allegro



## Allegro risoluto



Не вдаваясь в подробный анализ, укажем лишь, что изобретательность этих композиций не мешает живости чувства, его непосредственности. Это свидетельствует о совершенстве полифонической техники Верди и исключительной свободе, с которой он ею распорядился в художественных целях<sup>12</sup>.

В Sanctus очень явственно сказались традиции Палестрины, которого Верди ставил очень высоко<sup>13</sup>, — и в преобладании диатонизма, и в известном воздействии аккордовости, и, наконец, в общем образном содержании.

О традициях Палестрины можно говорить по отношению к хорам Верди и на духовные тексты (Te Deum, Ave Maria, Stabat Mater), и на слова Данте из X песни "Чистилища" (Pater Noster) и из XXXIII песни "Рая" (Laudi alla virgine Maria). Ave Maria (1890) для хора a cappella — интереснейший образец полифонических вариаций на остинатную тему, помещаемую последовательно в басу, альте, теноре и сопрано. Тема изложена в целых нотах и содержит гамму с необыч-

<sup>12</sup> В письме к Ф. Флоримо Верди рассказывал, что в течение трех лет (1832 — 1835) под руководством композитора и педагога В. Лавинья он "не писал ничего другого, кроме канонов и фуг, и канонов, под всеми соусами" (Верди и Дж. Избр. письма, с. 315). В другом письме к нему же, отвечая отказом на предложение принять должность директора Неаполитанской консерватории, Верди мысленно обращался к ее воспитанникам: "Упражняйтесь в искусстве фуги постоянно, упорно, до полного овладения и до тех пор, пока рука не станет свободной и сильной в умении справляться с нотами по вашему желанию. Вы научитесь, таким образом, сочинять с уверенностью, хорошо распределять голоса и естественно модулировать" (там же, с. 310 — 311). Дополняя эту мысль, он сказал так: "Вольности и ошибки в контрапункте допустимы и даже иногда прекрасны в театре, в консерватории их быть не должно" (с. 311).

<sup>13</sup> "Можно восхищаться Бахом и почитать Палестрину, ибо они оба являются подлинными и единственными отцами музыки нашей эпохи, начиная с XVI века и до сего времени. Все происходит от них" (Верди и Дж. Избр. письма, с. 498).



ным соотношением ступеней (*scala enigmatica* — загадочная гамма<sup>14</sup>). Многоголосие тут частично гармонического характера, в большей же мере — полифонического. Это произведение было современным отголоском древней традиции многоголосной обработки гаммы (*ut — re — mi — fa — sol — la*). Смелостью гармоний Верди обновил эту традицию, поставил ее в ряд гармонических достижений конца XIX века.

Историческое значение полифонии Верди заключается в том, что с нею в полифоническое искусство, прежде всего в оперном жанре, влились традиции итальянской музыки, корнями своими уходящие в более давнее время (Палестрина). Верди твердо стоял на том, что искусство должно развиваться на прогрессивной национальной основе и через национальные формы должно происходить обогащение мирового искусства. Об этом свидетельствуют многие высказывания Верди в его переписке, как, например, в письме к Г. Бюлову: "Если художники Севера и Юга имеют тенденции различные, — это хорошо, что они различны! Все должны бы держаться характерных особенностей, присущих каждому народу, как это прекрасно сказал Вагнер. Блаженны вы, являющиеся до сих пор сынами Баха! А мы? Мы тоже, будучи потомками Палестрины, были когда-то представителями школы великой... и национальной! Теперь же она превратилась в подражательную, и ей грозит гибель!

Если бы мы могли вернуться назад!..."<sup>15</sup>

В другом месте Верди резко протестовал, когда критики объявляли его последователем Вагнера:

"Что вы болтаете о мелодии и гармонии! Ничего общего с Вагнером у меня нет. Наоборот, если бы вы потрудились вслушаться и постарались понять, вы нашли бы у меня противоположное... абсолютно противоположное", — возмущался Верди<sup>16</sup>.

Полифония в операх Верди ведет не к сквозной полифонизации, как это мы наблюдали у Вагнера, но к такому усложнению фактуры, которое не мешает индивидуализации вокальных партий; выразительность их у Верди всегда на первом плане. Гневный отпор композитора в ответ на упреки в вагнеризме относится не только к области мелодии и гармонии, но и к полифонии, никогда не порывавшей у Верди с ариозным пением. Образование полифонических вариаций на романсно-песенную тему (квартет из "Риголетто", *Lacrymosa* и другие эпизоды) — одно из проявлений той же связи.

Фугированной форме Верди тоже дал своеобразное направление. Поставленная на службу изобразительным моментам ("Макбет", "Фальстаф"), она приобрела свободный, текучий характер, благодаря чему разорвала рамки экспозиций, выбравшись на простор разработки. Это, собственно, открыло ей путь в XX столетие.

<sup>14</sup> См. письма Верди к А. Бойто от 6 марта 1889 г. и к А. Нозеде от 1 апреля 1890 г. (Избр. письма, с. 454 и 467).

<sup>15</sup> Письмо к Г. Бюлову от 14 апреля 1892 г. — В е р д и Дж. Избр. письма, с. 480. О том же см. письма к Дж. Галлиньяни (с. 478), к Дж. Рикорди (с. 428 — 429) и другие.

<sup>16</sup> Письмо к Ч. де Санктису от 17 апреля 1872 г. — В е р д и Дж. Избр. письма, с. 346.

## ПОЛИФОНΙΑ И. БРАМСА

Мир образов *Иоганнеса Брамса* (J. Brahms, 1833 — 1897), богатый и глубокий, простирается от трагедийных, драматических до лирически непосредственных и безыскусственных. В них сказывается основное качество музыки Брамса — величественность и полнокровие чувства, всегда сдержанного и целомудренного. Крупные инструментальные произведения — симфонические и камерные, особенно многообразно представляющие искусство Брамса, — наиболее яркие в этом смысле. В инструментальной лирике он отобрал и сконцентрировал характернейшие интонационно-выразительные тематические компоненты, получающие ничем не стесненное развитие.

Немало заимствуя от Шумана, Брамс все-таки ближе всего к Бетховену, с которым его связывает "классичность" музыкальных форм. Героика и лирика Брамса несут в себе ту широту и величественность, которая отличает его произведения от сочинений других мастеров. В самых драматических вещах, подобных финалу симфонии e-moll или Allegro energico трио op. 101 c-moll, всегда таится сила преодоления, вносящая неизменно оптимистическое начало, не говоря уже о таких солнечных произведениях, как скрипичная соната op. 100 A-dur. Искусство Брамса жизнеутверждающе и народно в самом глубоком смысле слова.

Величественность и полнокровие музыкальных образов заложены в брамсовском тематизме и его фактурном оформлении. Темы обычно излагаются полнозвучно, велика роль гармонии, аккордовости, гармонической фигурации. Но в этой, казалось бы, гомофонности глубоко скрыто полифоническое начало. Оно образуется благодаря развитому голосоведению, когда аккордовые тоны сплетаются по горизонтали в единое последование. Интонации темы проникают в мелодические линии сопровождающих голосов, временами наполняющиеся имитациями, в большинстве же сравнительно самостоятельные. В процессе развертывания фактуры большое значение приобретает разнообразие формы обращения (инверсия) мелодических фигур и целых аккордовых комплексов, точно так же подчас насыщенные имитационностью. Для свободного пользования обращениями особенно важным условием становится регистровый размах в расположении голосов. Удаленность разных пластов фактуры и позволяет широко применять обращения: встречное направление тогда не стеснено в своем мелодическом движении<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> У Брамса, в отличие от Шумана (см. Фантазию, op. 17), такое встречное движение не приводит к перекрещиванию голосов.

Брамсовская полифония рождается, таким образом, внутри фактуры, как развитие ее потенций, и не привносится как особый склад, противопоставляемый гомофонии. Полифония и гомофония тесно сплетаются, незаметно переходя одна в другую. Возможно, поэтому в произведениях Брамса почти не встречаются соединения контрастных тем, столь обильные в музыке Берлиоза, Листа, Вагнера и русских мастеров. Полифония у Брамса — это жизнь и развитие темы, форма роста внутренних сил художественного образа, лишенного картинности и программности.

Крайне редка в инструментальных сочинениях Брамса и фугированная форма. Наиболее заметными ее примерами могут служить главная партия в экспозиции финала струнного квинтета ор. 88 и финал сонаты для виолончели и фортепиано ор. 38. Немногие другие фугированные формы (они ниже будут разобраны) всплывают на поверхность фактуры незаметно, как незаметно в ней и растворяются. Фугато в качестве основной формы сонатной разработки совсем не встречается у Брамса. Столь же редка у него и форма законченной фуги (несколько произведений для органа и финал Вариаций ор. 24 на тему Генделя).

Однако такое ограничение в использовании фугированной формы относится только к инструментальной музыке Брамса — в его хоровых произведениях она встречается на каждом шагу<sup>2</sup>. Это связано отчасти с традициями хоровых жанров (мотет, кантата, реквием), отчасти же с выбором текста (приветственного, гимнического, духовного). Свои хоровые произведения Брамс писал на протяжении всего творческого пути, и фугированные формы создавались более или менее равномерно, сопутствуя инструментальным нефугированным. Это способствовало локализации жанров, незнакомой другим композиторам.

Анализ образцов брамсовской полифонии располагается нами в порядке ее усложнения — от тех, что скрыты в гомофонной фактуре, к тем, где имитация и обращение обнаруживают самостоятельность голосов и пластов фактуры, и завершается формами, охватывающими крупное законченное произведение. Такое последование позволяет показать разнообразные элементы фактуры у Брамса, их жизнь и роль, их драматургическое значение.

В *Andante* из фортепианного квартета ор. 60, первый период которого приводится, несомненно гомофонность фактуры: мелодия поручена виолончели, фортепиано аккомпанирует. Но в то же время в верхнем сопровождающем голосе заметна тенденция к самостоятельности. Так, в т. 2 найдем отголосок мелодии т. 1, по направлению противопоставленной одновременно звучащей виолончельной мелодии (см. обозначения стрелками); в т. 3 — 5 у фортепиано выделяются ниспадающие интонации, как бы откликающиеся на широкие нисходящие ходы главной мелодии (fis — h и gis — h); в т. 7 ясно обозначается встречное движение голосов виолончели и фортепиано, способствующее известной их самостоятельности:

<sup>2</sup> B r a h m s Johannes. Sämtliche Werke. Bd. XX, XXI. Lpz., 1926 — 1928.

## Andante

V. c.  
*poco f espr.*  
*poco f*

Хотя здесь налицо гомофонная фактура, но в приведенном описании вырисовываются ее полифонические потенции, которые проявятся со вступлением скрипки, загладевающей главной мелодией; виолончель начнет вести контрапункты (см. литер А).

В ином роде складывается фактура связующей партии квинтета ор. 34: фортепиано и альт аккомпанируют при помощи гармонической фигурации (триоли), в то время как у первой скрипки проходит основная тема, а у второй — певучие аккордовые тоны, играю-

щие роль связующего элемента (род ансамблевой педали). В общем, несмотря на преобладание гармонических элементов, вырисовывается определенная полифоничность фактуры:

212 [Allegro non troppo]

В первом из приведенных примеров мы познакомились с тенденцией противоположного движения голосов (т. 2). При достаточном контрасте мелодических фигур этот прием может также вести к полифоничности. Однако и он коренится в гомофонной фактуре, если голоса имеют одинаковый ритмический рисунок, как, например, в следующих тактах Andante из того же фортепианного квартета оп. 60 (приводится только партия фортепиано):

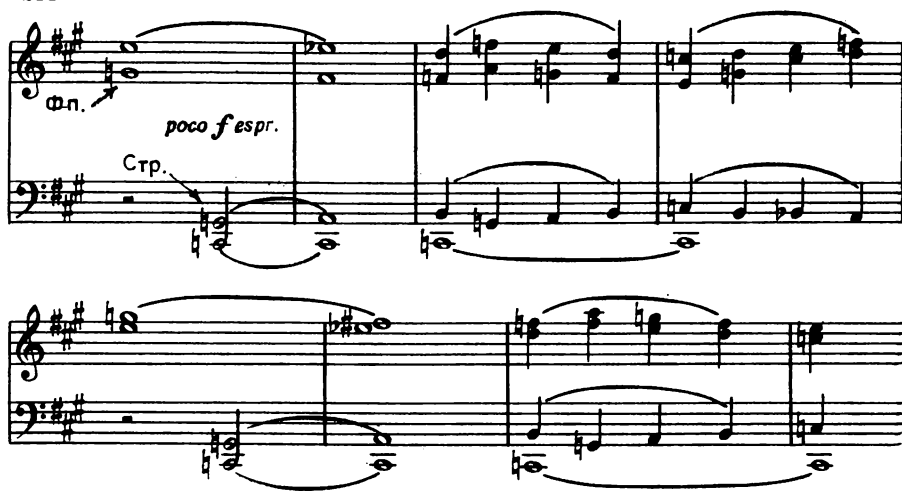
213 [Andante]



Партии правой и левой руки, взаимно обращенные, сопоставляются на фоне коротких имитаций струнных (в дальнейшем фортепиано и струнные обмениваются местами).

В финале квартета ор. 26 фортепиано и струнные сопоставлены так, что дают противоположное движение, поэтому контраст проявляется в тембрах и направлении голосов, по существу же образуется почти гомофонный, хотя и развитой склад (приводятся только основные голоса, без удвоений):

214



В первой вариации из цикла Вариации на тему Гайдна для оркестра полифоничность уже несомненна благодаря контрасту мелодий (выписываются партии V. II и V-с.):

215





Контраст создается, собственно, ритмическим рисунком голосов, в то время как их интонационная сторона родственна, потому что основывается на гармонических тонах, иногда даже дублировках. И все-таки полифоническое начало тут уже гораздо сильнее, тем более что во втором предложении периода происходит вертикальная перестановка в двойном контрапункте октавы.

Ниже мы не раз сможем убедиться в значении полиритмии для брамсовской полифонии. Особенно часты у него соединения триольного и дуольного ритма<sup>3</sup>. Но иногда ритмическая структура у Брамса включает три и даже четыре элемента. Вот интересный пример из побочной партии первой части струнного квинтета op. 88:

216

arco  
legg.

V-ni

pizz.

3

3

3

3

p

con anima

V-le

3

3

3

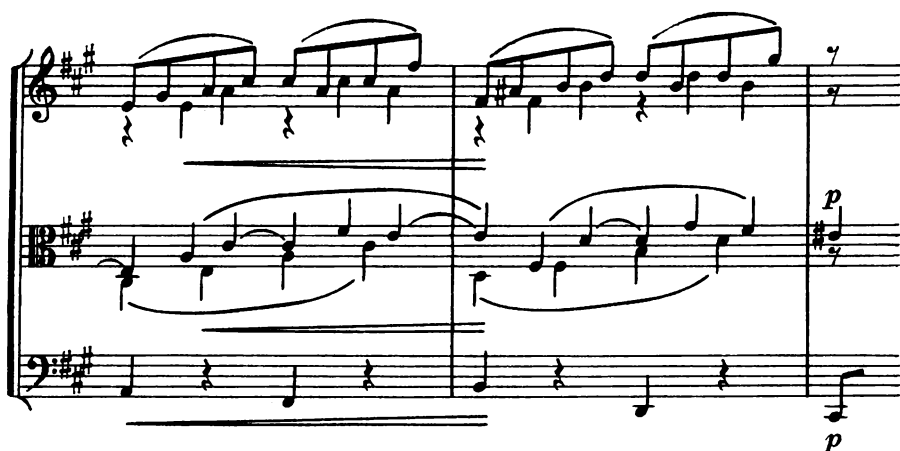
3

p

V-c.

pizz.

<sup>3</sup> Известно, что такое соединение считается особенно характерным для музыки Брукнера.

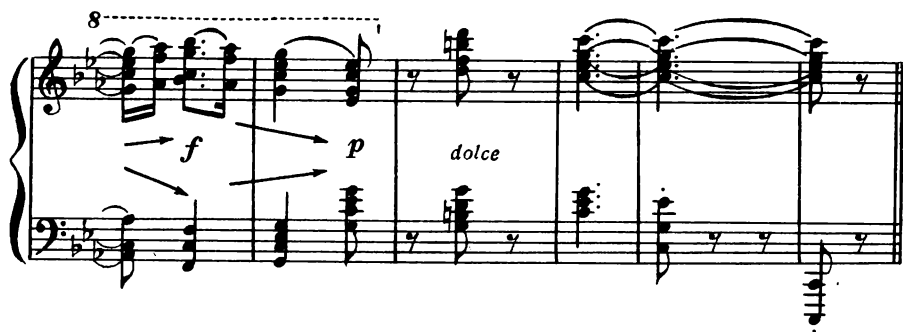


Естественно, что ритм восьмых, четвертей и половинных нот, объединяемый двудольностью, противостоит основной мелодии в триолях. Для слуха возникает, таким образом, сопоставление лишь двух групп (из которых одна дифференцирована), что и облегчает восприятие. В сущности, все ритмы тут поэтому легко охватываются слухом и полифоническое начало выступает отчетливо.

Полнозвучность брамсовской фактуры нередко создается посредством расходящегося аккордового движения. Она встречается и в медленной лирической музыке, и в драматической. Так, третья часть Третьей симфонии завершается кодой, аккордово обобщающей обильное противоположное движение мелодий и аккомпанирующих фигур из основного раздела:

217





Подобная фактура гомофонна, но если вводятся стреттные элементы, то тогда полифония преодолевает гомофонию, завладевая изложением. Стреттность активизирует его, и потому, казалось бы, она более уместна в музыке действенного характера. Но Брамс находит возможным вводить стреттность и в лирической музыке, усиливая ее основной характер. В квинтете оп. 88 изобилие мажорных аккордов окрашивает побочную тему с ее стреттностью в радостные тона:



И в трагедийной Четвертой симфонии многочисленны стреттные формы развития обращенных мелодий, соединяющихся в аккорды и создающих сильное напряжение. Трагедийность имеет тут не фатальный характер, но сдержанный, собранный, как вообще вся музыка Брамса. Речь идет о первом кульминационном эпизоде в разработке первой части, когда комплексы голосов движутся навстречу друг другу и, сблизившись, начинают расходиться. Интонации побочной темы, сумрачные еще в экспозиции, здесь становятся трагически напряженными, ибо вбирают в себя и переосмысленные мотивы главной темы. Удвоенные крайние голоса образуют свободный (ритмический) канон:

*f marcato*

Вертик. - подв. к-т октавы

Схема

Обращения тем в фактуре Брамса логически ведут не только к стреттности, но и к точным канонам. Таких у Брамса немало, опять-таки в музыке различного выразительного характера. В скрипичной сонате ор. 108 побочная тема первого Allegro с ее интонациями вздоха очень удачно имитируется в обращенном виде с сохранением качественной величины всех интервалов (выписываются одни мелодии, без аккомпанемента):

220 Ф-п.

Скр.

обращ.

Ф-п.

Имитация вносит элемент речитативности и заставляет "дышать" все музыкальное построение.

В разработке первой части сонаты для кларнета с фортепиано ор. 120 № 2 (т. 60 и след.) подобный же канон в обращении применен в музыке решительного характера. Тематическая основа здесь — мажорные аккорды (ср. с примером 218).

Интересен длительный канон в обращении в финале трио с кларнетом ор. 114. Как и в приведенной побочной партии из третьей скрипичной сонаты, тут возникает возможность бесконечного канона II рода, поскольку одна из мелодических фигур возвращается (отмечено скобкой). Но ей дается иное продолжение, и канон развивается (приводятся партии V-с. и Cl.; последняя нотируется в натуральном звучании):

221 Cl.

возможный бескон. канон II рода

V-с.

p



Этот эпизод повторяется в репризе (т. 144 — 151).

Нельзя считать подобные приемы данью композиторской технике: они вытекают из общих основ стиля Брамса. Обращение мелодий служит для него средством развертывания музыкальной фактуры, наполняет музыкальную ткань движением, всегда, правда, ограниченным определенными рамками, которые диктуются общей сдержанностью выражения. Строгое развертывание формы чрезвычайно характерно для музыкального мышления Брамса, и потому не приходится удивляться разнообразию изыскиваемых им приемов в целях подчеркивания логичности всего интонационного развития.

Канон в обращении является, в сущности, логическим пределом в использовании обращения мелодий. Мы видим, что он действительно был естественным шагом в развитии фактуры, вытекал из аккордовых обращений, то есть в конце концов из гомофонии. Такова общая тенденция брамсовской фактуры — перерастание гомофонности в полифонию, их теснейшая взаимосвязь, обусловленная задачами общевыразительного порядка.

Наряду с обращенной имитацией немалое значение в полифонии Брамса имеет и прямая имитация — простая и каноническая, — иногда разрастающаяся до широко разветвленных систем. Примером такого краткого канонического построения может служить следующий отрывок из заключительной партии в *Allegro* скрипичной сонаты № 1:

222 [Allegro]



Здесь музыка носит спокойный характер, контрастируя энергичным предшествующим темам.

В разработке Allegro amabile скрипичной сонаты № 2, наоборот, канон (секвенция II рода) выступает как средство усиления напряженности, особенно заметной потому, что интервал имитации остро неустойчив — септима:



(та же секвенция далее повторяется при двойном контрапункте октавы; интервал имитации меняется на нону).

В коде Allegro фортепианного квартета op. 26 каноническая секвенция подытоживает все развитие: она дается "под занавес" и (точно так же, как в предыдущем произведении) повторяется в сложном вертикально-подвижном контрапункте. Соотношение голосов в каноне все время противоположное, что и приводит к переходу в обычное противоположное движение (схема):

224 Фп.

Интересны приемы "догоняющих" канонов, когда на очень коротком расстоянии респоста в быстром темпе движется в октаву за пропостой, пока, наконец, не соединяется с ней в параллельном движении (финал трио op. 114, т. 77 — 80 и др.). Канон как бы растворяется в неканонической форме. Подобный пример находим и в репризе скерцозной части трио op. 101. Сначала идет ритмический канон (скрипка — виолончель), а потом незаметно второй

голос "догоняет" первый и они идут параллельными ходами. Поскольку этот ритмический канон заменил собою простое гомофонное изложение темы в экспозиции, за ним остается динамизирующая роль.

Указанному приему можно противопоставить нарастающие имитации, стретты, каноны, которые выступают в роли динамизирующего фактора. Так, в фортепианном квартете ор. 60 на предыктовом органном пункте сонатной разработки (первая часть) последовательно сменяются:

а) двухголосный канон в октаву (V-la — V-no) на расстоянии одного такта,

б) имитация (свободный канон) в дециму на расстоянии двух четвертей, наконец —

в) трехголосная имитация на расстоянии одной четверти, становящаяся секвенцией.

Сжатие расстояния, изменение интервала и увеличение голосов — такова динамика полифонических форм, позволяющих создать нарастание, типичное для предрепризных построений.

В описанной форме следует выделить и другую сторону — контрапунктическое обновление, хотя оно выражено еще не очень ясно, потому что тематический материал во всех построениях один и тот же (взят из побочной партии).

В трио с кларнетом ор. 114, в коде первой части находим интересное обновление контрапунктов, близкое к полифоническим вариациям на остинатную мелодию. Фортепиано ведет основную тему, виолончель ей аккомпанирует теми же интонациями в уменьшении, кларнет проводит некоторые в увеличении. При повторении тема переходит к кларнету, аккомпанирующие же голоса новые:

Cl.	a <sup>2</sup>	:	a
V-c.	a <sup>1</sup>	:	б
Piano	a	:	в

(партия кларнета приводится в натуральном звучании; цифрами, взятыми в кружок, указаны одинаковые мелодические интонации):

225 Ф-п.  
*dolce*

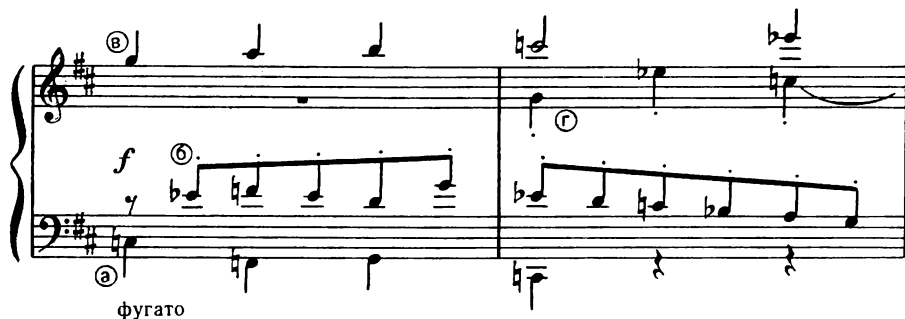
Cl.

V-c.



Этот пример может служить образцом брамсовской полифонии при однородности интонаций и явственном различии ритмического рисунка голосов. Как форма — это чрезвычайно индивидуально, неповторимо, по существу же реализует главнейший принцип Брамса — образование полифонии изнутри, из потенций гомофонной фактуры (у виолончели фигурация).

Сказанное можно отнести и к немногим образцам фугато у Брамса. Обычно фугато в разработках сонатных форм выступает как самостоятельный раздел, подготавливаемый каденцией, снятием всех голосов, кроме вступающей темы и т. п. У Брамса нет такого отделения фугато от прочих разработочных построений — оно вводится незаметно. Вот один из примеров (из разработки первой части Второй симфонии):



Казалось бы, фугато должно было начаться там, где осталось одноголосие (т. 3), на самом деле оно идет только со следующего такта и имеет два полных и два неполных проведения. Иными словами, фугато незаметно началось и незаметно оно и прекратилось, растворившись в общем течении разработки.

Схема построения фугато:

в	б	а	а
г	г	г	г
б	в	б	б
а	а	в	в

c-moll g-moll g-moll d-moll

Как видно, порядок проведения тем в четвертый раз тот же, что и в третий. Образуется секвенция, через которую, собственно, и происходит растворение фугато в разработочности. Подобный прием очень напоминает уже рассмотренные на примерах канонов.



Сходным образом вводится фугато и в Adagio той же симфонии. Его музыка полна возвышенных чувств, все более и более крепнущих по мере развития художественного образа. В мелодике избегается какая-либо интонационная угловатость — все очень мягко и пластично. Интересно, что основная тема Adagio в первом предложении получает интенсивный импульс развития в форме широкой "бесконечной" мелодии, начинающейся восходящей квартой. Во втором предложении взамен того вводится фугато, в теме которого такая же квартовая интонация. Обычно подобные интонации свойственны темам воинственного характера. У Брамса же совсем иное: квартовая попевка открывает мягкую тему почти что речитативного склада, исполняемую валторной (нотируется в натуральном звучании):

227



Тембр валторны как нельзя лучше способствует мягкости колорита, а все фугато получает округлые формы благодаря тембровой полноте и хроматической цепкости контрапунктов. Последование инструментальных вступлений тут такое: валторна, гобой (в октаву), флейты (в октаву), струнные басы (в октаву).

Незаметно появившись на "кончике" основной темы и выполнив свою роль накопителя плавного многоголосия, фугато постепенно растворяется в более простой фактуре (сначала еще остаются имитации, а потом они исчезают).

Большое художественное значение описанного фугато заключается в его естественности, в слитности со всей прочей фактурой, в отсутствии какой-либо нарочитости. Полифоническая форма вытекает из самой темы Adagio. Можно заметить такую последовательность в ее развертывании:

- противоположное мелодическое движение — двухголосие (т. 1—2) и постепенное отделение одного голоса (т. 3—5),
- господство одного мелодического голоса (V-c., т. 6—12),
- повторение начального построения (т. 13—16),
- отделение одного голоса и переход в фугато (т. 17—27),
- постепенное растворение фугато в имитациях и гармонической фактуре (т. 28—32).

Как видно из перечисления, фугато является закономерным звеном в развитии общей формы, полифония тесно сплетается с гомофонией, рождается из ее недр.

Интересный фугированный эпизод содержится в Adagio molto из трио для фортепиано, скрипки и валторны ор. 40. Это одна из лучших в мировой камерной литературе медленных частей цикла. По характеру музыки она близка известному брамсовскому романсу "Глубже все моя дремота". Тематический материал Adagio однопороден, но темы разные. Особенно близки вторая тема (б) с третьей (в), на которой основывается фугато. В репризе первая тема (а)

контрапунктирует с третьей, и таким образом все темы в разных формах переплетаются, образуя единое целое.

Полифонические приемы Adagio вытекают из фактуры его тематизма. Особенно естественны полифонические приемы после размеренного хода темы а — ровность ритма темы фугато требует продолжающего движения. Композиция Adagio (цифрами показано число тактов):

а	б	в	б <sup>1</sup>	а	в	$\frac{в}{а}$	б	а	б <sup>1</sup>	в	б <sup>2</sup>	а
4	4	2	4	4	24	4	4	2	6 + 2	8	8	10
es				Ges				фугато	es	Ges		as

первая часть

реприза и кода

Приводим последнее проведение темы а из первой части, начало фугато (партия валторны нотируется в натуральном звучании) и соединение тем а и в:

228 [Andante mesto]

Ф-п. ②

*p*

Cor.

V-no

*p* ②

реприза Adagio

V-no  
*ppp quasi niente*

*pp*

Фугато очень краткое — в нем всего три проведения темы. В третьем находим интереснейший образец стретты (см. т. 10 нашего примера — в партии валторны вся тема проходит в уменьшении). Далее — постепенное растворение в имитациях и секвенциях.

В репризе нужно обратить внимание на ремарку “quasi niente”, указывающую не только характер исполнения, но и то, что контрапунктирование должно протекать без какого-либо подчеркивания (нечто противоположное принципам Берлиоза и Листа).

Полифония Adagio рождается в качестве необходимого и важнейшего средства выразительности, в ней раскрываются потенции тематизма, его содержательная сторона. Полифония не навязывается материалу, но выявляет его сущность.

Так же можно охарактеризовать и полифонию в Adagio квинтета с кларнетом ор. 115. Остановимся более подробно на первом предложении периода, содержащем все самое существенное.

Эта музыка (партия кларнета нотируется в натуральном звучании):

229 Adagio

Cl.  
*p dolce*

V-no I con sord. *dolce*

V-no II con sord. *p*

V-la con sord. *p*

V-c. *p* con sord.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble staff, a supporting line in the alto staff, and a bass line in the bass staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Second system of musical notation, continuing the three-staff format. It includes dynamic markings: *sf* (sforzando) in the first measure of the treble and bass staves, and *p* (piano) in the second measure of the treble and bass staves. The music continues with complex melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, featuring a piano (*p*) dynamic marking at the beginning. The first staff includes the instruction "V. I" (Violin I) and the second staff includes "V. II" (Violin II). The notation continues with intricate melodic lines and phrasing across all three staves.

отличается от приведенной в предыдущем примере удивительно светлым настроением. Поэтический характер ее навеян, возможно, образами природы и передает спокойное раздумье, контрастно оттеняемое взволнованными речитативами кларнета в средней части (*Più lento*).

Фактура темы *Adagio* складывается как будто из фигуративных последований, но по существу — это тончайшее кружево полифонии. Кларнету отвечает первая скрипка, триольная фигура аккомпанемента, в свою очередь, переходит из голоса в голос (*V-la — V-no II — V-c.*). В т. 5 — 6 и 7 — 8 новая имитация: кларнет — вторая скрипка, тогда как последние интонации т. 6 второй скрипки подхватываются альтom, виолончель же восстанавливает триольную фигуру первых тактов.

Начальная имитация (*Cl. — V-no I*) выделена характером (*dolce*), но она не на виду, потому что незаметно вступает синкопой. Повторение интонации *fis — dis* (*Cl.*) позволяло дать бесконечный канон, которому композитор предпочел свободное течение мелодии. Когда в т. 5 — 8 точная имитация переходит к кларнету и второй скрипке, то охватываются инструменты, еще интонационно не связывавшиеся. Имитация по времени отдалается (два такта), но становится особенно явственной в силу совпадения с метрически тяжелыми долями.

Таковы главнейшие из приемов, которыми создается удивительно свободное, но в то же время ровное и спокойное течение музыкальной ткани. В нем воплощается мудрость и глубина мысли большого художника.

Вся многоголосная тема членится разновременно. Приводимая схема должна дать представление о несовпадении цезур в разных элементах темы:

230

Такты	1	2	3	4
Cl.				

Создается непрерывность общего течения темы, столь характерная для полифонической фактуры. Полифония эта особенно тонкая, ажурная, вполне отвечающая музыкальному образу света и тихой радости. Форма здесь неповторимо глубоко отражает содержание, но в то же время чрезвычайно типична для лирики Брамса.

Финал виолончельной сонаты ор. 38 — пожалуй, единственный в инструментальной музыке Брамса случай, когда фугированная форма выходит на первый план, с нее начинается главная партия (финал написан в сонатной форме с зеркальной репризой). Полифоничность пронизывает весь финал и становится выражением его пафоса. Тема фугато родственна темам баховских жиг — она кипит и рвется вперед;

### 231 Allegro

Таков и весь финал, побочная тема экспозиции и репризы с ее спокойствием — лишь небольшие островки среди моря бурлящего движения. Отметим активность композиторской мысли, ищущей разнообразия на основе одного и того же тематизма. Так, в связующей партии помещен один вид канонической секвенции (II рода — по Танееву), в разработке — другой (I рода):

Использовано и много других имитационных приемов. Все они в совокупности создают ту атмосферу беспокойства, которая характеризует финал данной сонаты.

Обнаженность фугированных форм здесь становится еще очевиднее благодаря тому, что в репризе главной партии сохраняется фугато. Это указывает на разнообразие трактовки данной формы, сколь бы ни были малочисленны ее образцы у Брамса.

Не только фугато, но и полифония в целом у Брамса во многих случаях имеет значение для развития больших завершенных произведений. При наличии сонатности, вариационности и т. д. полифонические эпизоды образуют "форму второго плана". Интересны в этом смысле Allegro струнного квартета a-moll op. 51 № 2 и Вариации на тему Гайдна op. 56 для оркестра. Размах имитационных форм в квартете, как и образование большой полифонической формы в вариациях, позволяет посвятить им специальные разборы.

Allegro квартета a-moll — лирически-взволнованное произведение. Главная тема — простая и песенная, тема связующей партии — хрупкая, нежная, тема побочной партии — танцевально-певучая, с оттенком баркарольности. Экспозиция течет непринужденно в гомофонных формах, не давая сильных противопоставлений мелодических голосов. В разработке же контрасты усиливаются, музыка приобретает тревожный характер, который сохраняется и в начале репризы, сильно измененной, прямо продолжающей развитие разработки. Но с определенного момента изложение, успокаиваясь, вливается в прежние экспозиционные формы с обычной тональной переменой. В коде слышны отголоски тревожных настроений разработки, логически введенные в рамки первоначального характера.

Развитие беспокойных, тревожных настроений осуществляется у Брамса средствами полифонии. Разработка (54 такта) — это непрерывное полифоническое обновление и усложнение. Сначала идут имитации на интонациях главной темы, затем преобладают обращенные мотивы (канонические секвенции и другие формы). Далее вступает материал связующей партии в обращенных имитациях,

сочетающийся с прямыми имитациями из короткого мотива главной темы (от литеры Н), а потом с ее начальным мелодическим оборотом (литера I). Вершиной развития является двухтемная каноническая секвенция (три звена, четвертое — реприза главной партии). В ней главная тема дается в обращении, сопровождающий же контрапункт — в прямой имитации<sup>4</sup>:

233

*p*

*p*

*p*

*pizz.*

178 179 180 *p* 181

реприза

*espress.*

*арко*

*pizz.*

*арко*

182 3 3 183 184 3 3 185

<sup>4</sup> Этот пример приведен в кн.: Богатырев С. С. Обратимый контрапункт (М., 1960) и определяется автором так: "Двойная каноническая секвенция в неполном вертикально-обратимом контрапункте" (с. 64). Автор не связывает этот эпизод из разработки квартета Брамса с изобилием в ней обращенных мелодических оборотов, логическим обобщением которых и явилась приводимая секвенция.



186 187 188 3 3 189

190 191 192 193

отсюда ---  
совпадение с экспоз.

В мотиве секвенции при повторениях отсекается начальный такт, но зато контрапунктирующий (триоли) очень сильно активизируется и переходит в репризу, делая ее более взволнованной. Для сравнения приводится экспозиция до момента наступления фактурного тождества:

*p espressivo*

*p*

*p* 3 3 3 3 3 3 3 3

1 *p* 2 3 4

3 3 3 3 3 3 3 3

5 6 7 8 9

Та же, что и в разработке, беспокойная атмосфера и в коде создается средствами имитационной полифонии, но с той существенной разницей, что к концу произведения она постоянно исчезает, поскольку весь характер музыки постепенно успокаивается. Достигнув вершины, художественный образ получает логически законченную форму.

Как видно из описания, в Allegro квартета a-moll полифония выполняет драматургическую роль, при этом сами формы полифонии крайне типичны для стилистики Брамса: обилие обращенных имитаций отражает их распространенность в его музыке.

Столь же типичны и средства полифонического развития в Вариациях ор. 56 на тему Гайдна. Последовательно примененные, они образуют здесь большую полифоническую форму. Неоднократно описанные выше разнородные применения этой формы в произведениях других мастеров позволяют локализовать ее особенности у Брамса. Прежде всего это относится к сфере композиционных принципов — большая полифоническая форма образуется в вариационном цикле. Сравним финал скрипичной сонаты Франка и Вариации Брамса. Если у Франка в финале скрипичной сонаты сами части этой формы представляют вариационные последования (об этом см. с. 293), то у Брамса нечто противоположное — Вариации образуют большую полифоническую форму. Части большой формы у Франка почти тождественны мелодически и различны по изложению и тональности, тогда как у Брамса они различны прежде всего как раз в мелодическом отношении. Брамсовская форма ближе всего стоит к образцам ее у Бетховена, чем к финалу сонаты Франка (см. с. 295).

Даем схематическое перечисление частей большой полифонической формы в Вариациях Брамса:

1. 1-я вариация — противоположное движение контрастных голосов и вертикальное перемещение их в двойном контрапункте октавы (см. пример 215).

2. 2-я вариация — система коротких имитаций в свободном обращении.

3. 3-я вариация — контрапунктирование коротких имитаций в деревянных инструментах к многоголосному комплексу струнных (т. 11 — 20); тот же прием при повторном изложении середины и репризы (т. 40 — 58).

4. 4-я вариация — контрастное контрапунктирование двух мелодических голосов (духовые — струнные) и их вертикальное перемещение в двойном контрапункте дуодецимы (струнные — духовые). Тот же прием при повторении середины и репризы (т. 41 — 60).

5. 5-я вариация — обмен партиями и вертикальное перемещение двух комплексов: духовые — струнные.

6. 7-я вариация — стреттное ведение двух голосов со свободно обращенной мелодической линией.

7. 8-я вариация — точное обращение темы, при повторении получающей новые контрапункты (при первом повторении контрапункт у первой скрипки и альтов, при втором — у духовых двух- и трехголосно, при третьем — у струнных). В срединной части — стреттность, и далее — в обращении. В репризе — одновременное звучание темы и ее обращения при дополнительных контрапунктирующих голосах<sup>5</sup>.

8. Финал — *ostinato* и широко развитая система имитаций и контрастно-мелодических сочетаний.

<sup>5</sup> В кн.: Стоковский Л. Музыка для всех нас (М., 1959) — автор, приводя примеры из 4-й и 8-й вариаций, говорит: "В "Вариациях на тему Гайдна" Брамса мелодический рисунок двойного контрапункта отличается редкой красотой, поэтичностью, богатством фантазии" (с. 98) и далее обобщает: "Зеркальное обращение темы может быть чисто техническим приемом, но также и высокохудожественным выразительным средством" (с. 101).

Уже простое перечисление частей большой полифонической формы в Вариациях показывает, что Брамс, как никто, придал полифонии в числе средств варьирования основное значение. Почти все вариации имеют полифоническую структуру, усложняющуюся по мере продвижения цикла. Динамика формы — от простого контрапунктирования — к имитациям, от имитаций — к вертикальному перемещению и от него — к зеркальному обращению.

Все эти технические приемы одухотворены благородством мысли и высокой поэтичностью. Простая гайдновская тема вырастает в величественное произведение, полное достоинства и героики.

Хоровая полифония Брамса хорошо может быть прослежена на примере "Немецкого реквиема". Это сравнительно раннее сочинение (1866) написано Брамсом в традициях ораториально-хорового жанра, но по конкретным формам сильно отличается от таких произведений, как месса *h-moll* Баха, Реквием Моцарта, Торжественная месса Бетховена. Эти отличия заключены в композиции целого и частей Реквиема. Он должен рассматриваться как цикл, объединенный тонально-тематической общностью крайних частей, интонационной связью всех остальных и определенным тональным планом целого. Части цикла имеют широкую композицию, позволяющую развить контраст настроений. В связи с этим некоторые части (вторая, третья и шестая) имеют контрастно-составную форму. В качестве завершения они включают фуги.

Все три фуги по содержанию жизнерадостны и энергичны, образуют контраст к начальным частям формы, которые выдержаны в горестном настроении<sup>6</sup>. Художественная мысль композитора объединяет эти настроения устремлением к возвышенному идеалу. Здесь нет места какой-либо мистике, все проникнуто простыми человеческими чувствами.

Тематический материал фуг складывается соответственно гимническому характеру музыки. При всей быстроте темпа развитие музыкальных образов течет размеренно, как это обычно свойственно фугированным формам. Накопление голосов, усиление звучности, расширение регистров подчинено задаче создания образов жизнеутверждающего характера.

Многоголосие в фугах Брамса в общем основано на интонационном материале тем; временами композитор прибегает к гармонической фактуре, и тогда проведения темы теряют полифоническую основу, приобретая взамен особую полнозвучность.

Формы трех названных фуг весьма свободны, особенно во второй части, где fuga не имеет даже полной традиционной экспозиции ни для одной из обеих тем. В третьей части fuga от начала до конца идет на органном пункте тоники *D-dur*, что несколько сковывает тональный план, но развитие столь интенсивно и тема столь богата своими мелодическими извивами, что при непосредственном слушании трудно заметить что-либо тормозящее. Fuga из шестой части — единственная полная и большая. Она служит своего рода гимнической кульминацией цикла, так как в последней, седьмой части воз-

<sup>6</sup> Начало второй части — редкий в литературе случай применения похоронного марша на  $\frac{3}{4}$  (*Grave, in modo di Marcia*).

вращаются спокойно-уравновешенные настроения первой (тонально-тематическая реприза).

Реквием Брамса наполнен полифоническими моментами не только в фугированных частях. Так, в пятой части — *Andante* — мелодика сопровождается простым фигуративным движением, в экспозиционном разделе много гомофонных построений, но реприза дает полифоническое сочетание основной фигуративной темы с ее увеличением<sup>7</sup>:

235

*S. solo*

ich will euch wie \_ der seh \_ en, und eu \_ er

*p espress.* Хор ich will euch

Herz soll sich freu \_ en, und eu \_ re Freu \_ de

trö - sten, etc.

Здесь отражается общий художественный принцип Брамса — рождение полифонии из недр гармонии, из особой активизации мелодико-фигуративного движения.

Большой интерес представляет органнй цикл прелюдия — fuga a-moll (опубликован посмертно, в 1927 г.) и по патетической взволнованности, и по музыкальной форме. Здесь очень явственны син-

<sup>7</sup> Сочетание темы с ее увеличением см. еще и в фуге из второй части (т. 28 и след., 40 и след. в *Allegro non troppo*). Но там оно имеет совсем иной выразительный смысл — не достижение особой полноты лирического образа, но развертывание торжественного характера, свойственного всей этой фуге. Подобный прием восходит к произведениям XVI (Палестрина) и XVII (Перселл) веков.

тетические черты, но выраженные совсем по-другому, чем, например, в Фантазии и фуге на тему В-А-С-Н Листа. Тематический материал в прелюдии и фуге разный, тем не менее прелюдия содержит тему будущей фуги, которая, в свою очередь, заимствует от прелюдии ее фактурные формы. Стремление связать циклическое произведение единством тематизма и фактуры характерно для стиля европейской музыки XIX — начала XX века (Мендельсон, Шуман, Франк, Глазунов, Танеев). Отвечает той же тенденции и форма брамсовского цикла прелюдия — fuga, несмотря на ее обычную контрастность и разнородную функцию частей.

Прелюдия и fuga a-moll реализует эту тенденцию такими приемами, которые в совокупности не встречаются у других мастеров:

а) прелюдия начинается как экспозиция фуги — тема и ответ

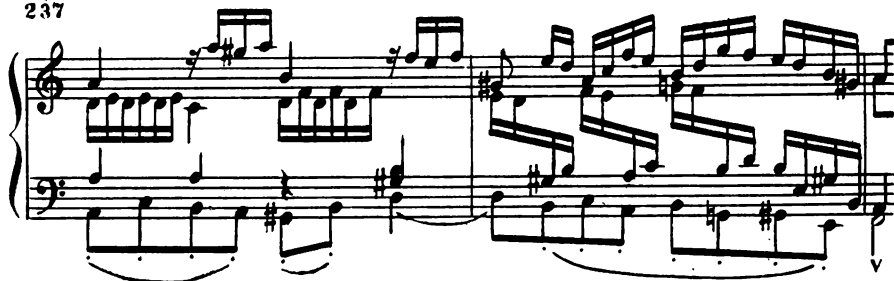
T — D:

236 Allegro



б) тема прелюдии в репризе сопровождается контрапунктом, который, в свою очередь, становится темой будущей фуги:

237



в) в заключительной части фуги использована фактура прелюдийного характера (ср. т. 13 — 15 прелюдии с т. 64 и след. в фуге).

Несмотря на некоторую близость тематизма к баховским образцам, все-таки общий облик прелюдии и фуги вполне характерен для стиля Брамса и напоминает отчасти квартет a-moll, отчасти Вариации на тему Генделя. В теме фуги к мелодическому обороту, взятому из прелюдии, присоединен мотив триолями, придающий теме новый вид, — это развитие старинной структуры ядро — развертывание:



Как говорилось выше, у Брамса нередко сочетается дуо́льное и трио́льное движение, здесь, в теме фуги а-молл, это приобрело концентрированное выражение, подобно тому, как и сама тема фуги — квинтэссенция выразительности всего произведения.

Прелюдия и фуга а-молл едины в своем образном содержании, фуга дополняет, "дорисовывает" намеченное прелюдией, у них единые темы и метр; фуга строже прелюдии, но к концу пользуется ее фактурой для общего звонкого завершения.

Большое художественное значение до наших дней сохраняет органная фуга аs-молл. Скорбно-величественная по содержанию, она очень интересна своей формой — концентрацией прямого и обращенного мелодического движения. Как отмечалось, в стиле Брамса эти две формы находятся в постоянном соприкосновении, используются в имитационных построениях. Фуга содержит их уже в экспозиции, что напоминает о ранних образцах XVII века, например произведениях Фрескобальди.

Тема весьма выразительна в опеваниях ниспадающего квинтового хода и его повторения, противосложение имеет восходящее направление; обращение контрапунктирующих голосов меняет их движение. Приводим экспозицию фуги:

## Langsam



С т. 30 тематизм фуги пополняется двумя новыми удержанными противосложениями — хроматическим в половинных нотах и диатоническим в восьмых (последний появляется еще в предшествующей интермедии в виде двухголосного канона, с т. 28). В итоге контрапунктическая ткань сильно усложняется, но и в этом усложнении господствует единство настроения, единство темы и противосложения, предстающих в разных вариантах прямого, обращенного движения и ритмических изменениях — в уменьшении и увеличении, стреттных имитациях, например:

240





Сложность переплетений вариантов заставляет опять вспомнить Фрескобальди, его фантазии, канцоны с их особой атмосферой интонационного распевания тематических оборотов, отличающихся простотой, естественностью, чуждых риторичности, надуманного пафоса. В музыке Брамса все душевно, но глубоко скрыто от поверхностного восприятия.

Для органа Брамсом написана серия хоральных прелюдий ор. 122, форма которых разнообразна — простые четырех-пятиголосные гармонизации, фигуративное окутывание хоральной мелодии, fuga на хорал и другие. Стилистически они близки баховским хоральным обработкам. Этого рода произведения вплетаются в круг полифонии Брамса, пополняя наши о ней представления новыми штрихами. Рождающаяся из глубин художественного образа брамсовская полифония становится выражением его внутренней сущности — героики и лирики, мудрости и простоты, благородства и величественности. В разнообразии и заключено главное, что внес Брамс в историю искусства полифонии.

## ПОЛИФОНΙΑ А. БРУКНЕРА

Творчество *Антон Брукнера* (A. Bruckner, 1824 — 1896) — интереснейшее явление в истории западноевропейской музыки. Подобно искусству Брамса, оно полярно противоположно программности музыки Листа, Берлиоза, Вагнера, хотя влиянию последнего Брукнер обязан некоторыми сторонами своего гармонического и отчасти оркестрового стиля. Симфоническая музыка Брукнера — исторический этап в развитии баховско-бетховенского наследия, вокально-оркестровая — генделевско-гайдновского. Малоизвестная при жизни композитора, музыка Брукнера впоследствии оказала свое влияние на творчество крупных симфонистов XX века. Думается, не избежал соприкосновений с Брукнером и Мясковский, отзывавшийся о нем подчас с известной резкостью<sup>1</sup>.

Музыкальные образы Брукнера отличаются жизнелюбием, заметную роль играет героика, от которой, может быть, тянутся нити к симфонизму Шебалина и отчасти Шостаковича, что заметно по incertum главной темы брукнеровской Восьмой симфонии с ее характерной ритмикой и интонационным складом, предвосхищающими тематизм Шостаковича:



Широкий эпический размах, полнота оркестровых музыкально-выразительных средств давали простор для разнообразия сочных гармонических сплетений и полифонических приемов. Оркестровые голоса находятся в постоянном движении, наполнены зависимыми от темы интонациями и мотивами, в результате гармония Брукнера обычно полифонизирована, полифония же сохраняет ясность гармонии. Фактура весьма сложна и разработанна, представляя соедине-

<sup>1</sup> О Девятой симфонии Брукнера: "В симфонии этой много прекрасных моментов; есть сила в первой части, незаурядная причудливость в Scherzo и красивая лирика в Andante (симфония не дописана, финала в ней нет); попадают интересные инструментальные замыслы, смелые гармонии, но все это тонет в тягучей бесформенности изложения, невыраженности стиля и тускнеет по вине технических клякс". — Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1960, с. 99. При должном исполнении он вполне мирится со стилем Брукнера (там же, с. 385).

ний различных форм фигуративного порядка. Полифонические приемы занимают в ней большое место, но подчас плотно срастаются с мелодической фигурацией и их бывает трудно отделить.

Излюбленной формой варьирования имитаций и полифонических сочетаний у Брукнера является инверсия — взаимное обращение мелодических голосов, чем он близок Брамсу. Однако брукнеровская инверсия обычно не образует обратимого контрапункта, так как голоса при обращении свободно изменяются, воспроизводят первоначальное соединение лишь в общих очертаниях, без соблюдения точности интервалов. Тем не менее сходство контуров оставляет впечатление инверсии. Этот прием встречается и в потоке фигуративной разработки, и в изложении явно тематических построений.

В коротких мотивах возникает стреттная имитация, иногда перемещаемая секвентно. В иных случаях мотив с его обращением фигуративно украшает основную тему наподобие эха. Инверсия даже возведена в формообразующий принцип в побочной партии финала Четвертой симфонии: в экспозиции имитации идут в прямом движении, в репризе — в обращении:

242

**B** Noch langsamer

*p* Qu.  
в экспозиции

*pp pizz.*

etc.

**K** Vni I  
V. II *p*  
Cor.  
в репризе  
Vc., Gb.



Имитационная система в одном из разделов заключительной партии Allegro (Ziemlich schnell) Второй симфонии строится так, что в двухтактной фразе имитируется мотив лишь т. 1, т. 2 же все время обновляется. Движение секвенции не образует канонической формы, тем не менее ход голосов напоминает о ней, слушатель обманут, но не замечает замены, поскольку секвенцию окутывают другие голоса. В этом приеме сказывается типичная манера Брукнера придерживаться только контуров классического приема и свободно менять его в зависимости от общего движения гармонии:

243

Секвенция постепенно размывается, голоса переходят в общее мелодическое сплетение. В приводимом ниже примере из первой части Третьей симфонии мелодика обострена (markiert gestrichen), но секвенция все равно сходит на нет, уступая место новой форме фактуры:

240

Vni

*ff*  
Vc., Gb.

Vle

markiert gestrichen

col 8

*dim.*

*pp*

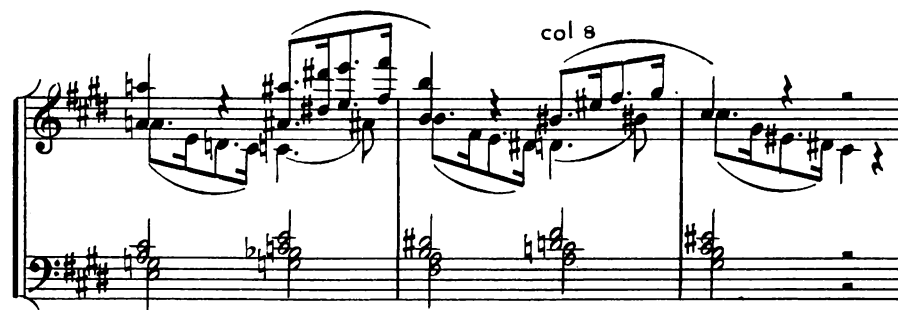
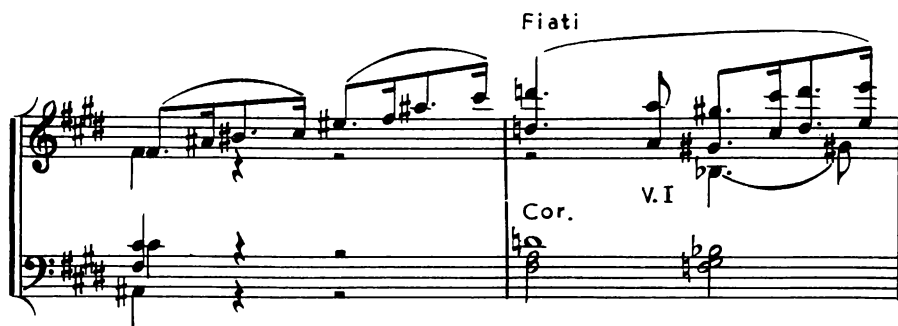
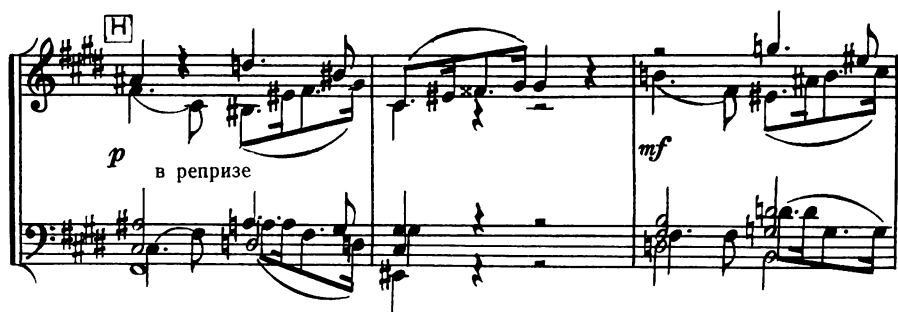
Значение имитаций в свободной инверсии как средства тематического развития отчетливо предстает в Adagio Седьмой симфонии. Сравнив продолжающую часть главной темы в экспозиции (от т. 9) с аналогичной (т. 85 и след.) в репризе (реприза начинается от Тем-ро I, литера G), мы наряду с ладогармоническими изменениями замечаем активизацию с помощью инверсионных имитаций. Тема приобретает новый облик, что драматургически вполне естественно для репризы, полифонически же происходит усложнение фактуры, позволяющее добиться движения в сторону кульминации, которая и достигается в т. 100 (литера K). Приводим начальные такты продолжающей части темы Adagio в двух вариантах — экспозиционном и репризном:

245

Vni

Vc., Gb.

в экспозиции



По этим фрагментам можно судить — сколь важна для Брукнера драматургия в развитии темы и всей композиции. Оно неторопливо, но в определенные моменты вырывается на простор широкой симфонической формы, подчиняясь главной художественной задаче. Так раскрываются потенциальные силы тематического содержания.

Существеннейшей стороной полифонической фактуры является ритмический контраст голосов, в частности сопоставление двух- и трехдольных фигур и их вместе — с четырехдольными. В этом есть также нечто близкое стилю Брамса, но сами ритмы у Брукнера иные. Таков, например, следующий фрагмент из побочной партии Третьей симфонии (группа струнных):

246 V.I.

V.I.

Vc. voll

Vle. pizz.

Cor. b

В Andante Четвертой симфонии развитие главной темы протекает стреттно в сопровождении свободных контрапунктов разного ритма, что создает объемность всего звучания, направляемого к кульминационному пункту:

247

Cor. mf

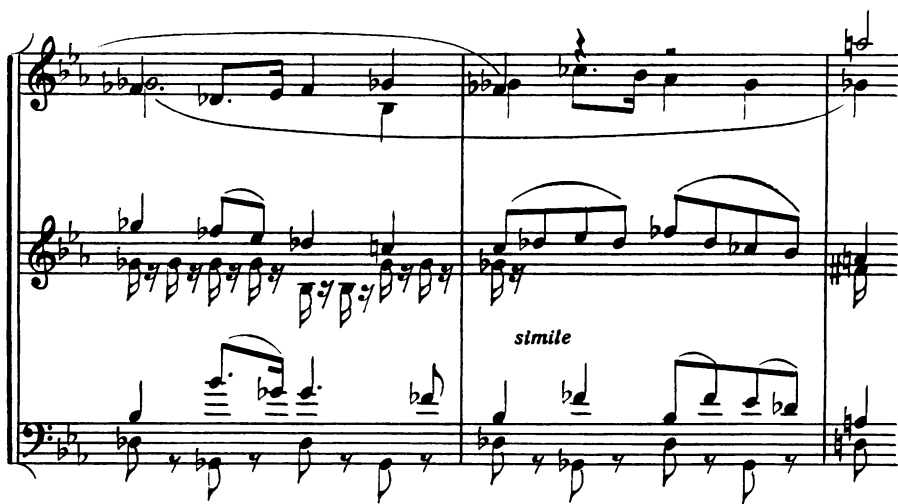
V.I. pizz.

Vle. Vle.

V-c. pizz.

C-b. b.

Tr.



В момент кульминации tutti (т. 113 — 117) полифония упрощается за счет слияния голосов и совмещения интонаций темы в прямом и обратном виде, а затем все постепенно затихает и наступает тихая реприза (литера G).

Фугированная форма применялась Брукнером редко, но именно она венчает полифоническое развитие Пятой симфонии (1875 — 1877, 1878). Она собирается воедино на основе уже охарактеризованных приемов имитации и обращения, итогом же является fuga в финале, написанная крупными штрихами, вполне отвечающими монументально-героическому содержанию симфонии.

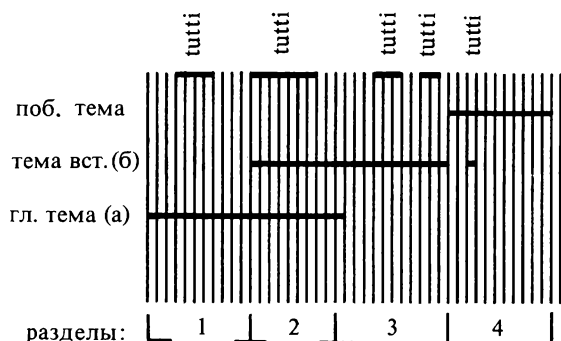
Рассмотрим последовательно все части цикла с точки зрения полифонических приемов.

В первой части уже во вступлении, а потом и в экспозиции сонатного allegro неоднократно встречается обращение тематических фигур. Но многоголосная форма их сосредоточена в разработке, напряженность которой создается также с помощью резких динамических сопоставлений. Четыре раздела разработки — это четыре этапа полифонических сплетений трех тем в разнообразных стреттных комбинациях; пятый раздел — предыкт перед репризой. Первый раздел — развитие главной сонатной темы (а), во втором она налагается на тему из вступления (б), которая остается одна в следующем, третьем разделе; основой четвертого является мягкая, таинственная побочная тема. Предыкт возвращает одну из тем вступления.

Тематический процесс разработки идет таким образом, что уже к третьему разделу энергичный тематизм из вступления (б) превалирует над главной темой, сосредоточивая в себе всю мощь звучания. Его полифоническая форма перерастает в унисонно-октавную фактуру с сильнейшей динамической нагрузкой (fff). Эта же тема из вступления вторгается в течение хоральной темы из побочной партии и прерывает его (т. 329 — 330). В свою очередь последняя сменяется другой темой из вступления, готовящей репризу.



Схема позволит яснее проследить ход разработки (вертикальными чертами отделены двутакты):



Первый раздел сразу же вводит двухголосный канон главной темы в двух видах: пропоста — в прямом, респоста — в обращении. Главное напряжение сосредоточивается в *tutti*, представляющем два звена секвенции, начальное из которых цитируется (фактура упрощена):

248

Здесь стретта тех же двух видов темы, но более тесная — с расстоянием в  $\frac{1}{2}$  такта. Отголоском секвенций и стретт служит новый восьмитакт (т. 275 — 282), проходящий в группе духовых инструментов на фоне тремоло струнных.

Во втором разделе главная тема находится как бы в единоборстве с темой вступления и излагается уже не двух-, а четырехголосно: каждый из видов темы — прямой и обращенный — звучит стреттно. Тема вступления соединяет в двухголосном звучании свой прямой и обращенный варианты. Таким образом, после полифонического двухголосия — полифоническое шестиголосие (дублировки опускаются):

ff Cor.

V.le ff T-be

T-ni

Cor.

ff Bassi marcato

Это сплетение перемещается в вертикально-подвижном контрапункте (а — в басах, б — в верхних голосах и т. д.) и далее образует секвенцию.

В третьем разделе тема а, проводимая в уменьшении, подчиняется теме б, заглавляющей всем изложением, которое теперь включает тесную стретту со вступлением через четверть, причем сначала в такте по два вступления, а потом по четыре; тема а, получив такую же стретту, совсем исчезает:

250

Fl., V.I

Ob.

V.II

Cl.

V.le

Bassi

Как видно из примеров, архитектурные комбинации протекают на одной гармонии в каждом такте. Получается своего рода полифоническое расцвечивание аккордовых последовательностей, которое в конечном счете приводит, как уже говорилось, к унисонно-октавному изложению, — полифоническая фактура растворяется в гармонии и монодии.

Такова типичная логика фактурного развития сонатных разработок у Брукнера: сгущение полифонии — переход в гармонию — монодия. В этом отношении Брукнер является прямым продолжателем принципов позднего Бетховена и особенно Вагнера.

Четвертый раздел разработки Пятой симфонии — проведение побочной темы и другой темы вступления — уже не использовал полифонических приемов: обращенная форма сыграла свою главную роль. Ее отражение найдем в одном из разделов коды (т. 461 и следующие). В сокращенном виде здесь воспроизводятся сплетения разработки, обновляемые вертикальными перестановками. Гармоническая опора на B-dur служит утверждению его как основной тональности.

Adagio не имеет столь же интенсивной системы полифонических наложений с участием обращения, но в репризе побочной партии, после постепенного использования ряда полифонических вариантов темы, происходит следующее:

251 col 8

На проведение темы, осложненное стреттой, налагается обращение. Главная тема в одном из репризных проведений тоже пополняется обращением (т. 183 и далее). Свободным обращением этой темы и завершается Adagio.

В развитии первой темы скерцо много интереснейших политематических соединений. В стремительном круговороте темы возникают, проносятся, а затем исчезают, оставляя калейдоскопическое впечатление. Не обходится и без применения обращений:

252 V. II

Гармонические шероховатости, встречающиеся здесь и в других местах скерцо, из-за быстроты темпа не замечаются.

В ажурном трио тема после прямых проведений трижды дается в обращении (т. 22 и далее), которое в репризе усложняется каноном:

253

Главное поле применения полифонических хитросплетений — это финал. Как в Девятой симфонии Бетховена, он начинается чередой тем из прежних частей, после чего вступает горделивая, энергичная

главная тема фуги. Ей контрастирует вторая тема. Цитируем их соединение из репризы (дополняющие голоса опускаются) :

254

2-я тема

Cor.

ff

1-я тема

Bassi

Соотношение частей сонатной формы и фуги здесь совсем иное, чем в других многократно встречавшихся нам синтетических формах: а) экспозиция первой темы фуги располагается (это обычно) в главной партии сонатной формы, но б) вторая тема экспонируется в разработке сонатной формы; в) соединение тем происходит в главной партии сонатной репризы, причем оно образует ясную трехчастную форму:

I часть — экспозиция (т. 270 — 289)

II часть — разработка (т. 290 — 349)

III часть — реприза (т. 350 — 377)

Реприза двойной фуги является как бы самостоятельной двойной фугой с одновременным проведением тем и получает свою трехчастную форму. Таким образом, fuga в финале имеет и рассредоточенную форму (экспозиция первой темы с экспозицией второй разделена группой из связующей — побочной — заключительной партий), и собранную, как будто даже отделяющуюся от сонаты. В фуге неоднократно используется стилистически важное для Брукнера обращение тем (т. 258, 306, 324, 327, 341), усложняемое стреттностью. В коде финала оба вида налагаются один на другой (т. 564, 572).

Однако форма финала пополнена главной темой из первой части (а). В полифонической концепции его она приобретает значение третьей темы и подвергается столь же интенсивной и искусной разработке, как и первая тема фуги. Это происходит уже к концу финала, в заключительной партии сонатной репризы, которая превращается в большую разработку, отяжеляя общую конструкцию финала. И здесь композитор широко пользуется обращением темы, как и сочетанием ее с первой темой фуги (в). Вот одно из таких сложных сплетений (фактура упрощается) :

Fl.

V. I

ff V. II

ff T-be

T-be

V. le

ff

Bassi

Обилие полифонических комбинаций не позволяет привести их в нотных примерах, рекомендуем проследить за ними по партитуре. В концепцию симфонии они вносят усложненность, которая сменяется простотой заключительного сочетания двух тем фуги, представляющего апофеоз торжественного и мощного характера (фактуру упрощаем) :

256

Ottoni

V. c. Gb

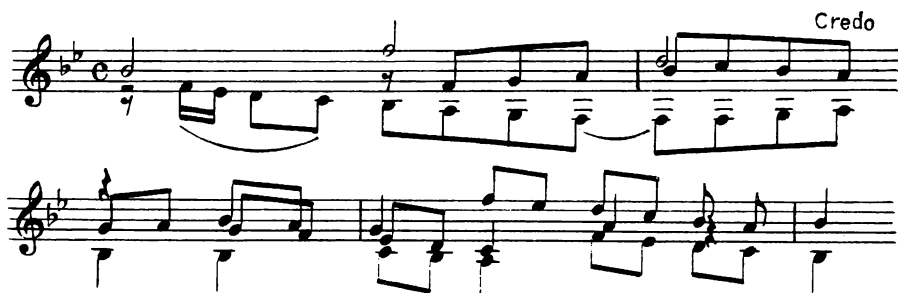
583

Так в рамках симфонического цикла образуется большая полифоническая форма с очень сильным элементом обращения тем.

Перейдем к вокально-симфоническим жанрам. Среди них главное место занимают мессы. От ранних месс к позднейшим значительность полифонии и прежде всего характерного полифонического тематизма возростала. В *Missa solemnis in B* (1854) заключительная fuga Gloria близка своей темой к Гайдну, структурой же экспозиции, закругляемой тоникой, — к Шуберту. Более оригинальна тройная fuga в Credo — ее темы дополняют одна другую фигуративно-гармоническим движением, не имея ни малейшего контраста (текст во всех голосах одинаков):

257 Allegro

Gloria



Степень оригинальности мелодики, гармонии и формы в целом незначительна. Чувствуется, что композитор еще не выработал собственного стиля. В мессах d-moll, e-moll, f-moll (1860-е годы) индивидуальность его вполне отчетлива, в то же время Брукнер не порывает с традициями, концентрируя полифонию чаще всего в заключительных частях Gloria и Credo. Тематический материал нередко строится на энергичных возгласах (скачки на октаву и квинту), чем приближается к темам allegri в симфониях. Инструментальная мелодика обладает, конечно, большим разнообразием интонаций этого рода (широкие скачки не только на консонирующие, но и на диссонирующие интервалы и ступени лада, как, например, в *Adagio* Девятой симфонии — малая нона и ход на вводный тон), вокальная мелодика более придерживается диатоники, выявляя хроматику в последованиях гармонии, в гармонических отклонениях.

Обращения тем и стреттность так же постоянны в вокальных произведениях Брукнера, как и в инструментальных. В этом смысле отмечается определенное стилистическое единство, обусловленное единством содержания, но разветвленность фигураций в фактуре симфоний, конечно, богаче, чем в вокально-оркестровых сочинениях. Последнее особенно относится к мессе e-moll (1866), написанной для хора с сопровождением духовых инструментов, ряд же разделов

ее имеют лишь хор а cappella — в них стиль во многом напоминает стиль произведений строгого письма. Таковы Kyrie, Sanctus и другие части; пример из начала восьмиголосного Sanctus подтвердит сказанное:

258

S. Alla breve

По энергичному тематизму и его инверсионно-стреттной форме близка к симфониям fuga на заключительные слова Gloria в мессе f-moll (1867, 1881). Классическая экспозиция переходит в интенсивную разработку с применением обращенной темы и стреттных комбинаций. Интересен процесс фактурного усложнения fugи, включающий перемещения в вертикальном контрапункте и разрастание числа участвующих голосов. Для обнаружения этих приемов нужно сравнить т. 262 — 266 (первоначальное соединение) и 269 — 274 (производное в октавном контрапункте). В т. 275 — 279 про-



ходит двухголосная каноническая секвенция с третьим свободным голосом, в т. 305 — 309 ей отвечает трехголосная секвенция (четвертый голос неполный), создавая новое интонационное напряжение. Это звенья единого процесса, обостряющего выразительность темы и всего героического музыкального содержания фуги (сопровождающие инструментальные голоса опускаются):

259

262 in glo - ri - a De - i Pat - ris,

a - men, 269 etc.

274

305 etc.

Редчайшую форму фуги находим в Credo той же мессы. В ней принцип фуги объединен с куплетностью песни. За каждым проведением четырехголосной темы (и ответа) "Et vitam venturi saeculi. Amen" следует двухтактный припев "Credo, credo". Тема фуги заимствована из первого хора Credo. В оркестре ее сопровождают мелодические голоса, которые при ответе и последующих проведений переходят в вокальные партии. Гармония в припеве тонально меняется, тема же обрастает новыми контрапунктами, усложняется стреттами. Приводим два первых "куплета":

260

et vi - tam ven - tu - ri

V. I  
V. II  
V. Ic  
V. c.  
mf

1-й куплет

Sae - cu - li. A - men. Cre - do, cre - do  
ff  
mf et

tr  
tr  
mf et

2-й куплет

vi - tam... etc

*ff* Cre - do, cre - do

*ff*

Экспозиция складывается из четырех "куплетов", в разработочной части их тоже четыре, но тема здесь подвергается интенсивному гармоническому развитию при помощи стретт, "припев" сохраняет свою величину — общая форма расширяется. В репризе-коде гармония вполне овладевает фактурой, припев же "Credo" — темой фуги (в увеличении).

Оригинальность этой формы ошеломляюща. Хотя у Баха дважды встречалась куплетная форма фуги — в "Свадебной кантате" и в Magnificat, но у него, конечно, не было подобного гармонического наполнения, которое возникло у Брукнера в соответствии с его новым гармоническим стилем. Напомним и о фуге из "Ивана Су-

санина" Глинки, основой которой также является куплетность<sup>2</sup>. Несмотря на родство с ними, fuga Брукнера выделяется своеобразием.

Интересна заключительная fuga в хвалебном хоре "Псалом 150" — одном из поздних сочинений Брукнера (1892). Тема ее складывается из призывных, восклицательных интонаций — скачки на октаву с полутоновым опеванием тоники:

# 261 Langsam



Такая тема естественно влечет за собой сложность гармонии, разветвляющейся в процессе постепенного вступления голосов, отсутствие же мелодической законченности и яркая ладовая неустойчивость способствуют остроте тонального хроматического перемещения в послезакспозиционном разделе:

## 262

<sup>2</sup> См.: Протопопов Вл. История полифонии. Русская классическая и советская музыка. М., 1962.



Здесь отразился весь стиль Брукнера, а в то же время гармоническая последовательность утрачивает самобытность, становится "общей формой движения". В этом противоречивость эстетических позиций композитора, когда усложненность превращается в упрощенность гармонического языка.

В противоположность хроматике фуги из "Псалма 150" хор *Graduale* (1879), написанный в лидийском ладу, аскетически-диатоничен<sup>3</sup>. Его трехчастная композиция в средней части имеет фугу, крайние же части гомофонны. Нельзя не вспомнить экспериментов Антонина Рейхи, относящихся к концу XVIII века (см. далее), и неприятных ладовых модификаций в фугах Шуберта. У Брукнера лидийский лад предстает, может быть, сознательной стилизацией музыки XVI столетия, в духе Орlando Лассо.

Тема фуги строится так, что ее второй элемент (ритм восьмыми) выливается из первого без всякой цезуры, но в развитии фуги может быть отделен и далее, в послеэкспозиционном разделе фуги, разрабатывается самостоятельно. Выписываем экспозицию:

263

[Nicht schnell]



<sup>3</sup> Bruckner A. Geistliche Chöre. Ed. Peters, № 4185.



Художественная идея, руководившая Брукнером, тут иная, чем в эпических симфониях, — господствует спокойная лирика, открывающая особую сторону искусства этого мастера. Оно многообразно и глубоко и по-своему совершенно.

Исключительной отточенностью отличаются соотношения между крайними (гармоническими) и средней (полифонической) частями *Graduale*: при протяженности целого в 69 тактов, средняя занимает 26 тактов, на крайние (в сумме) приходится 43 такта. Создается строжайшая пропорция золотого деления — 43 : 26.

Лиризм *Graduale* и некоторых других хоровых миниатюр Брукнера отражает, наряду с героикой и пафосом симфонических произведений, "детски простодушный, без малейших следов "разъедающего анализа" и скептицизма"<sup>4</sup> духовный мир композитора. Полифонические средства его богаты, в них много своеобразного, не встречающегося у других мастеров второй половины XIX века, и в этом их историческое значение.

<sup>4</sup> О с с о в с к и й А. Музыкально-критические статьи. Л., 1971, с. 298.

## ПОЛИФОНИЯ КОМПОЗИТОРОВ ЧЕШСКОЙ ШКОЛЫ

В третьем выпуске "Истории полифонии" были рассмотрены произведения мастеров чешской школы XVII — XVIII веков, внесших существенный вклад в развитие полифонического искусства. Композиторы конца XVIII — начала XIX века продолжали традиции своих предшественников, классики же чешской музыки — Б. Сметана, А. Дворжак, З. Фибих и другие — внесли в полифонию самобытный, национально-чешский характер.

Прежде всего, однако, обратимся к произведениям *Антонина Рейхи* (A. Reicha, 1770 — 1836), работавшего, как и многие его соотечественники, вне пределов Чехии: с конца 1780-х годов — в Бонне, где он подружился с Бетховеном, познакомился с Гайдном; в 1799 году Рейха переехал в Париж, в 1802 — 1808 годах жил в Вене, где вновь встречался с Бетховеном, в дальнейшем до конца жизни работал в Париже, с 1818 года в качестве профессора консерватории. В разные годы у Рейхи учились по контрапункту Лист, Берлиоз, Гуно, Франк.

В 1805 году Рейха издал в Вене 36 фуг для фортепиано с посвящением И. Гайдну. Шесть фуг (№ 3, 5, 7, 9, 14, 15) написаны на темы, заимствованные у других композиторов: Гайдна, Баха (W. Kl. II, G-dur), Моцарта, Д. Скарлатти, Фрескобальди и Генделя<sup>1</sup>.

Рейха демонстрирует новый подход к форме фуги. Это проявляется в том, что многие экспозиции имеют ответы не в квинту, но в другие интервалы — терцию, сексту, октаву. При повторных проведениях тема нередко расчленяется на составные элементы и в проведениях они отделяются мелодическими вставками. Начало темы иногда поручается одному голосу, а продолжение — другому. Определенное число голосов сохраняется далеко не во всех фугах, многие по фактуре свободны.

Исключительное воздействие гармонии сказывается в частых кадансах с остановками движения, общими паузами — полифоническая текучесть голосов утрачивается. Гомофонно-гармонический склад оказывается сильнее полифонии. Сравнительно с произведе-

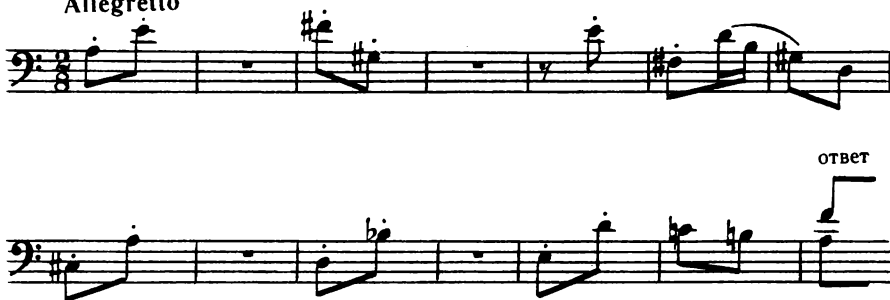
<sup>1</sup> В первом издании (Wien, bey Haslinger, № 49) обозначено: "30 Fugen von Anton Reicha" с разделением на две части — первая № 1 — 16, вторая — № 17 — 36. Количество фуг, указанное на титульном листе (30), не совпадает с фактическим их числом (36), что, вероятно, объясняется наличием шести фуг на заимствованные темы. В настоящее время сборник фуг Рейхи переиздан в СССР; ранее того были напечатаны избранные фуги.

ниями чешских мастеров конца XVIII века фугированные формы Рейхи элементарнее, но они интересны как проявление жанра самостоятельной инструментальной фуги, потерявшей в музыке венских классиков свое прежнее большое значение.

Тематизм фуг Рейхи, как и вся их структура, необычны: используются редкие метрические конструкции —  $\frac{5}{8}$  (№ 20),  $\frac{7}{4}$  (№ 24),  $\frac{8}{8}$  (№ 28); мелодическая линия дробится паузами, например в двухчастной фуге № 12 на 145 тактов приходится 49 тактов одновременного паузирования голосов, что предвосхищено в самой теме, имеющей  $4\frac{1}{2}$  такта пауз из 13:

264

Allegretto



В этой же фуге нет единой тональности: начавшись в A-dur, она завершается в G-dur.

Особый интерес представляет фуга № 13 C-dur. Согласно авторскому примечанию в издании Гаслингера, она написана в "новой гармонической системе"<sup>2</sup>. Система эта заключается в том, что каждое проведение тем дополняется кадансом на тонике следующих ступеней: V, II, VI, III, IV, но без альтерации натуральных звуков C-dur, то есть без вводных тонов к этим ступеням и понижения субдоминанты от IV ступени. Иными словами, происходят диатонические модуляции в лады — миксолидийский, дорийский, эолийский, фригийский и лидийский. Заключительное, как и первое, проведение проходит в ионийском C-dur. Выше в характеристике полифонии Шуберта отмечалось использование этих ладов в мелодической линии, Рейха же ранее Шуберта проводит их в гармоническом плане.

Вся фуга членится на пятитакты (три такта длится тема, складывающаяся из секвенций, два такта повторяется каденция), всякая текучесть отвергается, композиция основана только на проведении пятитактов от разных ступеней, фуга перестает быть полифоническим произведением. Приводим первое проведение:

<sup>2</sup> "Cette fugue est composée d'après un nouveau système harmonique".





cadence sur la dominante



Свой сборник фуг Рейха подарил в рукописи Бетховену, который в письме к издателю отозвался о нем (хотя и не назвал имени автора) так: "Один французский композитор презентовал мне фуги "après une nouvelle Methode", заключающийся в том, что fuga уже более не fuga"<sup>3</sup>.

Эстетика Рейхи, как отмечают в предисловии к изданию его избранных фуг Я. Рацек и В. Я. Сикора, складывалась "под влиянием рационализма эпохи Просвещения"<sup>4</sup>. Экспериментирование с формой фуги в дальнейшем не получило продолжения, она оставалась в классических традициях, хотя и подверглась обновлению в гармоническом и ладотональном отношении (Хиндемит, Шостакович, Щедрин).

Подлинно классического уровня полифония чешской школы достигла во второй половине XIX века — в творчестве Б. Сметаны и А. Дворжака. Не следует думать, что они изобрели какие-то особые полифонические формы, — речь идет прежде всего об отражении ими в музыке прогрессивных идей своего времени, то есть о содержании их произведений. Чешская народная песня, народный мелос и жанры были теми средствами, которые позволили Сметане и Дворжаку выразить эти идеи. Традиции классической полифонии, столь разносторонне представленной в чешской музыке с давних пор, творчески обогащались Сметаной и его преемниками. Полифония заблистала новыми красками, влившись в общий поток художественных приемов выражения национально-характерного содержания.

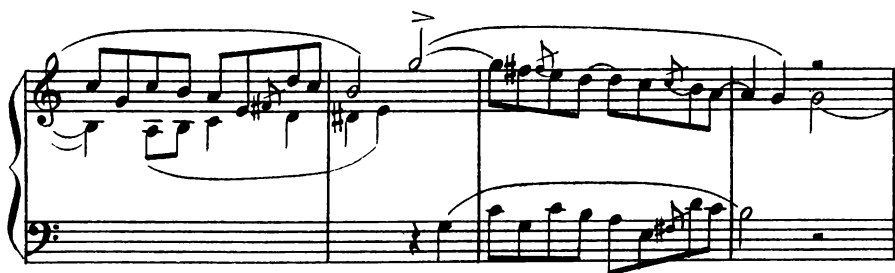
<sup>3</sup> Письмо к Гертелю, около 18 декабря 1802 г. — Письма Бетховена. 1787 — 1811. М., 1970, с. 173. В примечании Н. Л. Фишмана к этому письму говорится, что, по предположению Г. Римана, тут подразумевается А. Рейха.

<sup>4</sup> Reicha A. Fugy. Praha, 1951, с. 5.

*Бедриж Сметана* (B. Smetana, 1824 — 1884) еще в период обучения у профессора И. Прокши осваивал полифоническую технику; результат этих занятий — его органная fuga A-dur, в которой все еще традиционно и обще. Но уже фортепианная пьеса-канон "В лесу", ор. 1 № 1 (1848), совсем иная — она очень колоритна, и по ней можно судить о тенденциях стиля молодого Сметаны<sup>5</sup>.

"В лесу" — очаровательная зарисовка пейзажа с прозрачной фактурой, основывающейся на двухголосном каноне в октаву, постепенно усложняемом гармоническим аккомпанементом. Живописная картинка, полная воздуха и света, и в то же время — музыкально-техническая задача, которая для молодого композитора представляла интерес. Приводится начальный период пьесы, по которому можно составить представление о целом:

# 266 Moderato



<sup>5</sup> S m e t a n a B. Klavirni dilo, t. 1. Společnost Bedřicha Smetany — Melant-rich (s. a.).



От этого произведения протягиваются нити ко многим поздним сочинениям, в частности к симфоническим поэмам "Моя родина".

Если канон стал основной формой изложения пьесы "В лесу", то во многих других пьесах конца 40 — 50-х годов, в особенности в польках, имитационные формы, разбросанные тут и там в общей фактуре, оживляют ее. Они подчас вносят певучесть, если имитируемая фигура напевна: переходя из голоса в голос, она "сшивает" разные пласты фактуры. Для примера возьмем отрывок из середины польки A-dur (1852 — 1853, 1883):

267 [ Allegro vivo ]

*p e dolce espr.*



Это лишь один из многочисленных образцов. С аналогичными явлениями встретимся в трио той же польки и польки E-dur (1852 — 1853), в начале польки Fis-dur op. 7 № 1 и других. Все это показывает, что Сметана постепенно вырабатывал имитационную технику и на таких национальных жанрах, как полька.

Значительный интерес представляют двенадцать фуг для фортепиано, написанных Сметаной в качестве учебных работ, когда он занимался у Прокши (1845 — 1846). Как отмечает М. Очадлик в предисловии к собранию фортепианных произведений Сметаны, пособием ему служило "Учение о композиции" А. Б. Маркса, образцами же — W. Kl. Баха, Шесть фуг Генделя, Фантазия и фуга C-dur Моцарта (K. 394), фуга из сонаты op. 106 Бетховена<sup>6</sup>.

Фуги Сметаны расположены в порядке квинтового круга с чередованием мажорных и минорных тональностей (C, a, G, e, D, h, A, fis, E, cis; в C-dur и D-dur написано по две фуги). Остается неясным, предполагал ли молодой композитор охватить в фугах все тональности квинтового круга; зависимость же осуществленных от W. Kl. Баха и одновременно от распределения прелюдий Шопена op. 28, нам кажется несомненной. После сборника из 36 фуг А. Рейхи это первый в чешской музыке образец широко разработанного жанра фуги как самостоятельного произведения.

Музыкальный язык фуг Сметаны отличается простотой, голосоведение весьма логично и естественно, гармония прозрачна, чем фуги близки описанной выше пьесе "В лесу". Образный строй их достаточно различен — тут есть пьесы пасторального, скерцозного, драматического содержания; темы носят песенный, в иных случаях танцевальный характер. Главное внимание молодого композитора было направлено, конечно, на решение композиционно-технических задач, с которыми он справился блестяще. В фугах постоянно употребляется сложный контрапункт — горизонтально- и вертикально-подвижной, разнообразные стреттные комбинации. Особенно любопытны приемы обращения (инверсии) темы и обратимого контрапункта, примененные Сметаной значительно ранее, чем они появились у Брамса и Брукнера. В художественном отношении выделяются фуги h-moll, fis-moll, cis-moll (двойные), E-dur. Самой богатой и по выразительности, и по законченности технических приемов среди них является фуга cis-moll.

В истории полифонии фуги Сметаны имеют то значение, что они подготовили совершенство и самобытность полифонических форм в его зрелом творчестве — поэмах "Моя родина", струнных кварте-

<sup>6</sup> S m e t a n a B. Klavirni dilo, t. 3. Praha (1957), s. XV. Redigoval Mirko Očadlik.

тах и других сочинениях. Фактор личной творческой биографии композитора становится важнейшим элементом национального художественного вклада, внесенного чешской музыкой в современное искусство.

Вместе с фугами Сметана упражнялся также в сочинении канонов, что в совокупности объясняет то большое место, какое заняла имитационность в его национально-жанровых произведениях. Показательно, что и в общеевропейские формы сметановской музыки широко проникает имитационная полифония. Это видно, например, в фортепианном трио ор. 15 g-moll (1855). По фактуре оно еще очень "шумановское", интонационно же предвещает зрелый стиль Сметаны. Полифонические приемы найдем здесь и в разработке сонатного *allegro* (имитационный склад), и в репризе (самостоятельные контрапункты-фигурации).

Примерно то же можно сказать и по отношению к такому крупному произведению Сметаны, как симфоническая поэма "Ричард III" (1857), стиль которой, однако, напоминает, как в письмах отмечал и сам Сметана, симфонические поэмы Листа<sup>7</sup>.

Музыкальное мышление Сметаны настолько освоилось с полифоническими приемами, что он пользовался ими не только в крупных формах, но и в произведениях "на случай". Вот для примера тема и ответ средней части (*Andante*) увертюры "Доктор Фауст" (1862), написанной для театра кукол: как будто серьезная, quasi-баховская, эта тема развертывается в виде фугированной экспозиции:

268 *Andante* ответ

тема V. II

*mf*

Но в мажорном *Allegro vivace* через превращение в польку раскрывается истинная ее комедийная сущность. В облике польки тема оказывается родственной одной из чешских народных песен.

Другое произведение "на случай" — марш к шекспировскому празднику (1864) — дает ясное представление о том, сколь различ-

<sup>7</sup> В письме к Листу от 24 октября 1858 г. Сметана писал так: "В искусстве необходим прогресс, в чем я и раньше был убежден, но также и то, что необходимо осуществлять его таким образом, как Вы великодушно и искренно учили, и последнее я сделал символом своей веры". — Цит. по вступительной статье И. Плавца в изд.: S m e t a n a B. Richard III. Prague (s. a.), с. VIII.

на у Сметаны трактовка полифонических средств. В первой части марша — это контрастное соединение пунктирной мелодии и триольного контрапункта сначала у деревянных духовых, а потом в басах, в средней части — колоритный канон в партиях кларнета и фagота, проходящий на фоне аккордов и фигураций (в них тоже есть имитации). Приведем отрывок из этого канона, чтобы лучше уяснить, насколько важна была композитору полифоническая форма:

269

Cl.

Fg.

The musical score is written for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.). It features a canon in the middle section. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Cl. and Fg. parts with a treble and bass clef. The second system continues the canon. The third system shows the Cl. and Fg. parts with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Приведенные образцы показывают, что полифония в произведениях Сметаны оживляла фактуру, служила средством развития. В то же время полифония не была самоцелью, но лишь определенной функцией фактуры.

Все это служило подготовкой к зрелым произведениям, в которых полифония заняла подобающее ей место. Мы говорим об оперном, симфоническом и камерном творчестве Сметаны. В первую очередь отметим роль полифонических приемов в хорах и ансамблях опер Сметаны. Это вполне естественно, так как самостоятельность голосов открывает неисчерпаемые возможности и для имитационной, и для контрастной полифонии. В взволнованных эпизодах имитационный склад может усилить главенствующее настроение; контрастная полифония возникает при соединении индивидуально окрашенного мелодического материала.

Особенно богато представлена полифония в "Либуше" (1872). Академик Зд. Неедлы в своем труде "Оперы Сметаны" пишет по этому поводу: "Не меньшим мастерством отличается полифония "Либуше". С богатой легкостью и естественностью сплетает композитор лейтмотивы в одно целое. Так, например, мотив Либуше и мотив Пршемысла объединяются уже во вступлении:

270 Ob.

ff

Cor., Tr.

Qu.

Col bassi

В единое музыкальное целое сливаются после примирения братьев и мотивы Штыглава и Хрудоша, хотя и вместе они контрастны по своему характеру"<sup>8</sup>:

<sup>8</sup> Неедлы Зденек. Избр. труды. М., 1960, с. 167. Нотный пример из вступления (увертюры) "Либуше" пополнен по партитуре.



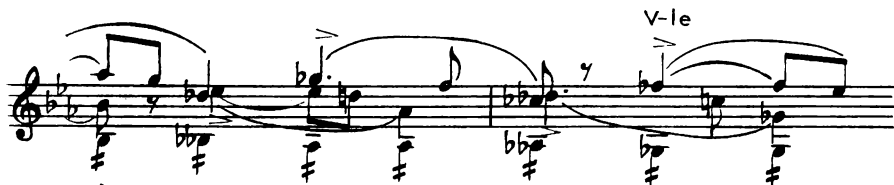
Вполне самобытно используется полифония в объединенных общим замыслом симфонических поэмах "Моя родина" (1874 — 1879). Эти замечательные произведения, рожденные идеями национально-освободительного движения, стали гордостью чешской музыки; в них ясно виден и характер чешской классической полифонии. Ее самобытность проступает не только в тематизме, его общности с народно-интонационным языком — это, пожалуй, решающий момент, — но и в колоритности некоторых имитационных форм, которые как бы обобщают приемы народного ансамблевого музицирования.

В разных поэмах роль полифонии, естественно, не одинакова: она возникает непреднамеренно, в силу объективной необходимости, вызванной содержанием. Вместе с тем это свидетельство свободного владения богатыми формами полифонии, встречающейся и в развертывании самостоятельной темы (фугато в средних частях поэм "Шарка" и "Из чешских лугов и лесов", канон в поэме "Бланик"), и как средство разработки прежде изложенной темы ("Вышеград", "Табор", "Бланик"), и как прием синтеза разнородных тем ("Из чешских лугов и лесов").

Расположение полифонических эпизодов по порядку поэм в цикле позволяет легко заметить, что, хотя цикл создавался в течение пяти лет, композитор провел определенную линию нарастания и спада: в первых двух поэмах полифония — частный прием, в третьей уже более отчетливо выделяется на видное место, в четвертой становится особенно важным принципом развития, в двух последних поэмах — вновь частный прием. Это, видимо, было вызвано требованиями художественных задач каждой из поэм, и полифония предстала весьма разнородно и богато.

В "Вышеграде" полифония, как говорилось, лишь средство разработки темы. В канонической секвенции она приобретает новые интонационные очертания, хроматически усложняется:





Приведенный отрывок является частью более широкой формы, начинающей разработку: ему предшествует унисонно-октавное проведение той же темы (с-moll), за ним следует ответ в тональности доминанты (g-moll) и еще два измененных проведения (Es-dur, g-moll). Образуется что-то похожее на фугато, которое, однако, скоро растворяется в других разработочных приемах.

"Влтава" начинается таким же подобием фугато: поочередно вступает тема у разных инструментов (Fl., Cl., V-le, V-c.). Прибавление голосов соответствует программным указаниям автора ("Первый ручей Влтавы", "Второй ручей Влтавы"). Но сама тема видоизменяется, сохраняя лишь общие контуры мелодии и ритмическую фигуру шестнадцатых. Поэтому сходство с фугированным изложением очень условно, тем более что с появлением новой певучей темы (Ob., Fg.) прежняя превращается в простое фигуративное сопровождение, в мелодико-ритмический фон, сохраняющийся во всей поэме.

Значительно сильнее фугированная полифония в третьей поэме "Шарка"; средняя часть ее — это широкое фугато (фуга?) на тему:

273

*col 8<sup>va</sup> alta*

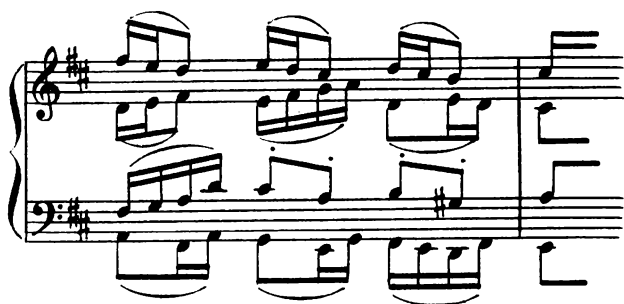
*ff* Тема

*sf*

*col 8<sup>va</sup> bassa*

*sf*

ответ

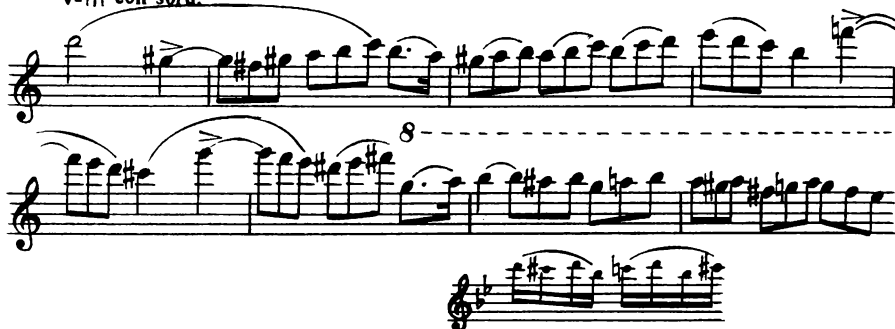


Октавный ответ — не редкость для фугато Сметаны (см., например, увертюру к "Проданной невесте"). Еще интереснее, что в теме, как и в ответе, участвуют дополнительные голоса (см. V-le, Cl., V-ni II).

Поэма "Из чешских лугов и лесов", как и "Влтава", это вдохновенное свидетельство любви композитора к родной природе, к родным краям, собирает намечавшиеся прежде полифонические формы, дополняя их новым элементом. Лейтмотив чешского края, начинающий поэму, интересен интонационным последованием IV повышенной и IV натуральной ступеней (то же найдем во многих других темах Сметаны, например, в первых двух частях фортепианного трио оп. 15, в поэме "Ричард III"), что восходит к народным попевкам. Но если в первой части поэмы (А) эти попевки звучат как заглавные, то в теме фугато (Б) они скрываются в ровном триольном ритме:

274 Allegro poco vivo, ma non troppo

V-ni con sord.

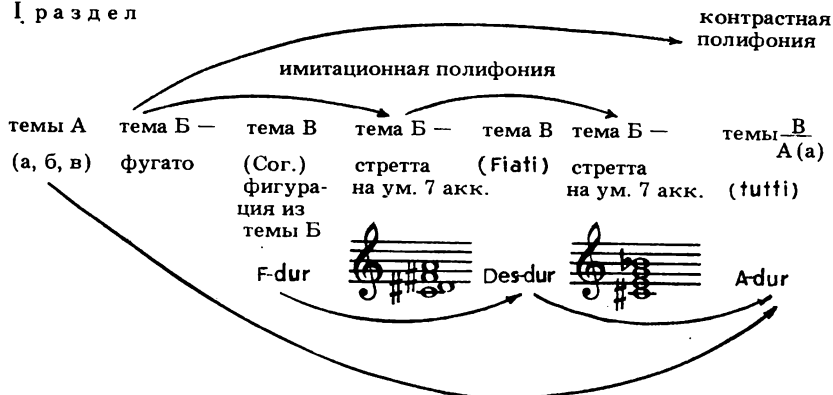


Однако не следует думать, что это случайное совпадение: когда при третьем проведении следующей темы (В) в A-dur ей контрапунктируют интонации лейтмотива чешского края, изложенные в размере  $3/4$ , становится ясным их родство с темой фугато:



В поэме "Из чешских лугов и лесов" разворачивается система имитационных построений, которая увенчивается контрапунктированием разных тем, подчеркивающим единство образной атмосферы поэмы:

# I раздел



## II раздел новая трансформация тем А (а, б); в коде темы В и б

Как показано в схеме, полифония сосредоточена только в первом разделе поэмы; второй представляет целиком гомофонную форму с жанровой трансформацией тем А и В (чешская полька) и напоминанием о других темах (в коде). Если не считать триольных ритмов, то тема В тут не появляется. Таким образом, фугато, стреттность и контрастное контрапунктирование как бы исчерпали ресурсы большой полифонической формы.

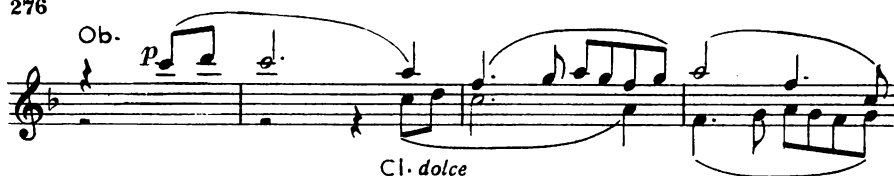
Четвертая поэма — полифоническая кульминация цикла "Моя родина".

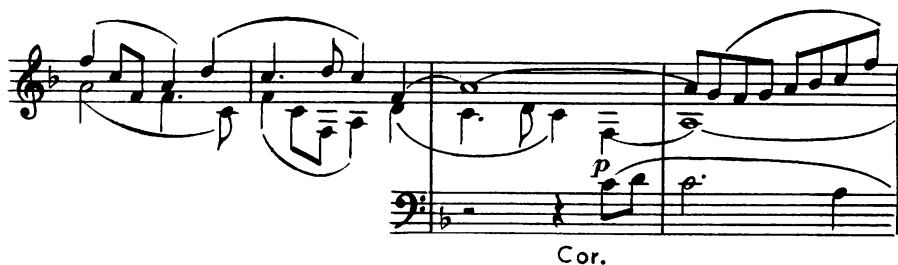
В "Таборе" (пятая поэма) полифония — это только разработочное средство, применяемое весьма ограниченно (двухголосная каноническая секвенция с двумя дополнительными голосами).

"Бланик" — последняя поэма цикла — как бы продолжает героический "Табор". Тема гуситского гимна, хорально прозвучавшая в "Таборе", в "Бланике" получает полифоническую форму: в октавном каноне перекликаются сначала гобой и валторна, а потом гобой и кларнет. Песенные мелодии, повторяя одна другую, создают кружевное двухголосие, дышащее народным характером (приводится начало второго канона; положенный снизу аккорд тоники F-dur не выписывается):

[Più allegro, ma non molto]

276





Очень оригинально на свободное течение двухголосия тут и там накладываются повторения начального двутакта темы: она все время напоминает о себе, зовет куда-то вдаль. Нужно по достоинству оценить мастерство композитора, который находит все новые и новые варианты контрапункта к краткому ядру темы, — свидетельство мелодической неистощимости.

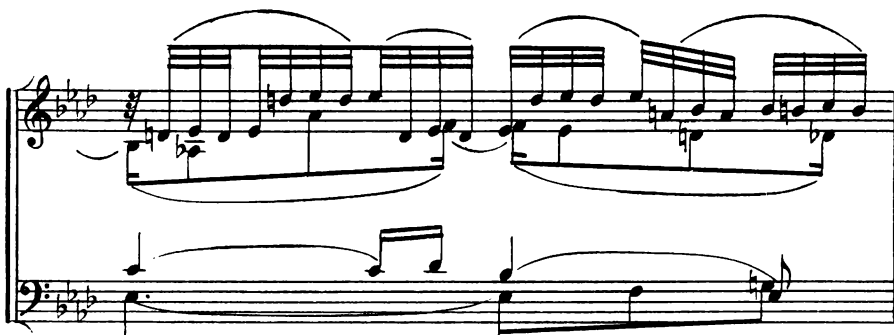
В подобных имитационных построениях, поручаемых ансамблю духовых инструментов, особенно сильно чувствуется влияние народного ансамблевого музицирования, которым так славится чешская народно-музыкальная культура.

Из приведенного анализа вырисовывается активная роль полифонии и та особая драматургия, которая придается ей Сметаной.

В квартетах Сметаны иное отношение к полифонии, нежели в симфонических поэмах "Моя родина". Первый квартет — "Из моей жизни" (1876) — лишен сколько-нибудь значительных моментов имитационной полифонии. Господствует здесь гомофонно-гармонический склад. На этой основе Сметана дифференцирует голоса фактуры, что ведет к полифонии контрастного типа. Этот тип преобладает в побочной партии первой части и особенно в медленной части, то есть в музыке певучего лирического характера. В приводимом отрывке из репризы *Largo sostenuto* сначала три голоса индивидуализированы, далее мелодизируется и четвертый — бас (V-la); возникает исключительно подвижный ансамбль поющих голосов:

*tranquillo dolce cantando*  
V-c.

V-Ia



Во втором квартете (1883) в аналогичную картину существенную поправку вносит эпизод *Molto moderato quasi Marcia* в третьей части. Его тема, напоминающая по интонациям героическую тему "В бурю, во грозу" из "Ивана Сусанина" Глинки, развертывается в фугированной форме (первый ответ — в октаву) и несет с собой какую-то особую активность полифонии. Благодаря этому вся третья часть полифонически расцветает, и это вносит своеобразие.

В творчестве Антонина Дворжака (A. Dvořák, 1841 — 1904) полифония представлена совсем по-иному, нежели в музыке Сметаны. В произведениях Дворжака (не считая вокальных, о которых речь будет идти ниже) полифония — это элемент фактуры и далеко не самый главный. Непосредственность течения музыкальной мысли препятствовала применению каких-либо полифонических хитросплетений, и поэтому полифония появлялась лишь как средство развития художественного образа. Имитационность реже других приемов вводится композитором, особое же распространение у него получает контрастность, причем отнюдь не в виде контрапунктирования готовых тем, но как сопровождение темы контрастно-фигуративным контрапунктом. В этом, собственно, воплощается фигуративная природа полифонических сочетаний у Дворжака, его полифония происходит от развитой гармонической фактуры.

Интонационная характерность сопровождающих контрапунктов, однако, отделяет их от так называемой мелодической фигурации и ведет к возникновению полифоничности. Подобные контрапункты появляются в музыкальной форме по мере повторений одной и той же темы, и потому складываются, собственно, полифонические вариации на мелодически неизменную тему. Тип их композиции, например, такой (сокращения: п — период, с — середина, р — реприза, к — контрапункт; а, б, в — тематический материал):

$$\begin{array}{ccccccc} \text{а} & \text{б} & \text{а} & \text{в} & \text{а} & \text{б} & \text{а} \\ & & \text{к} & & \text{к}1 & & \text{к}2 \\ \text{п} & \text{с} & \text{р} & & \text{п} & \text{с} & \text{р} \end{array}$$

Три повторения темы а сопровождаются контрапунктами в нижнем голосе. Они могут быть и тождественными, но чаще меняются. Повторяющиеся тема и контрапункт могут вертикально перемещаться, обычно при октавном IV.

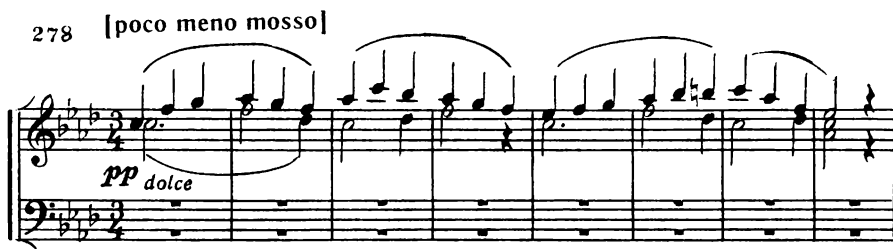
Принцип контрастного контрапунктирования и образования рассредоточенного цикла полифонических вариаций у Дворжака чрезвычайно напоминает таковой же в музыкальной форме Чайковского<sup>9</sup>. Вероятно, это следствие, с одной стороны, общеславянских принципов народной песенности, с другой же — большой развитости, виртуозности фактуры у этих композиторов. Для Дворжака, в частности, особое значение имела и традиция народно-ансамблевого музицирования — он поднял ее до высот мирового искусства.

Одним из самых типичных образцов описанной формы могут служить полифонические вариации в середине третьей части квартета ор. 96 (1892). Здесь складывается такая последовательность вариаций (а — тема; б, в, г, д — контрапункты):

	б	в		а		б	а	
	а	в		в		а	д	
		а		а		а	д	
		г		б	г	а	г	
такты:	8	8	8	8	8	8	8	8
вариации:	I		II	III		IV	V	

Как видно, полифоническое варьирование заключается и в обновлении контрапунктического материала (вар. I, V), и в вертикальной перестановке уже бывшего (вар. II, III). Такое сочетание повторности и обновляемости, с сопровождающими их динамическими и регистровыми изменениями, ведет к большой интенсивности всего развития.

В виде нотного примера приводятся первый период (тема с контрапунктом) и начальные четырехтакты трех первых вариаций:



<sup>9</sup> См.: Протопопов Вл. История полифонии. Русская классическая и советская музыка. М., 1962.

вар. I

вар. II

вар. III

Поскольку первое же изложение темы сопровождается контрапунктом (тему композитор выделяет обозначениями: *dolce*, *espressivo*, *molto espressivo*), можно говорить о зародыше полифонического дуэта. Но в подлинном виде он возникает тогда, когда оба голоса, обе мелодии становятся равноправными и развивают свои собственные интонации. Полифонический дуэт — это логически-естественная форма художественного стиля Дворжака, предпочитающего контрастно-полифонические формы имитационным.

Полифонический дуэт встречается в одном из самых знаменитых сочинений Дворжака — в фортепианном квинтете оп. 81 A-dur, в его медленной части — "Думке". Фортепиано и альт (в дальнейшем и другие инструменты ансамбля) совокупно излагают две песенно-речитативные мелодии: нижняя носит распевно-речевой характер, с поступенным движением, в верхней — большой размах, интонации ее словно рвутся на широкий простор. Дуэт положен на скупое аккордовое сопровождение, при позднейших проведениях обрастающее гармоническими фигурациями. Благодаря варьированным повторениям создается рассредоточенный вариационный цикл, превосходно отвечающий и течению повествования, и принципам народно-вариационного развития (приводим первое предложение периода, сопровождение опускаем):



279 *con 8<sup>va</sup> alta*

Piano *pp* *V.I.* *ten.*

V-la *P espr.* *ten.*

*p*

Соотношение мелодий по вертикали не меняется на протяжении всей "Думки". Отсюда можно заключить, что главными средствами варьирования Дворжак считал здесь фигуративное, регистровое и тембровое, но не вертикально-контрапунктическое обновление.

Известная роль в тематическом развитии "Думки" отведена имитационной полифонии — вступительная тема при повторении дополняется имитациями:

280 **Tempo I (Andante con moto)**

V-ni *f*

Piano *f* *p*

V-c.

Возможно, имитационное изложение в неторопливом темпе способствовало эпической распевности музыки; может быть, этим же вызвана имитационная форма распевания темы в *Lento maestoso* "Думок" ор. 90 (1890) для фортепиано, скрипки и виолончели. Смычковые ведут здесь певучую тему, типичную для славянской распевности (секстовые обороты); благодаря имитации она кажется еще шире, беспредельней, уносит в дали эпической старины:

V-no.  
*p* *f* *p*  
 V-c. *molto* *f* *espr.*  
*p* *f*  
*dim.* *pp* *pp*

Из примера видно, что двухголосная имитация перерастает в трехголосную гармонию. Это одно из проявлений стилистически существенной у Дворжака подчиненности полифонической формы по отношению к гармонической. Аналогичным примером может служить имитационный эпизод из Славянской рапсодии оп. 45 № 2 для оркестра (1878), в котором ниспадающие октавные имитации четырех голосов струнных переплавляются в четырехголосные размеренные аккорды.

В плане использования имитации выделяются кульминационные такты (т. 105 — 118) *Adagio molto e mesto* фортепианного трио оп. 21 (1875). Простая песенная тема в характере уже известного нам жанра думки двукратно преобразуется: сначала в драматическую, мощную, затем в более мягкую, но по-прежнему мужественную:

282 [*Adagio molto e mesto*]

*ff* *f*  
*ff* *f*



В заключительных тактах Adagio (т. 119 — 127) возвращается та же тема в гомофонном изложении, утверждая тот нарративный характер, который был заложен в ней с самого начала.

Двойное толкование, которому подвергается имитационная форма в приведенном отрывке, свидетельствует о ее разнообразных выразительных возможностях. Это не было открытием Дворжака, но благодаря непрерывному следованию одного имитационного построения за другим как-то особенно наглядно.

Если предыдущий пример заимствован из завершающей части формы, то в фортепианном трио оп. 26 (1876) имитационную форму найдем в разработке первой части скерцо. Как и в других примерах, имитационная форма, выполнив свою активизирующую роль, переходит в гомофоническую.

Медленная часть струнного квартета оп. 34 (1877) дает пример того, как особое полнозвучие создается при помощи имитаций (V-no I — V-la), "вкрапленных" в гармонию. Эти имитации, местами двухголосные, иногда одноголосные, временами точные, а подчас и свободные, мелодические или же только ритмические, просвечивают сквозь фактуру, не выходя на первый план, но наполняя ее жизнью. Поэтому-то Adagio, напоминающее медленные части сочинений Брамса, которому и посвящен квартет оп. 34, столь компактно и торжественно. По начальному восьмитакту можно судить и о характере всего Adagio:

283 [Adagio]





Разработочную функцию у Дворжака изредка выполняет и фугато. Такая роль возложена на него в финале фортепианного квинтета ор. 81. Тема фугато образована здесь из главной темы данной части, но, перенесенная в минор, она лишается прежней жизнерадостности:

#### 284 Allegro



Как показано в примере, снизу к теме фугато присоединяется противосложение, которое в дальнейшем подвергается сильным изменениям. Содержательная роль фугато в финале квинтета заключается в сосредоточении драматических элементов, противопоставляемых образам светлого характера, сохраняющих присущую им энергичность. С подобной трансформацией тематизма впоследствии встречаемся в финале Третьей симфонии Рахманинова: простые диатонические интонации основной темы заостряются в фугато хроматическими.

Пожалуй, единственный у Дворжака случай, когда фугированная форма поставлена в начале крупного раздела, находим в Сим-

фонических вариациях для оркестра ор. 78 (1887), темой которых послужила мелодия хора Дворжака "Гусляр". Очень важна здесь народно-ладовая переменность IV ступени, представленной и в повышенном (лидийском), и в натуральном виде. Обычно считается, что вариации композиторов XIX века как бы концентрируют в себе характерные для их стиля музыкальные жанры. Это отчасти относится и к вариациям Дворжака — две из них имеют обозначения *Scherzo* и *Tempo di Valse*, но всего лишь две из двадцати семи. В вариациях, не имеющих жанровых обозначений, можно усмотреть близость к некоторым жанрам, но подобные сближения не меняют общей свободы Симфонических вариаций. Фугато оттеснено в финал: оно нужно здесь не как характерный для Дворжака музыкальный жанр, но как форма энергичного завершения цикла.

Приводимые тема и ответ с противосложением дают представление о торжественном характере финала Симфонических вариаций:

### 285 Allegro maestoso

тема

ответ

Фуга очень протяженная, но динамика ее не ослабевает, чему способствуют интенсивность тональных переходов и энергичное сжатие темы по мере продвижения к концу. В итоге финал получает самостоятельное значение в вариационном цикле.

Единственный в своем роде случай канона в начале произведения найдем в Славянском танце c-moll ор. 46 № 7 (1878). Безыскусственная простота мелодии, позволяющей применить канон, восходит, возможно, к тем далеким образцам народных попевок, которые еще со времен средневековья получали форму двух- и многоголосного канона. Дворжак остроумно развил их, придав форме симфонический размах. Интересно, что в репризе этого танца "просвет" между голосами канона сужается до  $\frac{1}{4}$  вместо первоначальной  $\frac{1}{2}$  ноты.

Хотя мы все время оговариваем, что имитационная полифония мало характерна для стиля Дворжака, это не означает, что он недооценил ее художественные возможности. По-видимому, у Дворжака был какой-то свой взгляд на них, потому что имитационная полифония у него завладевает фактурой, как, например, в фортепианном трио ор. 65. Интересные образцы содержат и Легенды ор. 59 (1881). Имитационность тут выполняет и живописные задачи (№ 9, т. 61 и след. — род колокольных перезвонов), и выразительно-речевые (№ 4, родственная русским песням в обработке Лядова); здесь же и типично глинкавский прием разворачивания фактуры — от одноголосия к многоголосию (№ 5).

Но, конечно, средоточием имитационной, в том числе фугированной полифонии являются произведения ораториального типа. Это *Stabat Mater* (1877), оратория "Святая Людмила" (1886), Реквием (1890), месса D-dur (1887). Первое и последнее из названных сочинений пронизаны имитационностью. Тут действуют отчасти традиции западноевропейской ораториальности, но, пожалуй, определяющее значение имели формы богатейшей народно-хоровой чешской культуры. Достаточно сравнить фактуру *Stabat Mater* и благоуханных хоров а cappella "О природе" ор. 63 (1882), написанных в характере чешской песенности, чтобы видеть, что народные элементы проникают даже в духовные по сюжетике произведения.

В оперных произведениях Дворжака полифония скрыта в общем многоголосии и выделяются лишь редкие полифонические эпизоды. В таких операх, как "Черт и Кача" (1899), "Якобинец" (1888), "Армида" (1903), весьма полифоничны ансамбли, мелодика которых речитативна. Одна из небольших хоровых сцен с солистами в "Армиде" (действие II, явление 4) положена на фугированную разработку темы в оркестре — что-то родственное в сцене № 20 с "Ужель хан наш город взял" из "Князя Игоря" Бородина. Однако в этой последней проведения темы помещаются всегда в вокальных голосах, у Дворжака же, как сказано, проходят в оркестре, вокальные же партии лишь присоединяются к отдельным мотивам темы, а в общем имеют речитативный характер.

Пожалуй, самым интересным, правда очень кратким, полифоническим эпизодом является народно-хоровая сцена во время диалога с чертом Марбузлем в I действии оперы "Черт и Кача". Гармонически здесь все чрезвычайно просто, хотя и насыщено полифонией, и от этого эффект живости только усиливается: слушатель легко разбирает каждую реплику. Голоса интонационно различны, но выдержаны в одном духе, нет никакого стандарта имитационной разработки, все течет непринужденно и легко, в юмористическом характере, присущем вообще всей этой опере. Вот начало второй из двух хоровых реплик сцены (сопровождение опускается):

286

[Tempo I (Andante)]

C.  
A.  
T.  
B.

Что вы, что вы, пан лю -

Что вы, что вы, пан любезный, что вы!

Что вы, что вы, пан лю -

что вы, пан лю - без\_ный, что вы, что вы  
 - без - ный, что вы, что вы,  
 Ах, что хо-зя - ин, что хо-зяй\_ка

без - ный, что хо - зя - ин,  
 пан лю\_без\_ный, пан лю - без\_ный, наш хо-зя - ин  
 пан лю - без - ный, с од - но -  
 зна-ем э - ти я - го\_ды, э - ти я - го\_ды,

что хо - зяй - ка с од - но  
 и хо-зяй\_ка с одно\_го кус\_точ - ка я - го\_ды  
 - го кус - точ\_ка о - бе я - го\_ды  
 с од - но\_го кус - точ\_ка я - го\_ды,  
 - го кус - точ\_ка я - го\_ды,

Каждая из партий индивидуализирована, и даже тогда, когда сопрано (т. 4) в уменьшении проводят ту же мелодию, что была у альтов (т. 1 — 2), это воспринимается совсем как самостоятельная реплика, потому что соответствует ритму предыдущей фразы. По живости эта народная сцена напоминает аналогичные эпизоды опер Мусоргского, но интонационный ее язык коренится в чешской народной музыке.

На первый взгляд может показаться странным, что в симфониях и симфонических поэмах Дворжака полифония представлена преимущественно полифоническими вариациями. Но по зрелом размышлении приходим к выводу, что это естественно при том обилии и богатстве фигуративных приемов, которое находим в музыке Дворжака: ими поглощались формы полифонии, к тому же тематизм Дворжака в основном был гомофонным, тенденций к концентрации в какие-либо броские "формулы" в нем не заметно. Оттого и развитие осуществлялось посредством наложения контрастно-фигуративного материала.

Как незначительна роль имитационных форм в симфонической музыке Дворжака, так же почти не встречается у него и контрапунктирование контрастных тем, подобное тому, что уже известно нам по произведениям Листа или Берлиоза. Дворжак ближе в этом смысле к Брамсу, а приемом растворения контрастных тем в общем потоке (там, где контрапунктирование все-таки встречается) дворжаковская фактура напоминает вагнеровскую. Соединение отдельных мотивов одной или различных тем облегчается родством их мелодических попевок, как, например, в Девятой симфонии (1893):

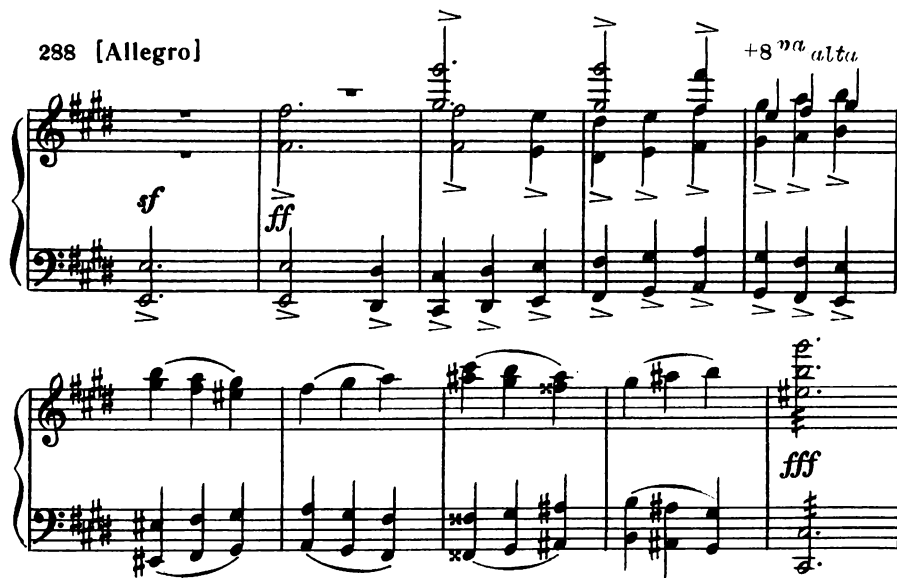
287

Archi *fz* *fz* *fz* *fz*

Соединение двух элементов главной темы проходит в репризе совершенно непринужденно, как одно из трансформированных ее проведений, контрапунктичность не осложняет восприятия. Это вполне в стиле Дворжака.



У младших современников и наследников Сметаны и Дворжака полифонические средства выразительности уступают место гармонии. Сплетения мелодических контрапунктов скрываются в сочных гармонических сочетаниях, в которых выделяется главный мелодический голос, все прочие компактно ему сопутствуют в едином с ним ритме. Смелость гармонических последований подчиняется аккордике, даже при усложнении гармонии (например, у Л. Яначека). Гармонически свободные сочетания по-прежнему складываются в компактные фактурные формы. Лишь только завязываются имитационные сплетения и создается возможность образования полифонической фактуры, как тут же они переходят в аккордово-гармонические сочетания. Примером может служить завершение *Allegro* симфонии № 3 З. Фибиха — начавшаяся каноническая имитация переплавляется в ритмически ровное аккордовое движение:



Это очень характерно для стиля не только Фибиха (1850 — 1900), но и других чешских мастеров той же формации.

Большое распространение получают разнообразные фигуративные формы, они иногда очень сложны и складываются из нескольких ритмо-мелодических рисунков, особенно в инструментальных ансамблях (в частности, с духовыми инструментами), процветающих в чешской музыке. Тем не менее полифоническими такие формы трудно назвать, поскольку основу составляют не мелодические темы и контрапункты, но фигурации, как, например, в чрезвычайно разработанных фигуративных рисунках фортепианного квинтета ор. 42 Фибиха или квинтета для духовых инструментов ор. 95 И. Б. Фёрстера (1859 — 1951).

В оркестровых сочинениях доброй романтической традиции иногда возникают инструментальные дуэты, поручаемые солирующим инструментам. Для примера приведем эпизод из симфонической

поэмы "Корсар" (1892) В. Новака. Интересно также его репризное изложение, где из тех же тем вырастает чрезвычайно певучее контрапунктирование голосов при репетиции гармонических созвучий:

289 Poco meno mosso

Ob.

V-c. solo

*p dolce espr.*

V-ni II, V-le

*pp*

*p*

*espr.* V-c.

Cb.

*sim.*

У названных авторов фугированные формы крайне редки и неразвиты, ограничены лишь экспозицией (фугато), как, например, в финале квартета D-dur Фёрстера. Изредка они входят и в хоровые

произведения, способствуя развитию одного настроения, как в середине мужского хора "Пахарь" ("Orač") Фёрстера ("От зари до заката пашем до упаду"):

290

Od zor do za - pa-du o - ram do u - pa-du

В хорах *Яначека* (1854 — 1928) полифония вытекает из контрастности голосовых партий, воспроизводящих интонации человеческого говора, — продолжение принципов Мусоргского. Об этом писал Б. В. Асафьев: Яначек "никогда не упускал из виду мелодии как содержания человеческого говора, и больше, чем *говора*: смысла, передаваемого напевностью слова-звука"<sup>10</sup>. В произведениях хорового жанра это привело к особому рода контрастной полифонии — одновременности интонационных образований в голосах и их значительному ритмическому своеобразие. Примерами тут могут служить "Маричка Магдонова", "Золотая улочка", "Кашпар Руцкий", "Бродячий безумец"<sup>11</sup>.

Чрезвычайно интересным и по-своему уникальным образцом полифонии служит *ostinato* для органа solo в "Глаголической мессе" (1926) Л. Яначека. Двухтактная тема, сначала в басу, а потом и в других голосах, получает разнообразное ладовое преломление, вплоть до целотонности, на нее наслаиваются аккорды в двудольном движении, создающем синкопы к трехдольности темы. Это противоречие все время тянет к продолжению; гармоническая неустойчивость и общая композиция получают характер *perpetuum mobile*:

291

тема ostinato

ее варианты

*ff*

<sup>10</sup> А с а ф ь е в Б. В. Яначек, Новак, Ферстер, Сук. — В кн.: А с а ф ь е в Б. Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 358.

<sup>11</sup> Я н а ч е к Л. Избр. хоры. М., 1979.

От этого *ostinato* тянутся нити к родственным формам в произведениях чехословацких мастеров нашего времени, с другой же стороны, и само *ostinato* Яначека сложилось в соответствии с общей тенденцией его времени — *ostinati* в произведениях Стравинского, Хиндемита были знаменiem музыкального стиля. Впрочем, тяготение к остинатности заметно у Яначека в ряде произведений последних десятилетий его жизни. Но эти *ostinati* обычно прерываются движением иного рода и подобно имитационным "завязкам" у Фёрстера, Фибиха переходят в гармоническую фактуру, а далее восстанавливаются в репризе (третья часть кантаты "Amarus").

Полифоническое искусство чешских и словацких мастеров интенсивно развернулось со второй четверти XX столетия и особенно — в послевоенные десятилетия, в условиях социалистической Чехословакии. Неувядаемые образцы мировой полифонии служат путеводной нитью для современных композиторов — наследников великих чешских классиков — Сметаны и Дворжака.

## ПОЛИФОНИЯ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В полифонической музыке французских композиторов второй половины XIX века сочетались романтическая образность со стремлением к классической строгости. Программность Берлиоза и Листа оказала существенное влияние на С. Франка, К. Сен-Санса, но и традиции Баха, Бетховена, вообще классической школы были для них также весьма действенны. Дух французских классиков отразился в сочинениях Г. Форе, в то же время в них заметны и воздействия Шопена, сказывающиеся в фортепианной фактуре и гармонии. Сильная струя народно-реалистического характера в произведениях Бизе ("Арлезианка", "Кармен") переплетается с классическими формами полифонии. Так, в самых разнообразных проявлениях романтического и классического живут в музыке французских композиторов.

Обратимся к творчеству *Сезара Франка* (С. Franck, 1822 — 1890).

Многими сторонами художественных концепций и музыкального стиля произведения Франка примыкают к сочинениям Листа, но большое значение для Франка имело и наследие Баха, которому, кажется, временами Франк даже подражал. Плотность полифонической фактуры и в то же время обилие речитативных эпизодов, большая свобода высказывания и планомерность монотематизма, пафос, восторженность и строгость выразительности — в таких антитезах складывается стиль Франка. Они, однако, не нарушают общей однородности, ровности его образной системы, ибо Франк в глубине своей натуры лирик и ему чужды мятельность, скепсис.

Характерное в полифонии Франка тесно связано с описанными особенностями его стиля. Широкое использование полифонических приемов развития позволяет представить данный тематический материал в динамике, отразить различные стороны музыкального образа. Отсюда рождается необходимость имитационных форм, весьма частых у Франка. С другой стороны, стремление к раскрытию единой сущности контрастно-тематических образований приводит к контрапунктическим синтезам. Они и становятся выражением, так сказать, "двуединого" движения к общему итогу, к апофеозу.

Имитационность у Франка используется и как принцип развития самостоятельных полифонических произведений, и как одна из сторон крупных гомофонных форм. К числу первых принадлежат довольно многочисленные фуги и прочие имитационные формы, которых больше всего среди органных и вокальных произведений ораториального склада. В отличие от баховских циклов — прелюдии и фуга, — Франк ввел трехчастную контрастно-составную форму,

открывающуюся прелюдией, вторая же и третья части используют какие-либо другие жанры. К таким произведениям принадлежат: "Прелюдия, хорал и fuga" (1884), "Прелюдия, ария и финал" (1886 — 1887) для фортепиано, "Прелюдия, fuga и вариация" для органа<sup>1</sup>.

Тематизм произведений Франка существенно эволюционировал: в раннем периоде творчества преобладала диатоника, в позднем же — острая хроматика, вызываемая обостряющимися ладовыми тяготениями. Это вызвало к жизни необычные гармонические последования, сопоставления аккордов, связанные полутоновыми ходами в мелодии.

Сильна также и баховская тенденция, особенно заметная в органичных полифонических произведениях Франка. Именно в них находим мелодические темы, близкие Баху, в частности интонационные комплексы, объединенные вокруг I и V ступеней и их секундовых сопряжений (из "Большой симфонической пьесы" для органа):

292 *Allegro non troppo e maestoso*



В симфонии ре минор (1888) этот род тематизма получает широкое применение в рамках большого цикла:

293 *Allegro non troppo*



Заметны также черты сходства с темой "Прелюдов" Листа и квартета cis-moll Бетховена:

294 *Allegro*



Вообще полифонический тематизм Франка за немногими исключениями не очень самостоятелен. Интонационный склад его малоиндивидуален, в отличие от листовского тематизма. Это относится даже к такому знаменитому сочинению, как "Прелюдия, хорал и fuga"; тема последней основана на элементарных хроматических ходах, идущих вниз наподобие задержаний. Общий размах образно-тематического развития, контрасты и преобразование тематизма искупают описанный недостаток. Именно в развитии, в сплетении голо-

<sup>1</sup> См. у Ш. Видора фортепианное трио "Прелюдия, Andante и финал" ор. 17, перекликающееся по структуре с названными сочинениями Франка.

сов, в полифонических усложнениях Франк достигает интересных художественных результатов.

В "Большой симфонической пьесе" для органа приведенная выше тема (пример 292) преобразуется в фуге, теряя последние признаки индивидуальности:

295

*Allegro non troppo e maestoso*



Возможно, это объясняется местоположением фуги в конце произведения, когда индивидуализированный тематизм, как обычно, растворяется в более элементарных мелодических формах. Но несомненно, что здесь отражаются и общие приемы Франка: он не столько стремится индивидуализировать темы, сколько наблюдает за логичностью их последовательных преобразований.

В совершенно иной, противоположной роли выступает фугато в первой части квартета D-dur. Фугато основано на теме вступительного *Roco lento*. Эта тема проходит как лейтмотив через разные части цикла и потому должна быть особенно "на виду". Фугато и служит той концентрированной формой, которая помогает выявлению образа. Поэтому введение темы в скерцо и особенно переход ее в главную партию финала с последующей широкой разработкой становятся закономерным звеном монотематической системы квартета. Фугато, таким образом, следует рассматривать в связи с его функцией в форме целого.

Интересную функциональную роль играет канон в финале фортепианного трио оп. 1 № 1 *fis-moll* (1842) — роль кульминационного средства в репризе. Первое предложение ее идет в гомофонной форме (*V-c.* и *Piano*), второе — в виде канона (*V-по — V-c.*) с сопровождением. В этом выразилась и динамика репризы, и общее напряжение всей широкой формы.

Любопытен перерыв звуковысотной имитации с т. 8 канона при сохранении ритма пропосты, а затем — вновь восстановление звуковысотных отношений пропосты и респосты, но уже в форме бесконечного канона с новым временным расстоянием пропосты и респосты (приводятся эти голоса):





Это отнюдь не единственный пример трансформации канона в сочинениях Франка. В одном из самых поздних его ансамблей, в квартете D-dur побочная тема в экспозиции имитационно передается от первой скрипки к альту. Тема тут так завладевает вниманием, что не ощущается перерыва в имитации и кажется, что вся она идет канонически. В репризе, благодаря смещению темы на терцию, образуется род канонической секвенции, хотя, повторяем, точность имитирования не сохраняется:

297

*pp*

*pp*

*pp*

*espr.*

*pp*

*meno dolce*

*meno dolce*

*meno dolce*

*meno dolce*



Совсем свободно ведется изложение в кульминационной части побочной темы: ритм пропосты точно воспроизводится респостой, мелодическое же ее направление подчас совсем другое:

298



При общей напряженности такая свобода имитации только усиливает выразительность тематизма, всего музыкального целого.

Исключительное в истории полифонии художественное явление — канон в последней части сонаты для скрипки и фортепиано (1886). Не говоря уже о том, что другого столь значительного инструментального произведения в форме канона литература XIX века не знает (пьесы Шумана, Грига и некоторых других композиторов не представляют такого интереса), канон в сонате Франка выделяется и многими музыкально-композиционными особенностями. Тут как бы собрано самое главное из того, что мы наблюдали в описанных выше образцах.

Интонационный материал темы пропитан песенностью, лиризмом. Как это ни покажется неожиданным, но мелодические обороты здесь во многом напоминают русские (шире — славянские) народные песни. Известно, что Франк занимался изучением русских песен; возможно, оттого и происходят подобные реминисценции. Оборот т. 5 — 6 пропосты с его опорой на доминанту (первый и последний аккорды) очень типичен при миксолидийском строе русской мелодики; оборот т. 7 — 8 — как бы распевный вариант начала песни "Эй, ухнем" и в то же время напоминает один из мотивов в теме Adagio Первой симфонии Чайковского. В некоторых гармонических последованиях темы Франка заметна ладовая переменность (например, в т. 7—8 с диатоническим отклонением в h-moll), применяются натуральные гармонии III и VI ступеней (т. 17 — 20) — все это проявление тех же связей с русской музыкой.

Выписываются начальные мелодии пропосты и респосты канона:

## Allegretto poco mosso

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto poco mosso'. The score is divided into two systems. The first system features the melodic line with the instruction 'dolce cantabile' and the piano accompaniment with 'dolce cantabile'. The second system continues the melodic line and piano accompaniment, with the instruction 'sempre legato' appearing in the piano part. The piano part consists of chords and moving lines in both hands, often mirroring the melodic contour.

Особенно интересны периодические смены канонического изложения неимитационными эпизодами, которые значительно освежают композицию (было бы утомительно следить за канонем на всем протяжении большой пьесы). В самом каноне происходит перемена имитационного строя: а) фортепиано и скрипка чередуются в зачинании канона, б) изменяется время имитации — сначала оно равно целому такту, потом — половине такта (переменные условия имитирования, столь обычные в русской музыке). Очень большую роль в распознавании канона слушателем играет то обстоятельство, что ритмическая активность в одновременном звучании у пропосты и риспосты неодинакова. Когда интенсивное движение сосредоточено в риспосте, тогда пропоста застывает на протянутых звуках, и наоборот. Это дает возможность легко следить за ходом имитаций: они как бы вновь начинаются в каждой фразе.

Приводим схему композиции финала (цифрами обозначено число тактов; дробью указано расстояние риспосты от пропосты) :

# Экспозиция

А	Б	А <sup>1</sup>	Б <sup>1</sup>	В	
20 + 16	13	2 + 13	12	2 + 7 + 12	18
канон:	неимит.	канон	неимит.	канон;	неимит.
ф-п — скр.	эпизод	скр. — ф-п.	эпизод	ф-п. — скр.	эпизод
(4/4)		(4/4)		(4/4)	
A-dur		Cis-dur		(2/4)	
				E-dur	

## Разработка и реприза

Г		Б <sup>2</sup>		А <sup>2</sup>		
16	18	18	12	4 + 20 + 16	1 + 14	7
неимитационное изложение				канон:		
				ф-п.	скр.	
				(4/4)	—	(2/4)
				A-dur		

Периодическое появление главной темы создает рондообразность, дополняемую сонатными отношениями (E-dur — A-dur). Главная тема все время меняет свою тональность: А — Cis — Е — А, что очень удачно освежает ее звучание. Светлый, праздничный колорит, несомненно, связан с этим обновлением, и сама каноническая имитация воспринимается каждый раз по-новому, ведет слушателя к общему ликующему завершению.

Образуется большая полифоническая форма, части которой — каноны. С большой полифонической формой мы встречались у Моцарта, Бетховена, Шумана. Особенность ее у Франка заключается в тематическом тождестве составных частей, изменяющихся по тональности и порядку вступления голосов ансамбля, но не мелодически. По существу, это вариационный тип развития и большая полифоническая форма одновременно является и рассредоточенной формой вариаций. В этом ее новизна. Вполне вероятно, что вариационный склад связан с характером мелодического материала, близкого песенным славянским интонациям: вариационность в высшей степени характерна для русской и других славянских музыкальных культур, и, возможно, Франк это подметил.

Контрастно-тематическая полифония у Франка имеет две формы: 1) форму развитого фактурного изложения, при которой отдельные голоса получают большое мелодическое развитие; 2) форму контрапунктического соединения музыкальных тем, прозвучавших в виде самостоятельных тем-мелодий.

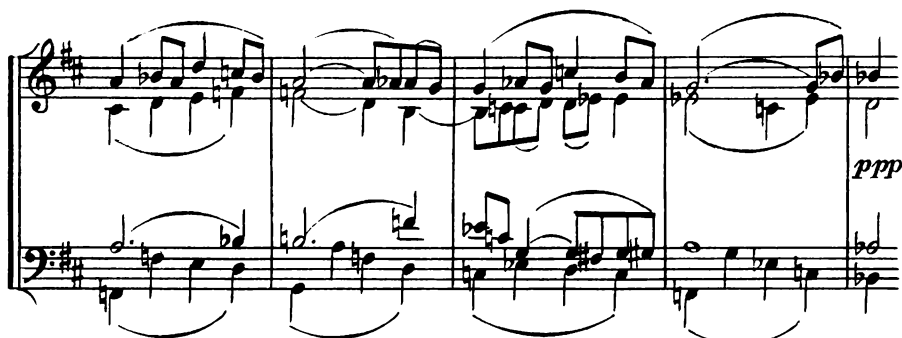
Первая из этих форм встречается в произведениях 70 — 80-х годов при одновременном обострении ладогармонических тяготений, ведущем и к обогащению гармонии. Пафос лирики, ее восторженно-экстатический характер заставляли тщательно разрабатывать фактуру каждого голоса. Полифоническая форма выросла из развития гармонических голосов.

Наиболее явственны эти формы в камерно-ансамблевых произведениях, например в квартете (из Poco lento первой части, т. 21 — 27, 57 — 65):

300

а) V-ni *sempre pp*  
V-la *sempre pp*  
V-c. *[mf] sempre vibrato*

б) *pp*



Главное значение здесь сохраняется за верхним голосом, но и средние чрезвычайно активны, нижний же перестает быть простым басом и временами завладевает тематической инициативой.

Контрапунктические соединения тем чрезвычайно часты у Франка и вытекают из монотематической основы. Это проявилось с самых первых произведений композитора. Так, в фортепианном трио ор. 1 № 1 темы всех частей взаимно сплетаются. В репризе второй части, например, тема проходит у скрипки одновременно с темой первой части в партии фортепиано (т. 8 и след. перед цифрой 18). При этом обе темы сохраняют скорость своего движения, то есть, в конечном счете, свой характер. После двух таких контрапунктических соединений (во второй раз: фортепиано — виолончель) те же темы дважды проводятся в обращении (фортепиано — скрипка, фортепиано — виолончель). Затем — секвенция, в которой смычковые ведут свободный канон, поднимаясь по терциям (скрипка — от *g* и *h*, виолончель — от *a*, *cis* и *e*), фортепиано же — поступенную секвенцию (от *fis*, *gis*, *ais* и т. д.).

Подобное очень сложное сплетение дает большое нарастание и выливается в новое проведение темы *Andante*, соединенной с темой *Allegro* (т. 16 и след. перед цифрой 21). Непосредственно за ним следует повторение двух тем первой части, заимствованное из ее репризы (ср. цифру 8 *Andante con moto* и цифру 21 *Allegro molto*).

В поздних произведениях Франка также контрапунктические сплетения появляются как вершина тематического развития и возникают по мере движения образов к своему смысловому итогу.

Существенная роль в таком развитии отводится вариационности. Она складывается и в фигуративном сопровождении, и в ритмических изменениях, и в напластовании новых голосов, и в вертикальной перестановке контрапунктов.

Образцами такой сложной композиции, сочетающей приемы полифонии с вариационностью, являются Прелюдия, ария и финал и Прелюдия, хорал и fuga для фортепиано.

Прелюдия, ария и финал — контрастно-составная многотемная композиция. Уже прелюдия наряду с основной трехчастной темой (А) содержит также вариации на новую остинатную тему (Б), образуя сложную трехчастную форму. Столь же распространено изложено и ария, одна из тем которой в финале контрапунктирует с темой А из прелюдии, главной же темой финала становится контрапункт из пятого проведения темы Б. Тематическая структура включает

и другие темы, образуя в итоге очень разветвленную систему. Общее ее устремление направлено к апофеозу финала, носящему восторженно-праздничный и в то же время лирико-задушевный характер. Таково же и соединение тем в коде (в верхнем голосе — тема прелюдии, в среднем — арии):



В историю полифонии Франк внес заметный вклад. Он определяется развертыванием большой полифонической формы на основе варьирования ее составных частей и системой контрапунктических соединений, обусловленной развитием единой художественной мысли. Если Лист в многогранной сфере музыкально-выразительных средств только эпизодически использовал систему контрапункта, то для Франка это стало главным и определяющим. Полифонические приемы развития у Франка — проявление природы его музыкального мышления, воспитанного на классике XVIII века, в первую очередь на произведениях Баха. Франк развил его принципы и тем внес свое слово в искусство полифонии.

В приемах полифонического развития Камил Сен-Санс (C. Saint-Saëns, 1835 — 1921) наследовал Баху и венским классикам, был близок отчасти Мендельсону и Антону Рубинштейну, а по принципам использования программности — Берлиозу. В музыке Сен-Санса, по мысли П. И. Чайковского, "отражается и замечательно близкое знакомство с классическими образцами, от которых автор заимствовал необыкновенное искусство в уравновешенности, законченности формы, и вместе весьма самобытная творческая индивидуальность"<sup>2</sup>.

Важнейшей чертой стиля Сен-Санса было использование фугированных форм в составе частей сонатного цикла. Мы имеем в виду его симфонии и многочисленные ансамбли для фортепиано со струнными и духовыми инструментами. Сам тип тематизма и мелодики в сочинениях Сен-Санса, с выделением заглавных интонаций (*inceptum*), за которыми следуют общие формы движения, отражал в значительной мере исторически сложившиеся формы полифонического тематизма. Сен-Санс воспринял тут многое от Баха и Генделя. Таким образом, складывались условия для введения фугированных форм, соприкасающихся с формами сонатного типа. Нельзя не вспомнить

<sup>2</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 294.

и Моцарта, указавшего своими сочинениями пути внедрения фугированного принципа в сонатное *allegro* (квартет G-dur, К. 357, симфония "Юпитер"), что для Сен-Санса было основополагающим. Именно с моцартовскими приемами переключаются приемы Сен-Санса, но и с баховскими, от которого Сен-Санс берет ряд других форм в мелодике и композиции целого.

В трактовке сонатной формы с чертами фугированной большая роль принадлежала монотематизму — наличию одной или нескольких тем, связывающих части цикла общностью художественных средств и единством идеи. Проблема связи цикла рождена эстетикой эпохи романтизма в 20 — 30-е годы XIX века. К Сен-Сансу она перешла от Мендельсона и Берлиоза через Листа и Франка. Однако Сен-Санс дал свое толкование этой проблемы. Она определяется сохранением рамок классического четырехчастного цикла, которых лишь отчасти придерживались Берлиоз и Мендельсон и совсем не соблюдали ни Лист, ни Франк (исключение — его струнный квартет D-dur). Рассмотрим несколько образцов введения Сен-Сансом фугированной формы в сонатный цикл.

Чаще всего случаи появления фугато встречаются в финалах циклов, как это установилось уже у венских классиков. Свободное развитие первых частей цикла логически устремлено к финалу, так как его фугато строится подчас на темах (иногда лишь контурно намеченных) предыдущих частей — оно собирает их в единой композиции, широко раскрывает мелодически. Такое строение находим в фугато финала Первой симфонии, тема которого воссоздает в распевном виде восклицательные интонации вступительного *Adagio*<sup>3</sup>:

302

*Più Allegro*

тема фугато



*Adagio*



Значительно ярче финальное объединение тематизма предыдущих частей выступает в фортепианном квартете B-dur op. 41, где побочная тема первой части, *Allegretto*, и основная тема второй части, *Andante maestoso, ma con moto*, превращены в темы двойной фуги (фугато) в быстром темпе финала:

<sup>3</sup> В мелодическом развороте темы фугато заметна связь с темой *Allegro con brio* Героической симфонии, особенно в ее репризном проведений. На гармоническом обороте Т — D основана у Сен-Санса тема фугато в рапсодии для органа op. 7 № 2, но ее мелодическое движение мельче, проще.

## 303 Allegro non troppo



Интересны процессы, приведшие к подобной трактовке. Тема Andante, носящая, по выражению Чайковского, народный характер<sup>4</sup>, первоначально выступала как контрапункт к широко раскинутой теме в характере старинной зачины (фортепиано), но потом разделилась на две самостоятельные фразы и каждая предстала в ритмических превращениях и секвенциях. В финале тема Andante, прежде чем войти в фугато, широко проводилась, став для него "своей".

Побочная тема Allegretto уже в первой части легко переходит от одного инструмента к другому в имитациях. Таким образом, обе темы порознь шли к фугированной форме и в финале наконец соединились<sup>5</sup>.

Логичность такой композиции вполне отчетлива; Сен-Санс мыслит цикл как разностороннее, но приводимое к единству целое.

По-инному подготовлена фугированная форма в финале пятичастного второго трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 92. На протяжении четырех частей полифонические элементы постоянно присутствуют, но не выливаются в фугато. Зато в финале сразу же возникает тема, которая своим одноголосием и концентрированностью мелодического рисунка словно предназначена для фуги:

## 304 Allegro



<sup>4</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 297.

<sup>5</sup> "В финале [квартета ор. 41] г. Сен-Санс блеснул своей технической и специально контрапунктической умелостью, благодаря которой ему удалось в конце сочетание различных тем, встречающихся в квартете, свести в одно, полное движения и силы целое". — Чайковский П. И. Цит. изд., с. 297.



В мелодической линии развертывания далее вводятся протянутые гармонические тоны, которые становятся началом второй темы фугато:

305

V-po

V-c.

Она образует свое фугато (от цифры 27) в тональности субдоминанты, а за ним последует второе фугато на обе темы вместе, воспроизводимое как продолжение унисонов репризы в главной тональности e-moll:

306 2-я тема

Ф-п.

*p*

1-я тема

V-c.

*mf*

Завершение процесса объединения тем наступает в унисонах коды (Allegro moderato), где в мелодической линии звучат обороты первой, а затем второй темы (от т. 13):

307

Allegro moderato

*p*



Энергичный, волевой характер тематизма финала здесь достигает предела, в то же время происходит растворение тем в стремительном потоке общих форм движения.

Накопление полифонизма в первых частях завершилось в финале апофеозом полифонии — и в тематизме, и в двух фугированных разделах.

Септет op. 65 имеет сюитный характер (*Préambule*, *Menuet*, *Intermède*, *Gavotte* et *Finale*), общие же стилистические приемы Сен-Санса привели к использованию фугированной формы. Уже в первой части он вводит фугато на две темы, а в финале возвращает его с одной темой из бывших в *Préambule* (возвращается и гармоническая тема первой части). В общей репризной композиции цикла полифоническая форма, таким образом, играет важнейшую роль.

Введение фугато в *Préambule*, возможно, было подсказано Второй симфонией (1855), в которой начальное *Allegro moderato* представляет фугу (после 65-ти вступительных тактов).

В истории симфонии это хронологически первый случай замены сонатного *allegro* фугой, как и в истории фуги — первый случай помещения ее в начальную часть симфонии. Выше рассматривался великолепный образец оркестровой фуги, но в увертюре — у Мендельсона. Родственна и симфоническая фуга Сен-Санса — своим размахом и настойчивостью в утверждении главенствующего настроения.

Принципиальное отличие фуги от сонатного *allegro* в монотематичности, а отсюда и в изыскании средств достижения не только единства, но и высокой экспрессии в развитии художественного образа. Сен-Сансу это вполне удастся — его фуга звучит с большим пафосом и страстностью.

Тема оригинальна ниспадающей терцовой структурой, в противовес которой вторая половина движется в восходящем направлении. Существенным дополнением к теме служит удержанное (в экспозиции) противосложение, которое само могло быть темой фуги, — столь яркое его интонационный склад (типичная уменьшенная септима и пр.):

### 308 *Allegro appassionato*



В развитии фуги, идущем с возрастающим напряжением, логически использовано все, что дает тема, ее обращение, стретты и удвоения (здесь есть приемы, предвосхищающие технику Брамса). Интонации темы постепенно теряются в ровном движении восьмых, но в репризе (от т. 141) восстанавливаются, оставаясь в контрапунктирующих голосах. В сжатом виде тот же процесс протекает в коде, но пунктированный ритм снимается ровностью четвертей и восьмых, сохраняясь лишь в унисонном проведении темы *tutti* (от т. 216) — им увенчивается fuga. Ее развитие, описав сложную кривую напряжения, возвращается к исходной точке<sup>6</sup>.

Любопытно, что тема фуги из Второй симфонии по мелодической линии близка теме фугато из симфонической поэмы Листа "Прометей" (см. примеры 147 — 149). Оба произведения — Сен-Санса и Листа — закончены в одном и том же 1855 году. Различие трактовки не требует особой аргументации — столь своеобразны эстетические и стилистические принципы этих композиторов. В своем отзыве на Второй фортепианный концерт Сен-Санса Лист рекомендовал "некоторого полифонического сплетения и запутанности"<sup>7</sup>, явно поощряя композитора к полифоническому складу изложения.

Кульминационным пунктом использования полифонии, в том числе и фугированных форм, стала лучшая в наследии Сен-Санса Третья симфония (1886), посвященная памяти Листа. Художественная концепция ее — постепенное утверждение героического начала, торжествующего в финале. Полифонические формы в Третьей симфонии столь типичны, что анализ их одних дает достаточное представление о всем стиле Сен-Санса.

Форма Третьей симфонии весьма оригинальна. Обычные четыре части симфонического цикла Сен-Санс сгруппировал в две: первая объединяет *Allegro* с *Adagio*; — начавшись в *c-moll*, она завершается в *Des-dur*; вторая точно таким же образом объединяет скерцо и финал. Для подобной структуры Сен-Сансу подошла контрастно-составная форма<sup>8</sup>. Для связи частей симфонии служили тематические перемещения и полифоническая разработка, которая протекала постепенно, начавшись с контрапунктирования голосов, и в финале привела к широкому имитационным формам.

В *Poco adagio*, завершающем первую контрастно-составную форму, тема (*Archi*) сопровождается протянутыми аккордами органа. При повторении ее в октавном унисоне (*Fatti*) струнные ведут красивый контрапункт (тоже в октаву), при следующем повторении сопровождение *pizzicato* струнных с аккордами органа создает колоритное сочетание, очень полное и мягкое (литера V), но подвергающееся динамическому усилению до *f*. Так складывается вариационно-полифоническая композиция. Она включает интермедийный эпизод

<sup>6</sup> Этот прием напоминает подытоживание *Allegro* Девятой симфонии Бетховена путем проведения главной темы.

<sup>7</sup> Письмо Листа к Сен-Сансу от 19 июля 1869 г. — Сов. музыка, 1936, № 7, с. 60 — 61.

<sup>8</sup> Ту же композицию контрастно-составной формы Сен-Санс применил в фортепианном концерте № 4 (1875) и, годом раньше Третьей симфонии, в скрипичной сонате *d-moll* op. 75 (1885).

струнных, написанный в баховской манере (от третьего такта до литеры S)<sup>9</sup>.

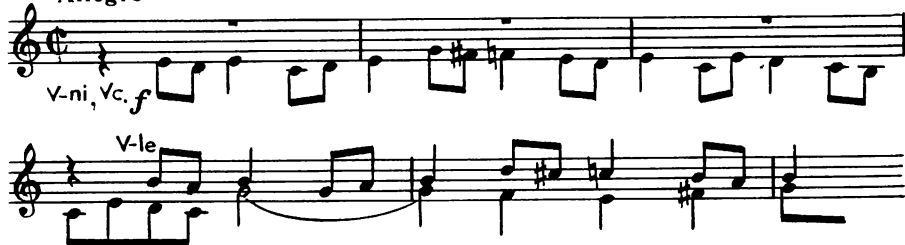
Во второй контрастно-составной форме после типичного скерцо следует более протяжный эпизод струнных, представляющий фугато на тему, родственную теме Poco adagio:

309



Эта тема в Maestoso C-dur разворачивается в виде имитаций, чтобы уступить место хоральной теме и большой фуге — Allegro на тему:

310 Allegro



Она представляет собой трансформацию темы главной партии первой части, перенесенной из минора в мажор.

Композиция фуги — это род сонатной формы; в качестве побочной темы выступает лирическая фраза в H-dur (литера V) и других тональностях (в репризе — E-dur). Реприза объединяет тему протяжного эпизода и тему фуги, утолщенную аккордовыми тонами:

<sup>9</sup> По изд.: S a i n t-S ä e n s C. 3-e Symphonie. Paris, Ed. Durand et Fils (s. a.).

311 V-ni  
V-le

*f* T-ni

Размах фуги и финала в целом грандиозен. Сколь сильно отличается он от фуги Второй симфонии! Сказался, конечно, опыт симфонического изложения, сам замысел симфонии иной — философски-драматический — иные и формы. Явственны влияния генделевской ораториальности, приумноженные воздействием финала Девятой симфонии Бетховена.

Наследуя традиции Баха, Сен-Санс восстанавливает цикл прелюдия — fuga и пишет ряд отдельных произведений в жанре и форме фуги для фортепиано и для органа. Это две прелюдии и фуги op. 52 № 3 (посвящено А. Рубинштейну) и № 5 (посвящено Н. Рубинштейну), прелюдия и fuga op. 111 № 3, то же — op. 135 № 2<sup>10</sup>, фуги op. 163 № 2 и № 3<sup>11</sup>, три прелюдии и фуги op. 99 и др. Во всех Сен-Санс придерживается достаточно строгой формы, не вводя темповых изменений и гармонической фактуры, в отличие от Листа и Шумана.

Круг художественных образов в фугах Сен-Санса — от глубоко-мысленных, патетических до шуточных и гимнических. В темах многое идет от Баха и Генделя. В фуге op. 52 № 3 использован комплекс интонаций, встречающихся в темах Баха скорбно-лирического содержания, в фугах op. 52 № 5 и op. 163 № 3 темы скорее напоминают тематизм Генделя:

312 **Animato** op. 52 № 3

*mf non legato*

**Moderato** op. 52 № 5

*P legato*

<sup>10</sup> См.: Сен - Санс К. Этюды для фортепиано. М., 1958.

<sup>11</sup> См.: Сен - Санс К. Пьесы для фортепиано. М., 1960.



Композиционно фуги Сен-Санса написаны иногда на две темы (оп. 52 № 3 и 5), иногда новая тема появляется в качестве противосложения к первой, неоднократно проводится отдельно и потом исчезает (оп. 161 № 3). В экспозиции тема сохраняется полностью, в дальнейшем может быть представлена лишь своим *insertum*, как, например, в фуге g-moll op. 163 № 4 и других. Форма целого обычно трехчастная, с краткими крайними частями и расширенной средней. Это объясняется усиленной разработочностью в средней части, разнообразием тонального движения и внедрением нового тематического материала.

Весьма оригинальна постепенно сжимающаяся трехчастность двойной фуги f-moll op. 52 № 3: первая часть — развитие первой темы (36 тактов), вторая — экспонирование второй темы и ее соединение с первой (25), третья — общая реприза (17). Размеры частей таковы, что первая и вторая имеют пропорцию золотого деления, точно так же, как вторая и третья. Это упорядочивает композицию, делает ее гибкой.

В скерцозной фуге G-dur op. 161 № 3, как уже говорилось, обособляется контрапункт к теме, получающий свое самостоятельное развитие. Потом из него образуется вариант первого мотива и он тоже проходит в разных голосах, но далее оба исчезают:

313

 Musical score for the fugue in G major, op. 161 No. 3. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It shows the main theme and a counterpoint (контрапункт) marked *p*. The score is divided into three systems. The first system shows the main theme and counterpoint. The second system shows the main theme and counterpoint. The third system shows the main theme and counterpoint. The score is marked *mf* and *p*. The counterpoint is marked *контрапункт*. The score is numbered 313, 29, 45, and 46.



Композиция не отяжеляется многочисленностью тем, сохраняя прозрачность, подвижность, свойственную ее основной теме.

Среди фугированных форм у Сен-Санса есть и включенная в вариационный цикл. Это Вариации на тему Бетховена оп. 35 Es-dur (менуэт из сонаты оп. 31 № 3) для двух фортепиано в 4 руки. Чайковский отметил в них большое приближение к стилю Бетховена. "По-бетховенски" введена и fuga, если вспомнить Вариации Бетховена Es-dur оп. 35<sup>12</sup>: в заключительном разделе цикла. Это очень ясно характеризует эстетические позиции Сен-Санса, для которого Бетховен был любимейшим композитором. Ряд других приемов также напоминает о Бетховене: смещение тональности на полутон вверх в коде (ср. финал сонаты оп. 7), замедление темпа и возвращение оборотов темы вариаций перед последним Presto (ср. Вариации оп. 35) и др.

Для темы фуги Сен-Санс взял в качестве *inceptum* верхние тоны аккордов темы, дополнив их секвентным движением развертывания:

#### 314 Allegro



Львиную долю "пространства" в фуге занимают две интермеди-разработки: первая (от т. 36) после пяти экспозиционных проведений темы, и вторая — после стретты, объединившей увеличение темы с ее обращением:

<sup>12</sup> Любопытно, что с этим произведением Бетховена совпадает и opus Вариаций Сен-Санса.



Эти формы — тоже бетховенские (ор. 35, 106 и др.) — и здесь Сен-Санс стилистически точен.

Многочисленны у Сен-Санса случаи введения фугированных форм и в другие произведения различных жанров — камерно-инструментальные, симфонические поэмы, концерты, оперные и ораториальные хоры. В этих последних налицо родство со стилем Генделя, хотя самобытная сторона стиля Сен-Санса не должна преуменьшаться, как об этом писал Чайковский в цитированной выше рецензии.

Большое историческое значение полифонии Сен-Санса не подлежит сомнению, хотя музыка его в настоящее время исполняется сравнительно редко. Смелое соединение сонатно-циклической композиции с фугированной и, как одна из сторон, контрастно-тематическая полифония остаются главным завоеванием стиля Сен-Санса в истории полифонического искусства.

Творческое направление *Габриэля Форе* (G. Fauré, 1845 — 1924) резко отличается от направления его учителя Сен-Санса. Каких-либо классицистских устремлений у него мы не найдем, как и заметных связей с искусством Баха или Бетховена. Ближе всего Форе стоит к Франку, и очень многое сближает его с Шопеном. Тонкость и хрупкость фактуры сочинений Форе, почерпнутая в традициях французской культуры, оплодотворялась творческими связями с шопеновским стилем. Однако это не повлекло за собой какой-то нивелировки собственных стилистических приемов — они обладают несомненной индивидуальностью.

Как и у Шопена, фактура произведений Форе (речь идет о фортепианной музыке) связана с гармонической фигурацией и в этих рамках получает тщательную разработку. Широко раскинутые арпеджированные фигуры требовали большой заботы о многочисленных скрытых голосах, и именно здесь возникает возможность полифонизации, выделения на первый план тех или иных интонаций, попевок. Мелодический голос, чрезвычайно орнаментированный, находит отзвуки в других голосах, завязываются имитационные отношения. Так на гармонической основе вырастает зыбкая полифоническая ткань.



Образцом описанной полифонической формы может служить Баллада ор. 19 (имеется также в оркестровом переложении). Уже вступительная тема (а) в репризе украшается красочно звучащим каноном в верхнюю октаву; во втором предложении репризы он рассыпается на отдельные имитационно повторяемые мотивы, мелодические голоса смешиваются (см. т. 7 — 8 следующего примера, где пассаж, принадлежащий нижнему из мелодических голосов, заканчивается в верхнем). И тогда полифония переливается в гомофонно-гармоническое изложение, возвращаясь к формам начальной фактуры темы:

[ Andante cantabile ]

316

*pp*

*sostenuto sempre*

*sim.*

*pp*

*f*

*p*

*pp*

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 316-318) shows a right-hand melody with a *pp* dynamic and a left-hand accompaniment of chords. The second system (measures 319-320) continues the polyphonic texture. The third system (measures 321-322) features a *f* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left. The fourth system (measures 323-324) ends with a *pp* dynamic and a fermata.

Развитие следующей темы Баллады (б) основывается на непрерывной подголосочности — средний голос подхватывает интонации верхнего, тут же прячется в пассажах, вновь выходит на заметное место и т. д.:

*Allegro moderato*

317

*dolce*

А затем мотивы этой темы контрапунктически соединяются с мотивом вступительной темы. Это соединение проходит без особого подчеркивания, может быть, благодаря тому, что оно не выделяется фактурно — сохраняется прежняя аккомпанирующая фигура арпеджио и контрапунктирование — всего-навсего продолжение естественного течения прежней мысли:

318

*a*

*pp*

6

В этих сплетениях (их два — в т. 57 и след., 79 и след.) — последние отголоски темы вступления, далее уже не появляющейся в Балладе. Соответственно все более ослабляется полифоничность фактуры, в особенности после того, как и вторая тема (б) сходит на нет, а изложением безраздельно завладевает новая, третья тема.

В итоге развитие Баллады приводит не к усилению, но к ослаблению полифонического начала. В этом, вероятно, отражается общестилистическая экстенсивность полифонии у Форе.

Как видим, роль полифонии и отношение к ней у Форе иное, чем у его соотечественников и у Шопена. Форе находит выразительную трактовку имитационных форм и контрапунктических сплетений, в то время как Шопен избегает их.

В отличие от Шопена, Форе применяет форму фуги; Шопен, как известно, воспользовался ею только один раз, у Форе же несколько фортепианных и других фуг. Их фактура существенно отличается от пьес в жанре баллады, ноктюрна, баркаролы, экспромта и т. д. и ближе всего подходит к фактуре, которую встречаем в XI вариации (*Andante molto moderato*) из цикла Тема с вариациями op. 73 *cis-moll* (имеется в оркестровом переложении): развитое многоголосие, наполненное движением не только крайних, но изредка и средних голосов. К числу таких фуг принадлежат фуги op. 84 № 3 и 6<sup>13</sup>.

Полифонические приемы есть и в Реквиеме (1887) Форе. По традиции, идущей от Моцарта, Керубини, Берлиоза и Верди, тут должно бы быть много полифонии, но Форе в этом отступает от традиции, как отступает от нее и в общей концепции сочинения. Форе отказался от *Dies irae*, в конце ввел новый раздел и вообще придал всему сочинению лирически-умиротворенный характер. В силу этого тут возникали временами отголоски строгого стиля, хотя сознательно Форе ему, может быть, и не подражал.

К числу немногих эпизодов полифонического порядка относится *Offertoire*. Во вступлении разворачивается серия трехголосных имитаций (*V-le*, *V-c.*, *Organo*), затем вступают вокальные голоса канонно в терцию с очень тонким мелодическим рисунком, основанным на тех же интонациях, что и тема вступления:

319 [Adagio molto ]

A.  
O, Do-mi-ne Je-su Chris-te, rex glo-ri-ae, li-be-ra

P.  
O, Do-mi-ne Je-su Chris-te, rex glo-ri-ae,

<sup>13</sup> См.: Форе Г. Пьесы (для фортепиано). М., 1959.

a - ni - mas de - func - to - rum

li - be - ra a - ni - mas de - func - to - rum

Во втором из секвентных повторений, когда канон поручается альтам и басам в дециму, тенора вступают с новым контрапунктом и новым текстом. Образуется трехголосие, по-прежнему прозрачное (инструментальные голоса дублируют хоровые).

В общей репризе разворачивается уже четырехголосная имитация на ту же тему — последними вступают сопрано, еще не участвовавшие в этом хоре. Так постепенно обновляется и уплотняется хоровая фактура, но она остается, как и прежде, легкой, воздушной:

320 Tempo I. Adagio molto

[*pp*]

*pp* *pp*

*pp*

*cresc.* *f*

Течение полифонической ткани освещено каким-то ровным светом, не знающим напряжений и накаленности. Полифония так же лирична и умиротворенна, как и весь Реквием, как все вообще искусство Форе — тонкое и одухотворенное.

Для Жоржа Бизе (G. Bizet, 1838 — 1875) полифония — неотъемлемый элемент мелодико-гармонического развития. Особое внимание, которое уделяет Бизе мелодии, вызвало стремление не нарушать ее естественного течения. Поэтому развитие сосредоточено в дополняющих, сопровождающих голосах. Отсюда одной из форм полифонии является контрапунктическое пополнение главной мелодической мысли. Примеры заимствуем из произведений разных периодов творчества Бизе: симфонии C-dur (1855, реприза Adagio); оперы "Кармен" (1874; антракт ко II действию):

321

Fl. Cl.

Ob.

*p*

Archi

*pizz.*

*sim.*



Первое изложение темы Adagio в экспозиции ограничивалось мелодией гобоя с пиццикатным аккомпанементом струнных, фигуры флейты и кларнета перешли в репризу из фугато, занимающего середину Adagio, фигурации скрипок тоже добавлены только в репризе<sup>14</sup>. В антракте из "Кармен" мелодия фагота первоначально сопровождалась аккордами пиццикато, тут взамен нее фагот ведет мелодическую фигурацию, главная же тема — у кларнета. Такой тип полифонического варьирования очень часто применял Бизе, стремившийся сохранить тему-мелодию в неприкосновенности<sup>15</sup>. В этом отношении, как и в мелодике контрапункта, у Бизе много общего с Глинкой, Римским-Корсаковым, вообще с русской школой.

В некоторых случаях смены контрапунктов к одной и той же мелодии образуют, как это бывало в произведениях мастеров славянских школ, цикл полифонических вариаций. Антракт из III действия "Кармен" — хороший тому пример. Первое проведение темы (Fl.) проходит гомофонно, с арфовым аккомпанементом (он сохраняется до конца антракта), а во втором (Cl.) флейта, продолжая мелодическую линию темы, ведет уже контрапункт. Третье проведение (Fg.) сопровождается новым и ярким контрапунктом скрипок и виолончелей, в коде же (последние 11 тактов антракта) активность контрапунктов убывает, сама тема растворяется в коротких имитациях деревянных духовых инструментов, как бы тает в пространстве. В Adagio симфонии C-dur находим, как говорилось, и фугированное построение. Его тема:



развертывается в виде обычной экспозиции (Т — D — Т — D), после которой начинается разработочная часть проведением темы в d-moll. Но оно в то же время служит и возвращением к общей репризе Adagio, представляя субдоминантовую функцию, переходящую в доминантовый органнй пункт.

Таким образом, обе части Adagio, несмотря на тематический контраст, сплетены в единой последовательности, устремляющейся к завершающей репризе.

Интереснейший случай фугато содержится в скерцозной (II) части симфонической сюиты "Рим" (1868). Любопытна уже сама тема: она написана в форме периода повторного строения (тактовая схема: 3 3 2 2 4), что встречалось лишь у Вагнера (см. выше), а в наше время применено Шостаковичем ("Песнь о лесах"). Вот эта тема:

<sup>14</sup> Мелодия гобоя напоминает романс Надира из "Искателей жемчуга", а вступительная фраза его же песни (II д., № 8) почти дословно с ней совпадает.

<sup>15</sup> В той же симфонии C-dur аналогичные примеры пополнения темы контрапунктами можно найти, сравнивая разные проведения побочной темы финала.

## 323 Allegretto vivace

V-ni

*f* *espr.* *p*

первое предложение

второе предложение

Для скерцо подобная форма периода, можно сказать, необходима. Но у Бизе она служит компонентом фугированной экспозиции из четырех проведенний темы (Archi) без интермедий (T — D — T — D). Пятое и шестое проведения темы (tutti), хотя и имеют полифонические элементы, но в общем гомофонны. Этого и следовало ожидать в силу главенствующих особенностей жанра скерцо. Фугато вливается в поток экспозиции, что может показать следующая схема:

фугированная форма					
тема	ответ	тема	ответ	тема	тема
T — D	D — T	T — D	D — T	T — D	T — III
вариация			вариация		

Эта экспозиция представляет собой, в сущности, вариационную форму из трех крупных построений; за ней следует явная разработочная часть и т. д., по обычному принципу скерцо.

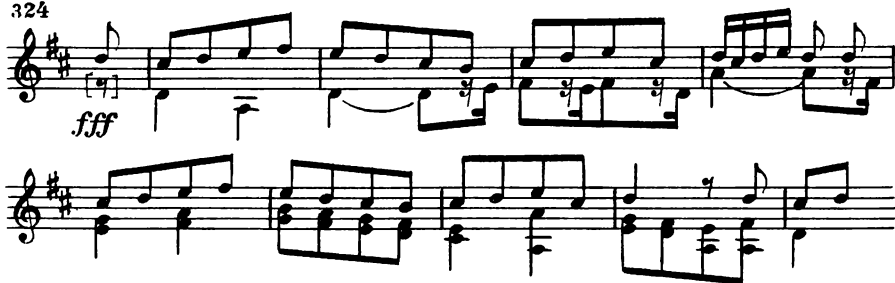
Фугированное изложение в скерцо применялось еще Бетховеном (Девятая симфония), но скерцо из "Рима" Бизе ближе, пожалуй, к берлиозовским традициям переосмысления фугированной формы в характере определенного жанра, что связано с программностью. У Бизе нет объявленной программы (кроме заглавия сюиты), но весь характер произведения вытекает из программных устремлений. Это одно из существенных отличий полифонии у Бизе по сравнению с полифонией Франка или Сен-Санса — яркая реалистичность, жанровость.

В таком же жанровом характере применено фугато и в финале I действия "Кармен". Построенное по всем законам фугированных форм, оно живостью своего движения обрисовывает ситуацию (Кармен незаметно уславливается с Хозе о плане побега из-под стражи).

Высшим достижением полифонического искусства Бизе можно считать полифонические эпизоды "Арлезианки" (1872). И яркость образно-тематического материала, и мастерство его отделки привели к особой ясности полифонической композиции. Здесь полифоническому развитию подвергаются подлинные народные мелодии в наиболее им близкой форме — куплетно-вариационной. Всеми этими чертами "Арлезианка" как-то очень близка принципам русской композиторской школы, произведениям Глинки, Римского-Корсакова. Подобно последнему, нередко пользовавшемуся контрапунктиро-

ванием подлинных народных тем, Бизе находит интересную форму полифонического сплетения двух народных мелодий в Фарандоле (верхняя — у деревянных духовых, нижняя — у медных инструментов; дублировки и сопровождение опускаются):

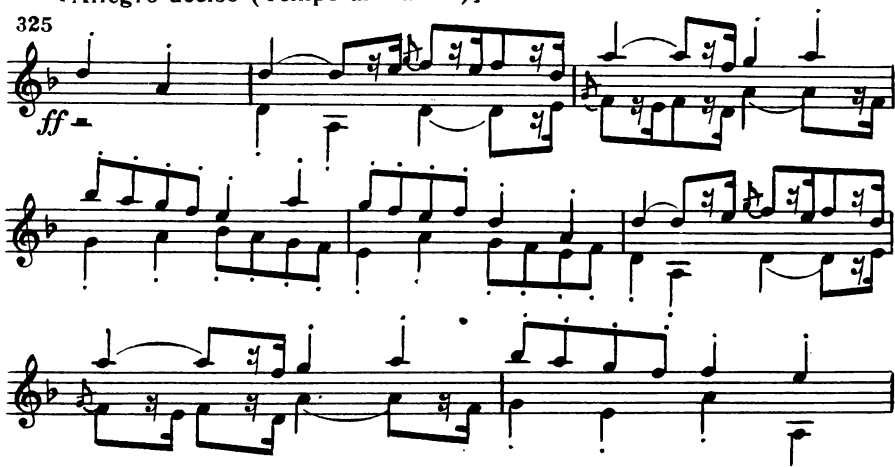
324



В начальной части Фарандолы находим четко проведенный бесконечный канон на тему марша:

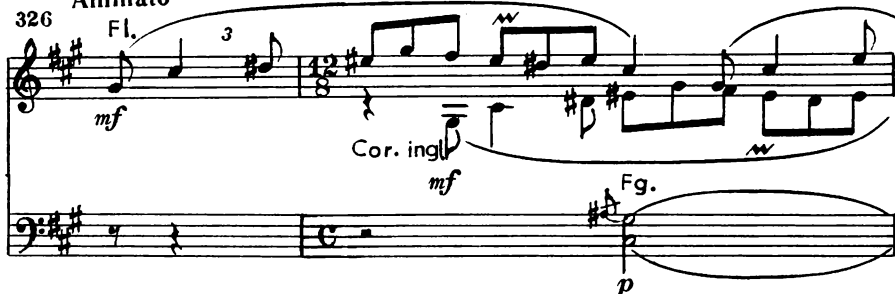
[Allegro deciso (Tempo di marcia)]

325



Чудесный миниатюрный канон введен композитором и в одном из эпизодов Пасторали: переключка флейты с английским рожком, вольночная квинта у фаготов удивительно поэтично рисуют сценку из сельской жизни и образы утренней природы:

326 Animato







В Прелюдии, написанной в форме вариаций на неизменяемую тему марша, привлекает внимание мажорная вариация: прозрачное трехголосие (тема у виолончели, фигурации у фагота и контрапункт у вальторн) выполнено так, что ни один звук не теряется в восприятии, каждый голос слышен, ибо у каждого своя роль в этом трехголосии, а вместе они сливаются в гармоничнейшее целое.

Можно было бы привести еще ряд примеров полифонии из "Арлезианки", но и сказанного достаточно, чтобы высоко оценить искусство гениального композитора.

Все изложенное свидетельствует об особом качестве полифонии Бизе — сильнейшей народно-реалистической струе, которая позволяет отличить полифонический стиль Бизе от стиля Франка, Сен-Санса и Форе. Даже там, где Бизе близок венским классикам, например в симфонии C-dur, его музыка не превращается в простое следование их традициям, но имеет собственный оттенок. Он заключается, возможно, в подспудном воздействии народной музыки, которое в "Кармен" и "Арлезианке" вышло, наконец, на первый план, подчинив себе все остальное. Зная эти вершины творчества Бизе, другими глазами смотришь и на его ранние сочинения, подмечая в них ростки того нового, что вырастет в лучших поздних сочинениях.

Произведения композиторов французской школы конца XIX — первых лет XX века в отношении полифонии претерпевают существенную эволюцию вследствие возрастания в них колористического начала. Красочная гармония как бы размывает четкость мелодико-полифонических линий, оставляя возможность для коротких имитаций, приобретающих подчас пространственно-воздушный характер. Но стремление связать фактуру самостоятельностью составляющих ее голосов остается и в импрессионистской по направлению французской музыке. Полифония в этих случаях приобретает новые кра-

сочные особенности, проявившиеся уже, например, у Форе. Это же видим и в ранних произведениях Дебюсси, о чем превосходно писал в 1914 году Н. Я. Мясковский, рецензируя издание его симфонической сюиты "Весна" (1882): "...стоит только взглянуть, как богато сотканы всегда его (Дебюсси. — *Вл. П.*) сочинения, как свободны, не связаны, самостоятельны и интересны отдельные голоса их, как, наконец, искусно сплетаются там разные тематические элементы, часто до трех, на вид вовсе не соединимых тем сразу. Это ли не контрапунктическое мастерство!"<sup>16</sup>

Художественное явление Дебюсси по своим потенциям и воздействию на последующих мастеров французской и иных школ выходит за рамки XIX века и принадлежит XX веку.

\* \* \*

Полифоническое искусство послебетховенской эпохи XIX — начала XX века сильно эволюционировало, обогащенное новыми тогда приемами и средствами воплощения нового содержания. Полифония вошла в симфоническую музыку, стала неотъемлемой ее стороной. Отражая программное содержание романтических произведений (Шуман, Берлиоз, Лист), полифония выступает и вне программности. В заглавной части Второй симфонии Сен-Санса полифоническая форма фуги вытеснила сонатное *allegro*, что указывает на ее возросшее значение. Осуществилась симфонизация фуги, прежде находившей место в камерной музыке; этот процесс отчасти был подготовлен опытами в жанре увертюры (Берлиоз, Мендельсон). В свою очередь, камерные жанры обогатились активнейшими приемами полифонии — контрапунктированием тем из разных частей и разделов цикла (Мендельсон, Шуман, Сен-Санс, Франк), широкой формой канона (Франк) и другими.

Музыкальный язык в произведениях западноевропейских композиторов второй половины XIX — начала XX века отнюдь не был односторонне направлен к полифонии — громадное значение имела гармония, великими завоеваниями которой характеризуется творчество Вагнера, Листа и других корифеев музыкального искусства. Полифония и гармония шли рука об руку в своем развитии, дополняя и обогащая друг друга.

Рубеж XIX — XX веков не может служить границей стилей, поскольку творчество ряда композиторов, начавших свой путь во второй половине одного века, продолжалось и завершилось в другом. Поэтому полифония таких мастеров, как Дебюсси, Рeger, Малер, Штраус, достаточно ярко проявивших себя в последние десятилетия XIX века, будет рассматриваться в шестом выпуске "Истории полифонии". Выпуск пятый предназначен для анализа полифонии в русской классической музыке, являющейся частью общеевропейского искусства.

<sup>16</sup> Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1960, с. 178.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	5
Введение в полифонию романтиков . . . . .	6
Полифония Ф. Шуберта . . . . .	9
Полифония Ф. Мендельсона . . . . .	39
Полифония Р. Шумана . . . . .	61
Полифония Ф. Шопена . . . . .	86
Полифония Г. Берлиоза . . . . .	108
Полифония Ф. Листа . . . . .	129
Полифония Р. Вагнера . . . . .	142
Полифония Дж. Верди . . . . .	182
Полифония И. Брамса . . . . .	206
Полифония А. Брукнера . . . . .	238
Полифония композиторов чешской школы . . . . .	259
Полифония французских композиторов . . . . .	289

## ИСТОРИЯ ПОЛИФОННИИ

---

*Владимир Васильевич Протопопов*  
**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА**  
**XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Выпуск 4

Редактор А. Трейстер  
Художник Ю. Боярский  
Худож. редактор А. Головкина  
Техн. редакторы С. Буданова, Н. Ветрова  
Корректор М. Лимонова

ИБ № 3467

Подписано в набор 15.04.85. Подписано в печать 25.07.86. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1. Гарнитура пресс-роман. Печать офсет. Объем печ. л. 20 0. Усл. п. л. 20 0. Усл. кр.-отт. 20,0. Уч.-изд. л. 21,0. Тираж 7 000 экз. Изд. № 13265. Зак. № 254. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка»,  
103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



# ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

---

*ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ  
МУЗЫКА  
XIX - начала XX века*







THE  
BOOK  
OF  
THE  
REVELATION  
OF  
ST. JOHN  
THE  
APOSTLE  
AND  
PROPHET



L. 90.

