ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

ВЫПУСК

Москва "Музыка" 1987

ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

Вл. Протопопов

ПОЛИФОНИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XVII–начала XX века

Москва "Музыка" 1987

78
И90

И $\frac{4905000000-299}{026(01)-87}$ 73–87

© Издательство "Музыка", 1987 г.

ОТ АВТОРА

Основой предлагаемого читателю выпуска "Истории полифонии" послужила работа автора "Истории полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка" (М., 1962). Однако настоящая книга ограничена рассмотрением произведений только русской музыки, так как советской музыке отводится самостоятельный выпуск "Истории полифонии".

Вместе с тем по сравнению с изданием 1962 года характеристика русской полифонии значительно дополнена и расширена в отдельных главах. Подробно изложен анализ партесного многоголосия (вторая половина XVII – первая половина XVIII века) и рассмотрены полифонические формы в музыке второй половины XVIII – начала XIX века. Расширен анализ полифонии М. Глинки и А. Даргомыжского, отдельная глава посвящена оценке полифонии в трудах и музыке А. Серова, в сочинениях А. Рубинштейна – их творчество было связующим этапом от эпохи Глинки и Даргомыжского к "Могучей кучке" и Чайковскому. Более приближенно к прежней книге рассматривается полифония в сочинениях композиторов "Могучей кучки", обладавшая рядом общих моментов, но различавшаяся чертами индивидуальных стилей. Расширены главы о полифонии П. Чайковского, С. Танеева, А. Глазунова, пополнены анализы сочинений А. Лядова и Вас. Калинникова. Введены разделы о полифонии в музыке С. Ляпунова, А. Аренского и других композиторов конца XIX – первых десятилетий XX века. Самостоятельное значение придано главам о полифонии А. Скрябина и Н. Метнера, расширена глава о полифонии С. Рахманинова.

Таким образом, материал настоящего выпуска "Истории полифонии" отличается от прежней работы автора рядом существенных изменений и дополнений.

Автор выражает признательность кафедре теории музыки Московской консерватории, in corpore обсуждавшей работу на стадии рукописи и высказавшей ряд рекомендаций, которые были учтены при подготовке книги к печати. Автор благодарит профессоров Т. Ф. Мюллера и Е. В. Назайкинского, доктора искусствоведения доцента Д. А. Арутюнова, кандидатов искусствоведения доцентов Н. А. Симакову, И. К. Кузнецова, выступивших с отзывами.

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Полифония в русской музыке сложилась и развивалась совсем иными путями, чем в западноевропейском искусстве, – по-видимому, она образовалась прежде всего в бесхитростной народной песне протяжного характера и лишь потом перешла в профессиональное творчество. Письменно зафиксированная профессионально-церковная музыка знаменного и других распевов монодийна вплоть до начала XVII столетия, тогда как в народном творчестве к этому времени уже существовал, как считают современные исследователи фольклора, подголосочный полифонический склад. В конце XVI – начале XVII века появляются первые сведения о "троестрочии" и "демественном" многоголосии, то есть, видимо, о полифоничности форм церковной музыки, но как проходило ее исполнение – неизвестно; вероятно, была практика и одновременного пения всех партий (многоголосно), и поочередного каждой из них (унисонно). Единого решения этот вопрос пока не нашел, хотя дебатируется в литературе более ста лет.

Со времени официального узаконения партесного стиля музыки (указ царя Алексея Михайловича о приглашении украинских певчих в Москву от 1652 года) полифония вступает в свои права, монодийность уступает ей место, сохраняясь лишь в отдельных жанрах народно-музыкального творчества и будничной церковной службе. Формы полифонии, принесенные партесным стилем, стали постепенно крепнуть, развиваться, распространяясь в ширь и в глубь музыкальной фактуры; одновременно возникло гармоническое многоголосие, являющееся совокупностью голосов в едином ритмическом движении с главенством одного из них – мелодического. Это послужило началом того великого процесса в русской музыке, который привел к высшим достижениям многоголосия в симфоническом, оперном и камерном искусстве XIX века – золотого века русской классики. Русская музыка миновала важный этап, который занял в западноевропейском музыкальном творчестве несколько веков, этап постепенного увеличения числа голосов фактуры (органум, кондукт, дискантус и другие формы), выработки имитационной фактуры, господствовавшей в полифонии строгого стиля (XV – XVI века), и ряда жанровых форм, осуществлявших полифоническое бытие.

Опытным путем С. И. Танеев попытался восстановить данный этап, обрабатывая мелодии русских песен средствами полифонии строгого письма, но это имело лишь тот результат, что сама танеевская музыка приобрела широкие мелодийные формы, а "русского строгого стиля" не получилось.

Пришедший с Украины партесный стиль, сложившийся там, в свою очередь, под воздействием концертно-полифонических форм музыки польской (а может быть, и других национальностей), уже имел в арсенале

художественных средств имитационное и иное многоголосие, и дальнейшее движение полифонии шло по пути ее совершенствования и придания ей определенного места в композиции. Непосредственное соприкосновение русских композиторов второй половины XVIII века с западноевропейской культурой (обучение в Италии М. Березовского, Д. Бортнянского) позволило использовать ее опыт в области полифонии, в частности в форме и жанре фуги, и тем самым подойти к периоду русской классики. Он связан с именем великого Глинки, нашедшего возможности органического сочетания народно-русской песенности и профессионального многоголосия с западноклассическими формами. Русская полифония встала вровень с западноевропейской и, сохранив свою самобытность, внесла весомый вклад в мировую музыкальную культуру.

Русские классики XIX века – Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков – подняли на новую художественную высоту роль и значение полифонического искусства в таких самобытных формах, которые обогатили симфоническую, оперную, камерную музыку и заняли выдающееся место в истории мировой музыки. Композиторы рубежа двух веков – Танеев, Скрябин, Рахманинов, – многими сторонами своего стиля связанные с предшествующим, дали и то новое, что получило развитие в музыке XX века; Стравинский же определил пути мировой музыки на многие десятилетия текущего века.

Так, русская музыка от скромных форм полифонии в партесном стиле через освоение принципов народного творчества и вековых форм западноевропейского искусства пришла к великим художественным достижениям, оказав мощное влияние на мировой музыкально-исторический и музыкально-стилистический процесс нашего времени.

РАННЕЕ РУССКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ. ПАРТЕСНЫЙ СТИЛЬ

Русская профессиональная (церковная) музыка на протяжении нескольких веков была монодийной, одноголосной. Вполне возможно, что в процессе хорового исполнения мелодий знаменного и других распевов временами происходило расщепление унисона (октавы) на два голоса, но такие отступления не записывались – запись оставалась монодийной.

В начале XVII века уже известны опыты применения знаменной (крюковой) нотации к троестрочию – партиям трех (или двух) различных мелодических голосов с идентичным словесным текстом[1], хотя сочинение подобных произведений относится еще к XVI столетию. Голоса (строки) назывались: верх, путь, низ; четвертая строка, если она была, обозначалась как демество.

Нотная запись троестрочия в рукописях XVII века существует трех родов: партитурная для всех строк, записывавшихся разными цветами (черным и красным) и объединявшихся по вертикали; последовательно-линейная каждой строки отдельно, одна за другой по горизонтали; комбинированная, сочетавшая те или иные две строки: верх и путь, демество и низ и т. д.[2]. Во второй половине XVII века троестрочие записывалось нотолинейными знаками так называемой квадратной (киевской) нотации, изобретенной, по-видимому, на Украине в XVI веке и перешедшей в Россию с партесным стилем.

Характерная особенность троестрочия (и добавляемого к нему демества) – отсутствие гармонической (аккордовой) координации голосов, иначе говоря – обилие диссонантных сочетаний, если принять строчную партитуру за изложение одновременно звучащих голосов. Это наводило исследователей на мысль, что такое сочетание не могло исполняться. Подобного мнения придерживался В. Ф. Одоевский (1804 – 1869), который сделал следующую запись на принадлежавшей ему рукописи XVII века:

"Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы все вместе, одновременно, – не может даже возбуждать вопроса. Между ними нет *никакого* гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд,

[1] См.: Христофор. Ключ знаменной. 1604/Публикация, перевод М. В. Бражникова и Г. Никишова, предисл., коммент., исслед. Г. А. Никишова. М., 1982. – Памятники русского музыкального искусства, вып. 9. М., 1983.

[2] См. опись нотной библиотеки царя Федора в статье: Протопопов В. В. Нотная библиотека царя Федора Алексеевича. – В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980. Л., 1981.

В диссертации Г. А. Пожидаевой "Демественное пение по рукописной традиции конца XV – XIX веков" утверждается, что запись партий последовательно-линейная и комбинированная предшествовала партитурной записи партий в вертикальном порядке. Автореф. дисс. Л., 1982, с. 12, 19.

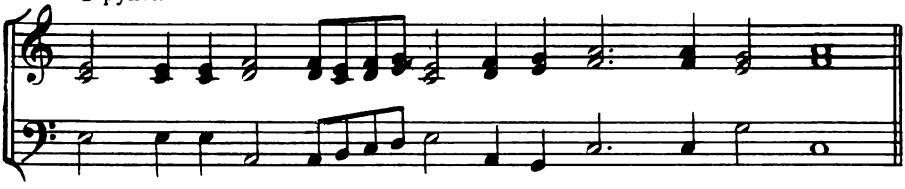
что здесь на каждом шагу, да и характеры партий различны: путь (строка киноварная) вообще прост; верх и низ весьма изукрашены"[3].

Этому мнению противоположна теория Н. Д. Успенского, тщательно разбирающего древнерусские записи троестрочия и иные формы фиксации; он же вводит термин "строчное многоголосие", не допуская сомнения в его действительном звучании, исполнении[4]. С. С. Скребков, констатируя диссонантность сочетания "крюкового многоголосия", считал, что неправильно читать старинную нотную запись в том виде, как написано, что следует применять транспозицию одного-двух голосов, и тогда сочетания становятся гармонически удовлетворительными. Такой принцип применялся, по мнению Скребкова, в устном обучении певцов XVII века, но не фиксировался в записи. В подтверждение автор приводит перевод "херувимской Дылецкого роспева" с крюковой записи на нотолинейную, сопоставляя два вида – прямое прочтение и транспонированное: последнее звучит гармонически чисто[5].

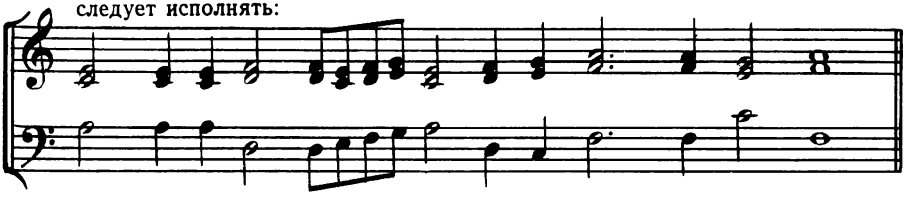
Действительно, в некоторых случаях достаточно транспонировать один голос на кварту, чтобы достигнуть гармонического сочетания, как, например, в следующем произведении, заимствуемом из рукописи[6]:

1

в рукописи:



следует исполнять:



Еще интереснее произведение, названное в рукописи XVII века "Всенощное бдение настоящего демевства": из семи хоровых партий (восьмая, очевидно, утеряна) одна гармонически не согласуется с остальными ше-

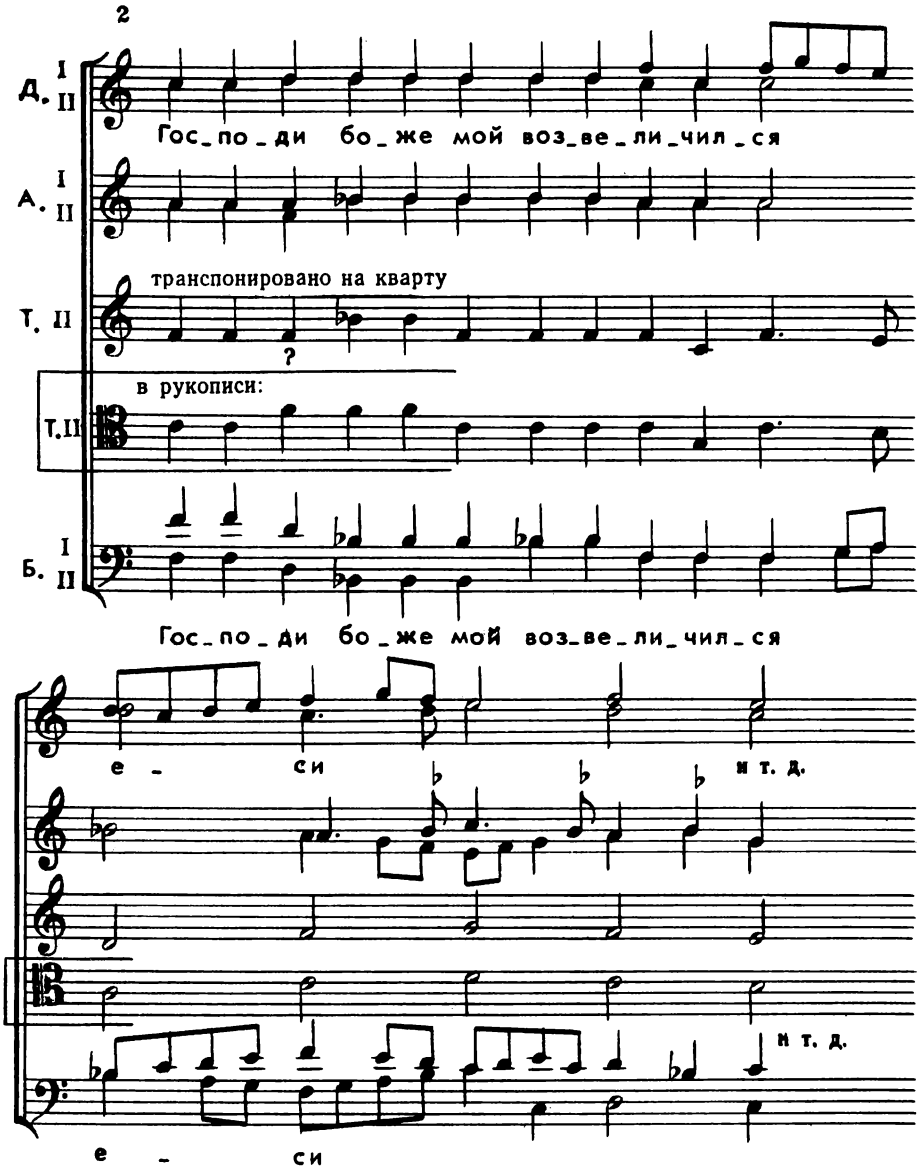
[3] Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского. М., 1960, с. 152.

[4] Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965, с. 183 – 190, раздел "Вертикаль строчного и путевого многоголосия". Во втором (расширенном) издании этой работы (М., 1971) тем же вопросам отведены разделы "Генезис многоголосия", "Строчное пение", "Демественное (многоголосное) пение", с. 223 – 291; в "Образцах древнерусского певческого искусства" (Л., 1971) тот же автор выражает несогласие с приведенным выше мнением Одоевского.

[5] Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. М., 1969, с. 52 – 53.

[6] Государственный исторический музей (в дальнейшем – ГИМ), Синод. певч. собр., № 486.

стью, ее транспонирование на кварту вверх создаст чистую гармонию всех голосов[7]:



Однако в огромном большинстве случаев транспозиция в ранних многоголосных произведениях не приводит к желаемому результату, и звучание остается остродиссонантным, не поддающимся аккордовой координации.

[7] ГИМ, Синод. певч. собр., № 113/78.

В существовании практики исполнения диссонантного многоголосия сомневаться не приходится: в трактате Иоанникия Трофимовича Коренева "Мусикия" (1671) дается резкая критика подобных произведений за их "несогласная тригласия, шум и звук издающая: и несведущим благо мнится, сведущим же неисправно положено разумевается"[8]. Из этого суждения видно, что были сторонники неблагозвучного троестрочного многоголосия, партесный гармоничный стиль утверждался в борьбе с ними. Насколько было распространено троестрочие – сказать трудно, но в рукописях XVII века оно представлено в достаточном количестве в разных нотных записях – крюками и квадратными нотами.

Партесный стиль (от латинского partio – делить, разделять, в данном случае – на отдельные партии) сложился на Украине в конце XVI столетия под воздействием польской (и вообще западноевропейской) музыкальной культуры и к середине XVII века достиг пышного расцвета. В классически совершенном виде он перешел в Россию в конце 40-х – начале 50-х годов XVII века и получил официальное утверждение царской и церковной власти. По словам современника, в бытность Никона митрополитом Новгородским (1648 – 1652) у него был хор, исполнявший церковные произведения "киевским согласием", то есть, очевидно, в партесном стиле[9]. Партесное многоголосие быстро распространилось по всей России, о чем свидетельствуют дошедшие до нас нотные рукописи, датируемые второй половиной XVII века и позднее (ныне хранятся в ГИМе в Москве), из разных городов страны: Новгорода, Ростова, Ярославля, Москвы, монастырей и сельских местностей. Монодийная культура знаменного и иных распевов подчинилась многоголосной, в рамках которой в дальнейшем шло все развитие русской музыки.

Партесное многоголосие получило в России два вида, в зависимости от фактуры: постоянное и переменное[10].

Постоянное многоголосие – типично русская форма в партесном стиле, неизвестная на Украине, – во всяком случае до сих пор не обнаружено ни одного украинского памятника, ни одной рукописи, где были бы записаны многочисленные произведения с постоянным многоголосием. В отличие от этого, русских памятников из разных городов России множество, произведений же – тысячи (хранятся преимущественно в ГИМе).

В форме постоянного многоголосия излагались более всего обработки мелодий знаменного и других распевов. Тем самым устанавливалась естественная связь между монодийной и многоголосной (партесной) культурой, исконная русская мелодика продолжала звучать, но облекалась в новую форму, становясь *элементом многоголосного* целого. Русского слушателя очаровывала гармоническая полнота звучания, красота аккордовых последований, сквозь которые прослушивалась знакомая мелодия, – может быть, это и было причиной быстрого распространения партесного многоголосия по всей России, его безоговорочного приятия.

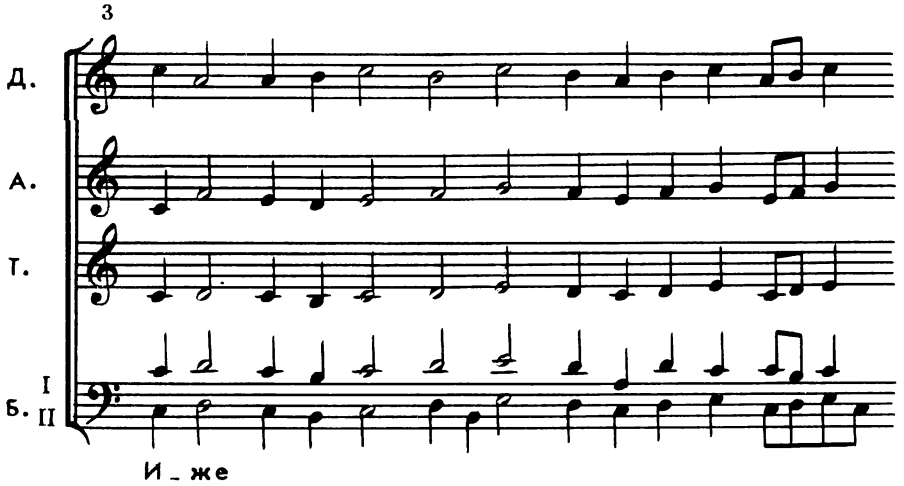
[8] Цит. по публикации в изд.: Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Спб., 1910, с. 17.

[9] Шушерин И. К. Известия о рождении, воспитании и жизни Никона. М., 1871. В начале 1652 года Никон приезжал в Москву из Новгорода в сопровождении 16 человек певчих, здесь они, вероятно, также исполняли партесные произведения (Временник имп. Московского общества истории и древностей российских, кн. 13. М., 1852, с. 19).

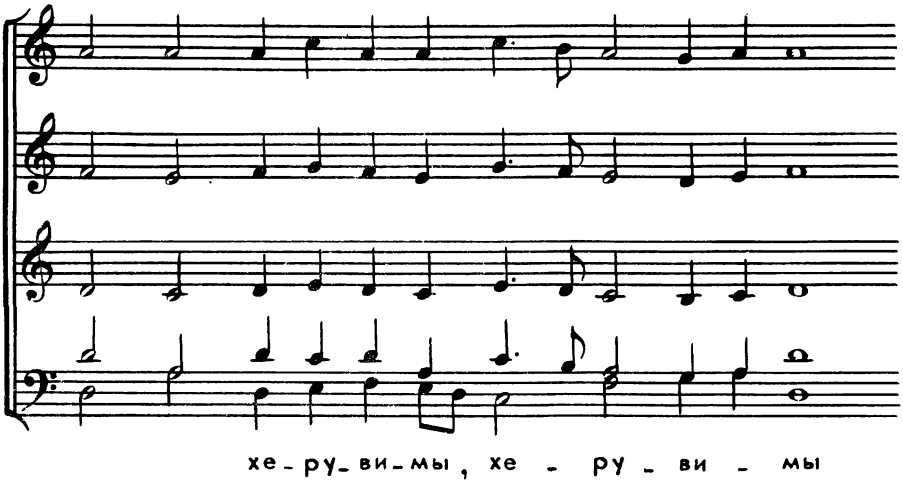
[10] См.: Протопопов Вл. О хоровой многоголосной композиции и Симеоне Пекалицком (1969). – В кн.: Протопопов В. В. Исследования и статьи. М., 1983.

Характерные особенности постоянного многоголосия – это: одновременное пение с произнесением одного и того же текста всеми голосами, отсутствие пауз, непрерывное звучание всех голосов, единые цезуры во всех голосах соответственно цезурам текста и главного напева. В обычном складе постоянного многоголосия четыре голоса (партии). В партии тенора помещалась мелодия знаменного (или какого-либо другого) распева, верхние голоса – альт и дискант – пополняли его аккордовыми звуками, бас давал фундамент гармонии, ее нижний тон, от которого обычно вел фигурации проходящими и вспомогательными звуками в мелком (восьмые) ритме, сравнительно с остальными голосами. Метр произведений и тактовые черты не проставлялись, как и при монодийной записи старинных распевов. Иначе говоря, сохранялись не только традиции древних распевов, но и устанавливалось подчинение их новой, гармонической форме, единство ее с самим духом исконной русской культуры. Видеть противоречие, обедненность этих моментов – значит отрицать художественный смысл явлений, так любовно культивировавшихся музыкантами XVII века. В громадном большинстве случаев партии голосов хора нотировались в отдельных книгах или тетрадях, партитур известно очень немного (или, быть может, они не все дошли до нашего времени).

Гармонизация в простейших формах представляла аккордовое восполнение мелодии распева с идентичным во всех голосах ритмом, но постоянно встречались удвоения тех или иных тонов аккорда; удваиваться могли и тоны мелодий и верхние голоса – альт и дискант. Четырехголосный склад был господствующим, хотя встречались и отступления. Для примера приводим начало произведения, где бас, будучи сам дублирован (divisi), ведет в октаву партию тенора (мелодия "киево-печерская большая"). Образуется много секстаккордов, мелодизирующих гармонию, но в кадансовых моментах бас выполняет свою гармоническую функцию, располагаясь на основных тонах аккордов[11]:



[11] ГИМ, Синод. певч. собр., № 657. Рукопись последней четверти XVII столетия. Главная мелодия, помещенная здесь в теноре, известна по рукописи 1657 года (ГИМ, Синод. певч. собр., № 1368), где собраны мелодии многих распевов, но нотируется в удвоенном ритме квартой выше.



В подобной фактуре – унисоны (октавы) и параллелизмы трезвучий – можно видеть влияние народно-подголосочной полифонии, известной, например, в песнях донских казаков по записям XX века. Никто не решится утверждать, что эти записи отражают и приемы распевания в XVII веке, но соприкосновение культур церковной и народной для того времени отнюдь не исключается[12]. Строгостью разделения на четыре партии такой склад тяготеет к классическому четырехголосию. По сохранившимся партесным партитурам можно установить, что композитор первоначально вписывал в строку тенора мелодию знаменного или иного распева, затем изобретал фигуративную партию баса, – такая партия носила название "эксцеллентованного баса" (от латинского excellens – высший, развитый); наконец, дополнял аккордовые тона в двух верхних голосах (альт, дискант).

В подавляющем большинстве обработки старинных мелодий анонимны, в местных условиях они создавались местными композиторами, вероятно руководителями хоров. В Москве это были уставщики хора государевых певчих дьяков. Так, английский врач Самуил Коллинз, живший в Москве в 1658 – 1666 годах, отмечал в своей книге "Нынешнее состояние России", что он видел у руководителя церковного придворного хора (певчих дьяков) партитуры хоровых произведений[13].

В настоящее время в партитурных рукописях известны гармонизации знаменного распева, принадлежащие перу уставщика хора Петра I – одного из приближенных к царскому двору – Стефана Ивановича Беляева (ум. ок. 1722), певчего того же хора Алексея Михайловича Протопопова (ум. после 1730), композитора Петра Норицына и ряда других[14].

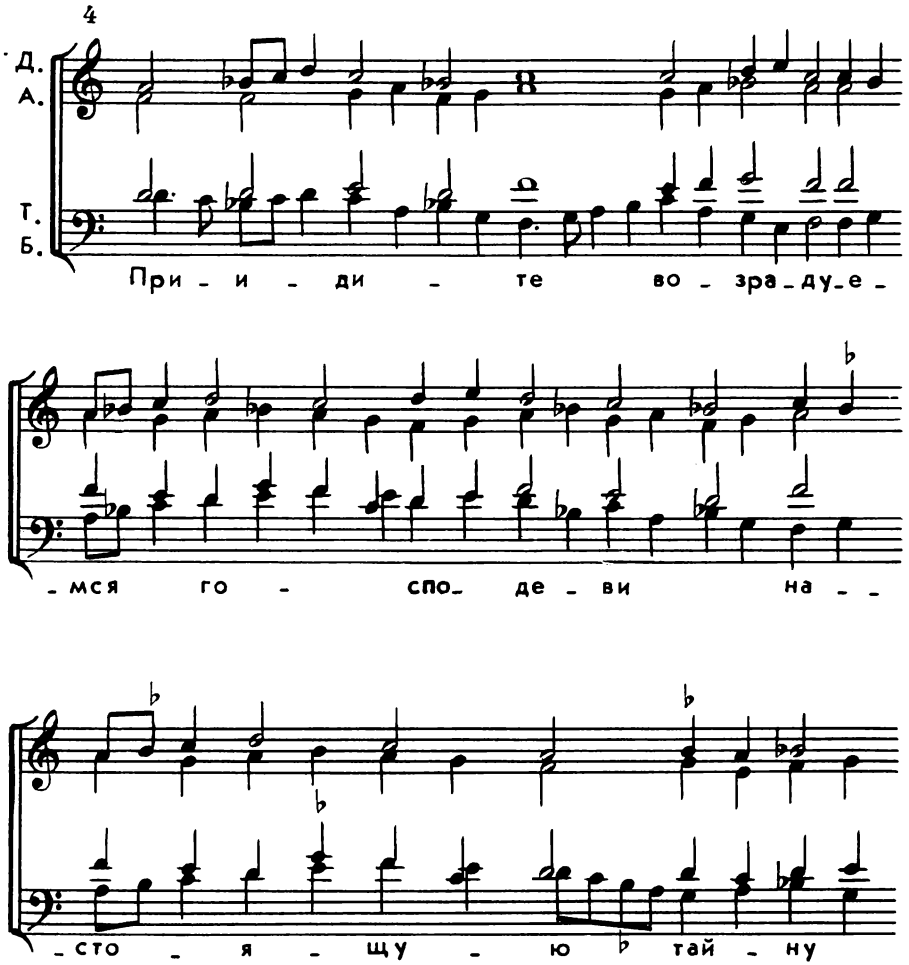
[12] В практике исполнения донских казачьих песен известен термин "дышкант", явно заимствованный из церковно-певческого обихода.

[13] "Известия иностранца о России". – Коллинз С. Нынешнее состояние России (1659 – 1666). – Русский вестник, 1841, № 7, с. 173.

[14] Исследованию постоянного многоголосия по сохранившимся в ГИМе партитурам посвящена дипломная работа С. Буцкой (1984, в библиотеке Московской гос. консерватории). Имена авторов партесных композиций см. в статье: Смоленский С. В. О собрании русских и древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище. – Русская музыкальная газета, 1899, № 3 – 14.

Некоторые мелодии известны в гармонизации разных композиторов с определенными чертами индивидуальной манеры. Однако какие-либо обобщения о стиле тех или иных мастеров еще не сформулированы, так как не проделан достаточно широкий анализ произведений многих авторов (предложенные выше характеристики основаны главным образом на материале обработок С. И. Беляева и А. М. Протопопова).

К чертам их стиля относится, кроме изложенного выше, определенная свобода голосоведения, сравнительно с четырехголосными хоровыми произведениями того же времени на Западе. Параллельные октавы, особенно в крайних голосах (бас – дискант), параллельные квинты и целые трезвучия нередки в фактуре обработок, что придает им своеобразный колорит. Вот отрывок одного из произведений С. И. Беляева[15]:



[15] ГИМ, Синод. певч. собр., № 1098.

ска - зу - ю - ще

По нему можно заметить определенные полифонические потенции в обработках старинных мелодий: голоса имеют разные функции (см. выше), трем верхним голосам контрастирует эксцеллентованный бас, выделяющийся своей фигуративностью.

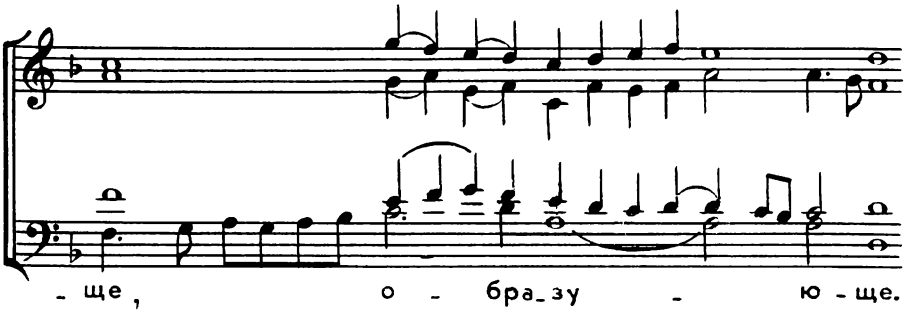
Обработке подверглись, кроме знаменного, демественный, киевский, болгарский и другие распевы. Обработки болгарского распева отличаются особенным вниманием к полнозвучию, почти каждый звук мелодии получает самостоятельный аккорд, чем уменьшаются полифонические потенции. Среди этих произведений выделим "херувимскую болгарского распева, тихонскую", принадлежащую, по-видимому, перу известного теоретика, автора работы "Ключ разумения" Тихона Макариевского (ум. 1707). Она написана в куплетной форме, как и большинство произведений на этот весьма популярный текст. Приводим первый куплет[16]:

5

И_ же хе_ ру - ви - мы, тай_но

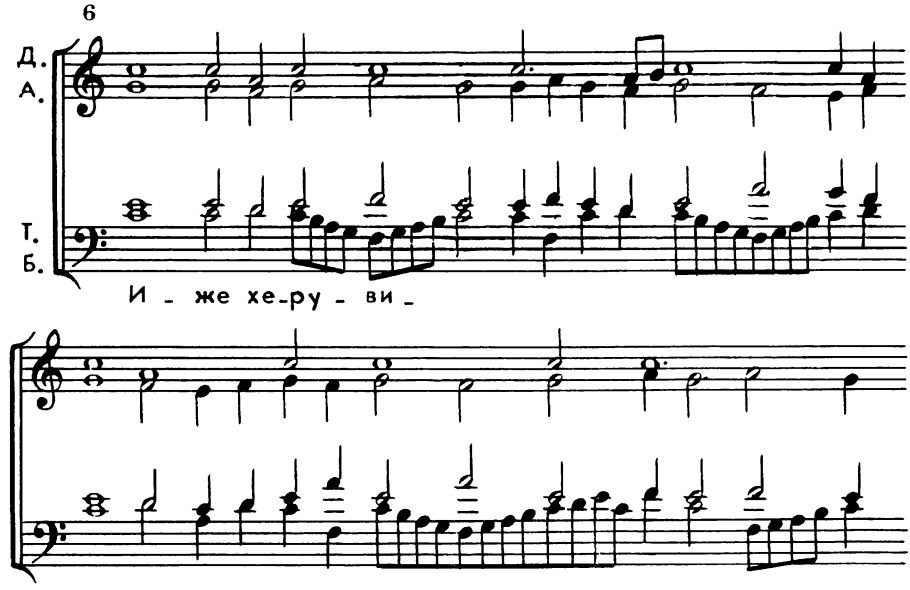
о - бра - зу - ю -

[16] ГИМ, Синод. певч. собр., № 1417.

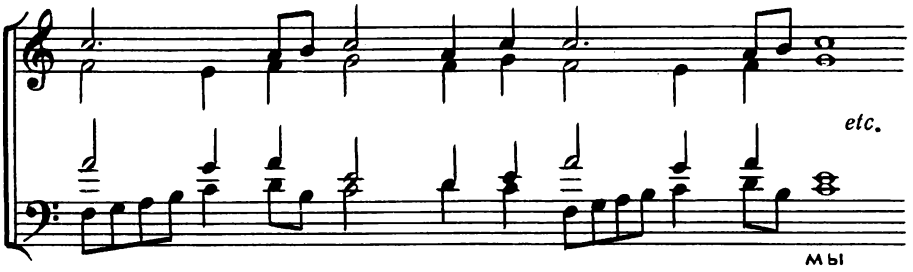


Характер и тип голосоведения тут несколько иные, чем описано выше: четырехголосие рассматривается как нечто цельное, но не простое восполнение мелодии недостающими аккордовыми тонами; бас лишен эксцеллентования и является основой трезвучной гармонии; октавные и квинтовые параллелизмы отсутствуют, включаются сексты; между верхними голосами иногда очень широкое расстояние, вплоть до октавы. Во всем чувствуется своеобразие стиля, хотя в общем он укладывается в понятие постоянного многоголосия.

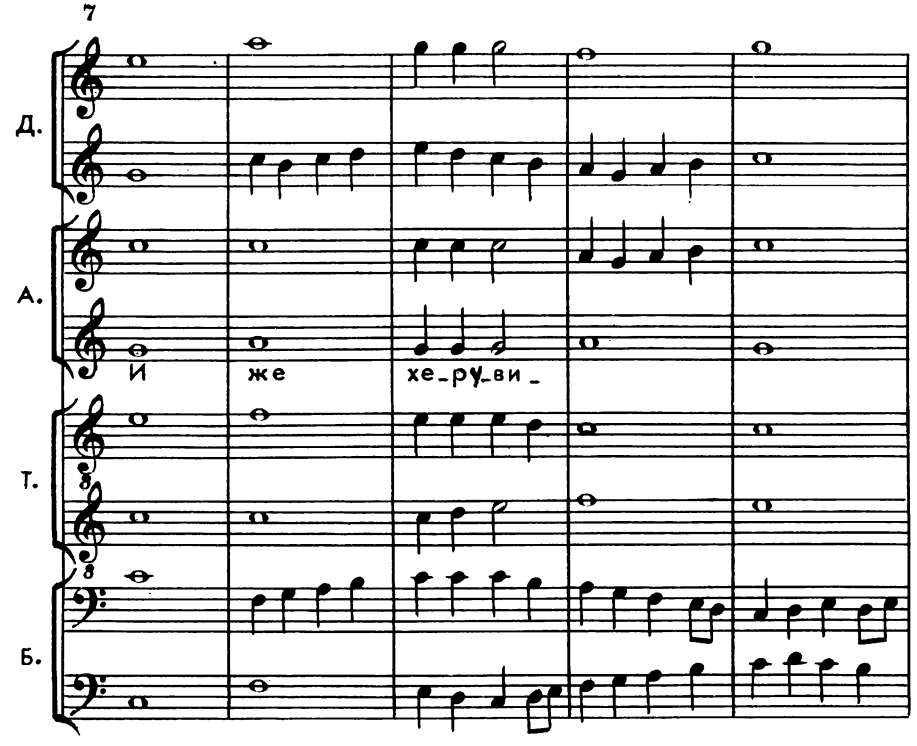
Для установления разнообразия форм постоянного многоголосия сопоставим начальные фрагменты произведений (все анонимные) на один и тот же текст, уже приводившийся выше, – "Иже херувимы". Первый – четырехголосный, на столповый (знаменный) напев, из рукописей, относящихся к последней четверти XVII столетия. Здесь гармоническая основа украшается эксцеллентованным басом, благодаря чему вскрываются полифонические элементы этой многоголосной фактуры, по-своему весьма ясной, отчетливой[17]:



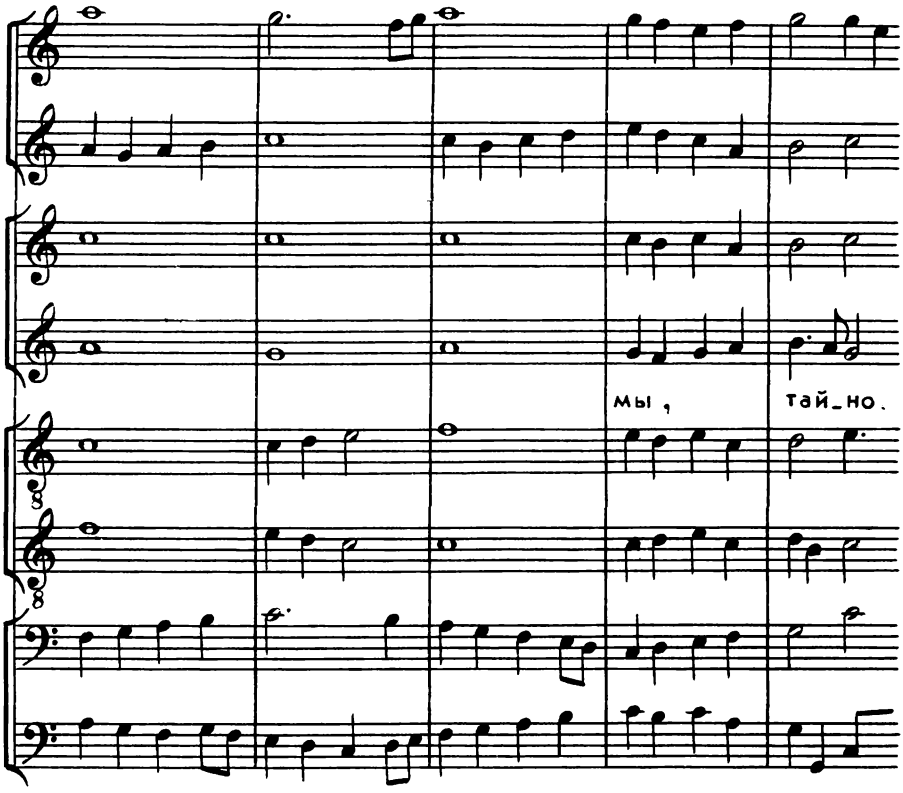
[17] ГИМ, Синод. певч. собр., № 657.



Второй фрагмент – из восьмиголосного произведения, заимствованного из рукописей г. Соликамска (на Урале), где была весьма развитая музыкальная культура, насаждавшаяся любителями пения Строгановыми, которые содержали хор певчих. В этом фрагменте заметна подвижность двух басовых партий при большой выдержанности прочих голосов, чувствуется традиция эксцеллентования. Гармония ограничивается квартоквинтовыми (в данном отрывке тонико-субдоминантовыми) отношениями, которые расцвечиваются движущимися басами[18]:



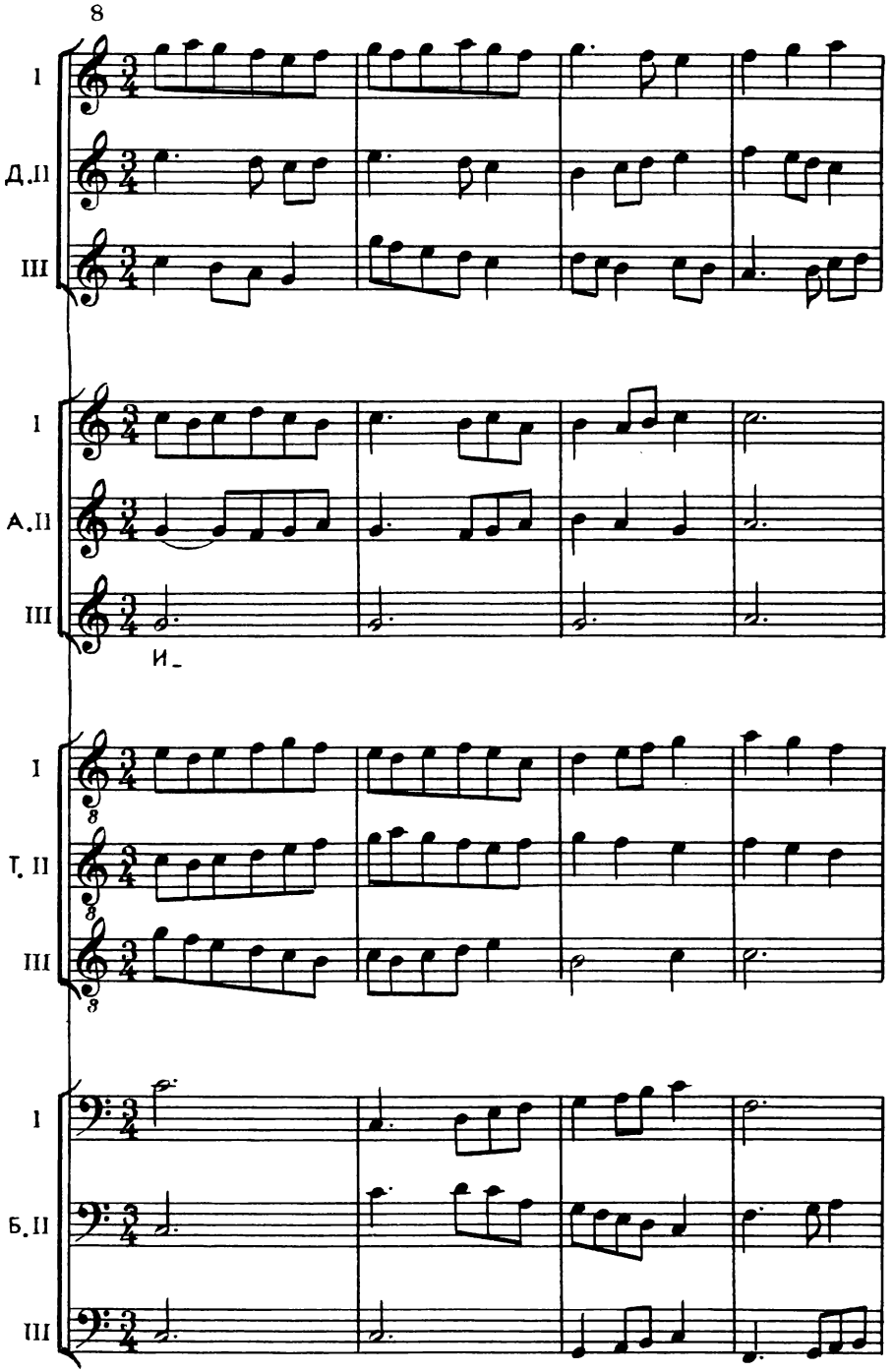
[18] ГИМ, Синод. певч. собр., № 783.

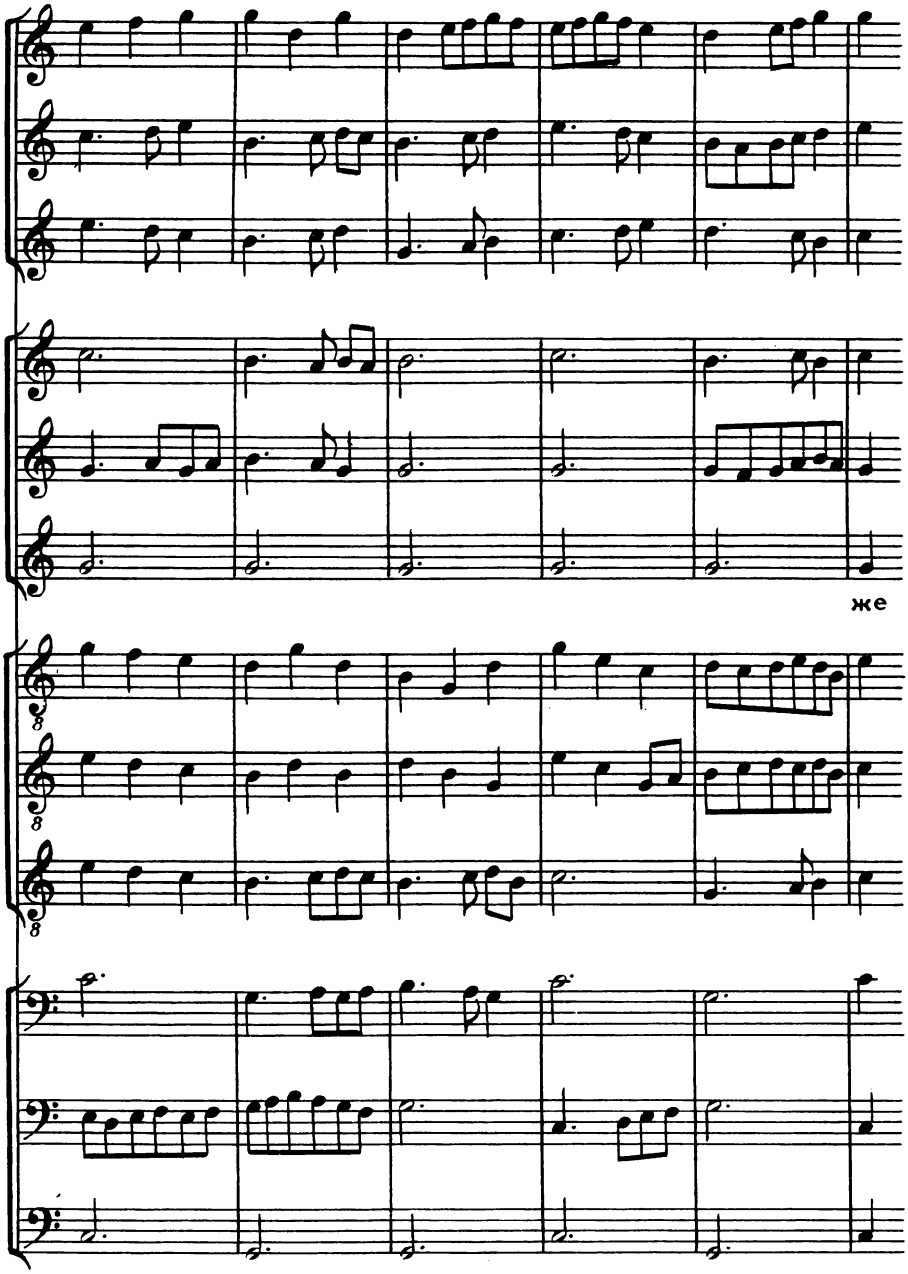


Приведенные фрагменты дают возможность ясно представить существенное разнообразие в фактуре постоянного многоголосия. По художественной обработке старинный напев (пример 6) значительно отличается от второго образца определенной совокупностью, слияниностью верхних голосов, образующих трехголосную, как бы "утолщенную" мелодию. Басовые звуки дают основные тоны аккордов и временами расцвечивают их своими беглыми фигурациями. Довольно многочисленные кварты в теноре (е – а) сглаживаются ровными секундовыми ходами альта, что способствует той же слиянности голосов. В примере 7 музыка строится на гармоническом обороте T – S, потактно сменяемые аккорды мелодически распеваются, фундамент темы – в гармонии. Таким образом, в одном случае мелодическая полнота образует гармонию, в другом – гармония диктует мелодические распевы.

Третий фрагмент интересен движением верхних и средних голосов, тогда как басы сравнительно спокойны. И здесь гармонические отношения упрощаются, но ткань двенадцатиголосия дышит, не останавливаясь ни на момент, слов не замечаешь, все уходит в мелодический распев[19]:

[19] ГИМ, Синод. певч. собр., № 957.


8
I
Д.II
III
I
А.II
III
И_
I
Т. II
III
I
Б.II
III



Как видим, наряду с обработками старинных мелодий разных распевов встречаются произведения собственного композиторского творчества в форме постоянного многоголосия. Текстом для них служили церков-

ные песнопения, трактуемые, однако, вполне самостоятельно, без обращения к традиционной мелодике.

Чрезвычайно интересен редкий пример светского произведения конца XVII века в форме постоянного многоголосия – застольная песня "Похвала хозяину"[20]. Она сложена из попевок знаменного распева и воспроизводит манеру обработок Беляева и мастеров его круга, но предназначение ее отнюдь не церковное. "Похвала" перекидывает мостик от церковной музыки к светской, руководствуясь задачами бытового музицирования. Это произведение представляется типично русским, как и все другие в постоянном многоголосии.

Переменное многоголосие, образцы которого пришли вместе с партесным стилем с Украины, получило в России широчайшее развитие и распространение. Ряд нотных рукописей русского происхождения (новгородские и др.) дает основание отнести переменное многоголосие уже к третьей четверти XVII века.

Произведения, написанные в фактуре переменного многоголосия, всегда хоровые, принадлежат в большинстве к концертному жанру, хотя собственно концертами, предназначенными для отдельного исполнения, вне ритуала церковной службы, являются отнюдь не все. К последним могут быть отнесены произведения на тексты стихир, тропарей и других жанров, когда они исполняются в виде "запричастного стиха" в конце литургии. Во всех остальных случаях музыка произведений может носить концертно-виртуозный характер, но исполняется лишь по порядку чина церковной службы. Поэтому следует различать понятия хоровой концертности и концерта, подобно тому как различаются понятия симфоничности и симфонии.

Тип композиции концертного характера в произведениях партесного стиля напоминает современные им духовные концерты Г. Шюца[21]. Но нет никаких сведений о том, что его произведения были тогда известны в России. Однако не исключено, что Н. Дилецкий, учившийся в Вильне (Вильнюсе), был знаком с музыкой Шюца, хотя она вряд ли там исполнялась.

По содержанию произведения концертного типа весьма разнообразны: торжественно-ликующие, гимнические, лирико-скорбные и т. д. Многочисленны и формы их: трехчастные, рондообразные с припевом, строфические (непрерывно обновляющиеся); иногда имеется вступительное построение, от которого кругами расходятся имитации, подхватывающие его мысль и ведущие ее далее; заключительный раздел обладает чертами коды, подытоживая развитие всей формы.

Русская партесная музыка разбираемого вида чрезвычайно разнообразна по хоровым составам – от камерных трехголосных до мощных 12- и более голосных произведений, почти что симфонического или оперного размаха.

Переменность многоголосия заключается в частых сменах звучания tutti и группы голосов, постепенных имитационных включениях от одного, двух, трех до полного состава; очень часты трехголосные образования типа кантов (о них см. ниже) при паузировании прочих голосов, возможны, наконец, и эпизоды tutti с постоянным многоголосием, то есть в

[20] Опубликована в изд.: Хрестоматия по русской хоровой литературе/Сост. Э. Леонов. М., 1975. Звукозапись в исполнении хора под руководством В. Н. Минина на пластинке фирмы "Мелодия" (С-10-05237-8).

[21] См.: История полифонии, вып. 3. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М., 1985.

едином ритме и с одновременным произнесением (пропеванием) всем хором словесного текста.

Как видим, возможности музыкально-выразительных средств в формах концертного характера с переменным многоголосием исключительно велики, особенно при большом, например 12-голосном составе хора. Таких произведений во второй половине XVII – первой половине XVIII века в России создано было множество (рукописи их находятся в ГИМе). Перед композиторами стояла задача умелого распределения доступных в данном жанре средств.

Начальная часть формы складывалась или из имитаций небольшого мотивного построения (с повторением текста при имитировании), или из кратких гармонических построений (с обновлением текста). Далее следовала цепь активных имитаций, которая могла охватывать весь состав или часть голосов, после чего обычно наступало гармоническое обобщение с кадансированием. Таких крупных построений в сочинениях концертного типа бывает несколько, в одном из них находится особенно развитая имитационная последовательность, своего рода кульминация, для общего же завершения приберегается туттийное построение с постоянным многоголосием, скандирующее текстовую заключительную формулу[22].

Теорию концертности в партесных произведениях впервые изложил *Н. П. Дилецкий* (ок. 1630 – ок. 1680) в "Мусикийской грамматике"[23]. Он же был автором ряда музыкальных произведений в этом стиле[24].

Выдающимся мастером партесных композиций был *Василий Титов* (ок. 1650 – ок. 1715)[25]. Ему принадлежат многочисленные произведения для хора разных составов – от трехголосных до 24-голосных; основная масса – 8- и 12-голосные сочинения. Из них чрезвычайно характерен написанный с большим размахом концерт "Полтавскому торжеству" (см.: "Музыка на Полтавскую победу"). Назовем также Николая Калашникова, Федора Редрикова, Николая Бовыкина (их годы жизни и биографии не установлены), Симеона Пекалицкого (украинский композитор, умер в самом начале 1700-х годов, работал в Москве). Произведениям всех названных композиторов свойственны полифонические формы. Это – имитации, иногда и каноны, собирающие все голоса в кульминационных разделах музыкальной формы. Тематические интонации пропосты обычно основываются на опевании аккордовых тонов. В многосоставных хорах пропоста иногда многоголосна, например в 12-голосном хоре пропоста может проходить в четырех партиях и т. п.

Большой интерес представляет концерт Титова "Полтавскому торжеству", он написан в честь победы в Полтавской битве, происшедшей 27 июня 1709 года. Это широкое эпическое произведение, концентрирующее главные черты партесного стиля, среди которых полифония – неотъемлемый фактор образного развития. Трехчастная композиция (в так-

[22] Многие проблемы партесного стиля в настоящее время подробно разработаны, см.: Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

[23] Она существует в нескольких редакциях. Наиболее полное изд.: Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской. М., 1979.

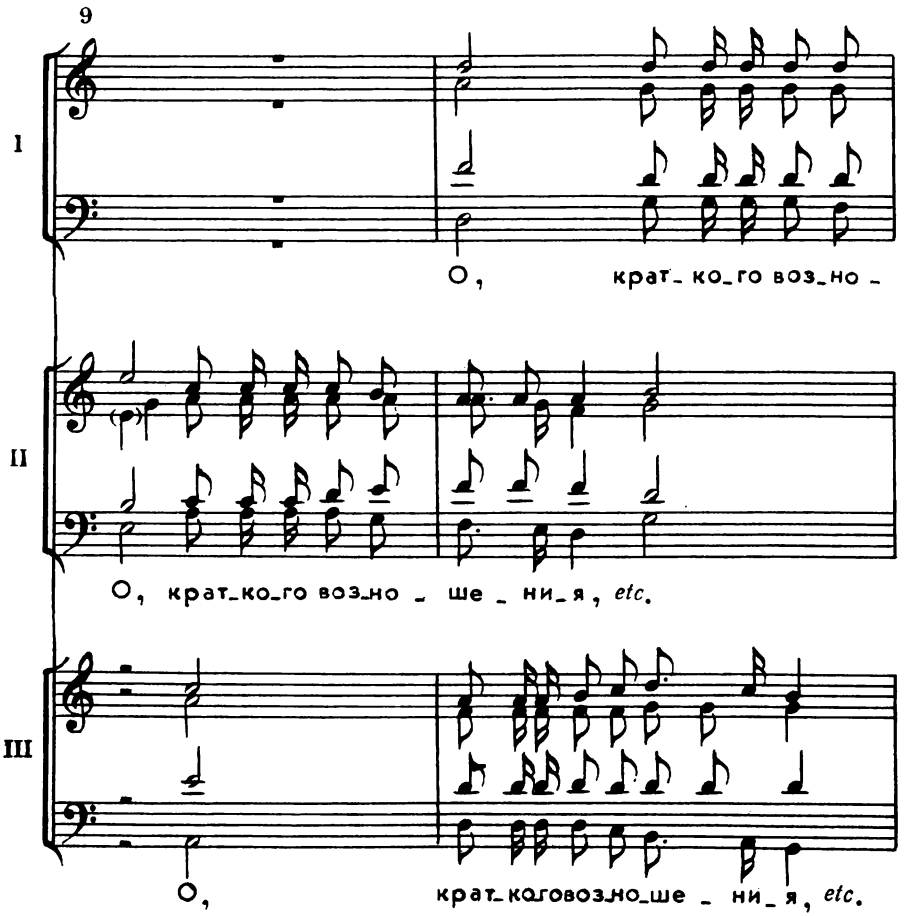
[24] См.: Дилецкий Н. Хоровые произведения/Сост. и ред. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев, 1981.

[25] Биография Титова и характеристика его творчества изложены в изд.: Музыка на Полтавскую победу. М., 1973.

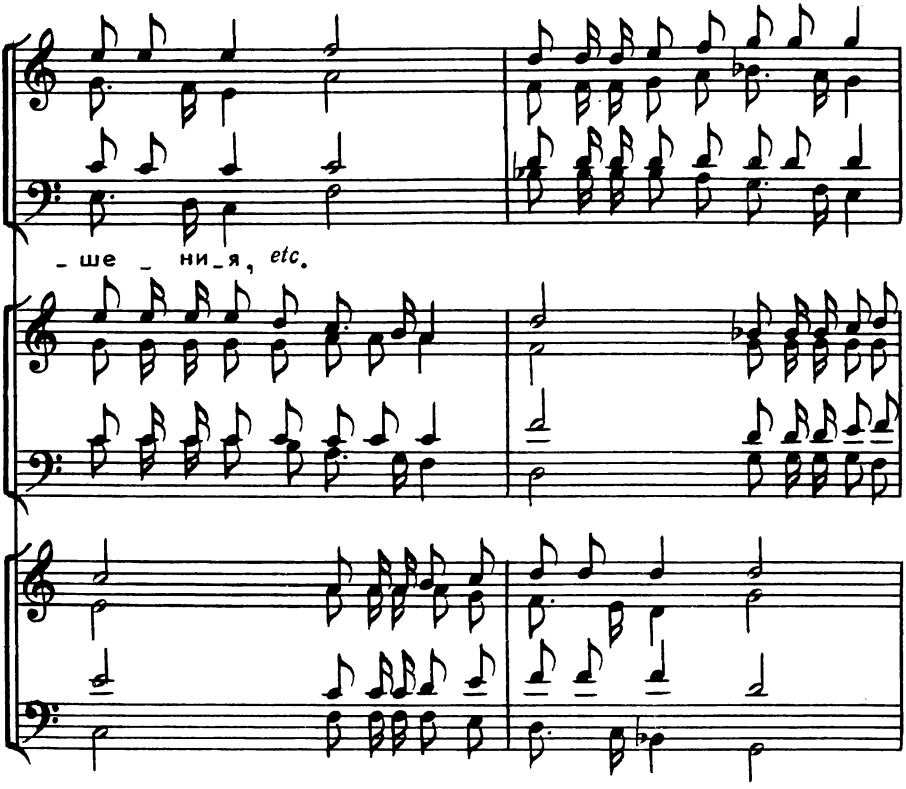
тах: 47 14 62) пронизана полифоническими элементами. Темы-интонации передают словесную мысль-фразу и имитационно разносятся по всем голосам: возникает интенсивный полифонический процесс, контрастом которому является постоянное 12-голосие в средней части концерта.

Приводим два полифонических раздела из этого концерта, демонстрирующие необыкновенную широту образного развития.

В примере 9 пропоста изложена четырехголосным хором, на нее (тоже четырехголосно) отвечают два других хора, образуя секвенцию квартоквинтового гармонического последования, но с перерывом: e – a – d – G – C – F – B, g – C, a – d – G – C, a (каданс)[26]:



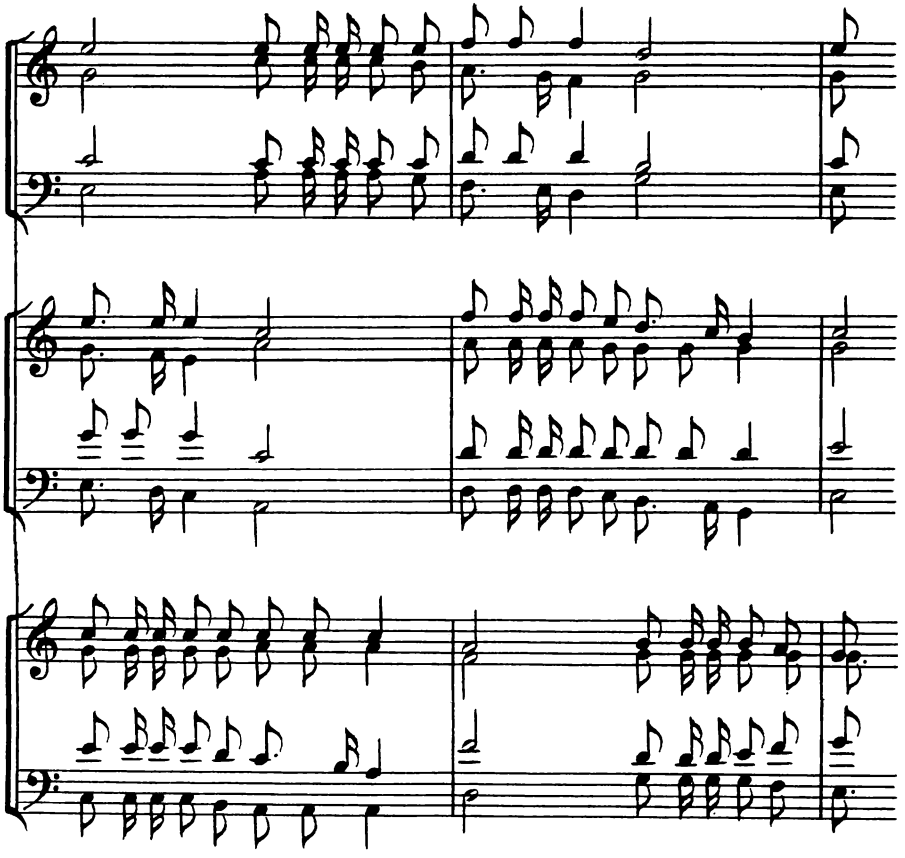
[26] Музыка на Полтавскую победу, с. 160 – 163. Концерт Титова "Полтавскому торжеству" записан на пластинке фирмы "Мелодия" (С-10-05409-10), в исполнении Государственной республиканской русской хоровой капеллы под управлением А. Юрлова.



Продолжение примера см. на след. с.

Эта оживленная последовательность имитаций в заключительном разделе формы длится восемь тактов, распространяясь от унисона к tutti. Она не случайна, потому что еще в первой части концерта слышим ряд имитационно-полифонических моментов, постепенно развертывающихся на слова: а) "где есть нечестивый", б) "превозносящийся", в) "возносящийся". Эти слова составляют единую фразу, но каждое получает свою имитационную разработку. Повторяя музыкальную тему со словами и одновременно развивая ее гармонически, композитор утверждает в сознании слушателя общую мысль произведения о крушении хвастливых мечтаний врага о легкой победе. Уже здесь наблюдаем всеохватность хорового звучания, скрепленного имитациями, далее же оно продолжается полифоническими разделами третьей части концерта, один из которых приведен в примере 9. Все они подчинены определенной драматургической последовательности, нарастающей от одного эпизода к другому.

Весьма любопытно, что имитационные системы концерта истоком своим имеют кантовые интонации и фактуру: эпизод "где есть нечестивый" начинается с двухголосия (т. 13), эпизоду "О, краткого возношения" (пример 9) предшествует трехголосие со словами "О, суетного кичения" (бас – два тенора) и "О, преходящия славы" (бас – два альта). Образуется единая



линия музыкального развития, как едина и мысль концерта, проходящего как бы в одном дыхании, в одном порыве.

Особого внимания заслуживает композиция третьей части концерта, чередующая полифонию с трехголосием кантов и полным tutti. Рассмотрим схему третьей части концерта (от т. 62):

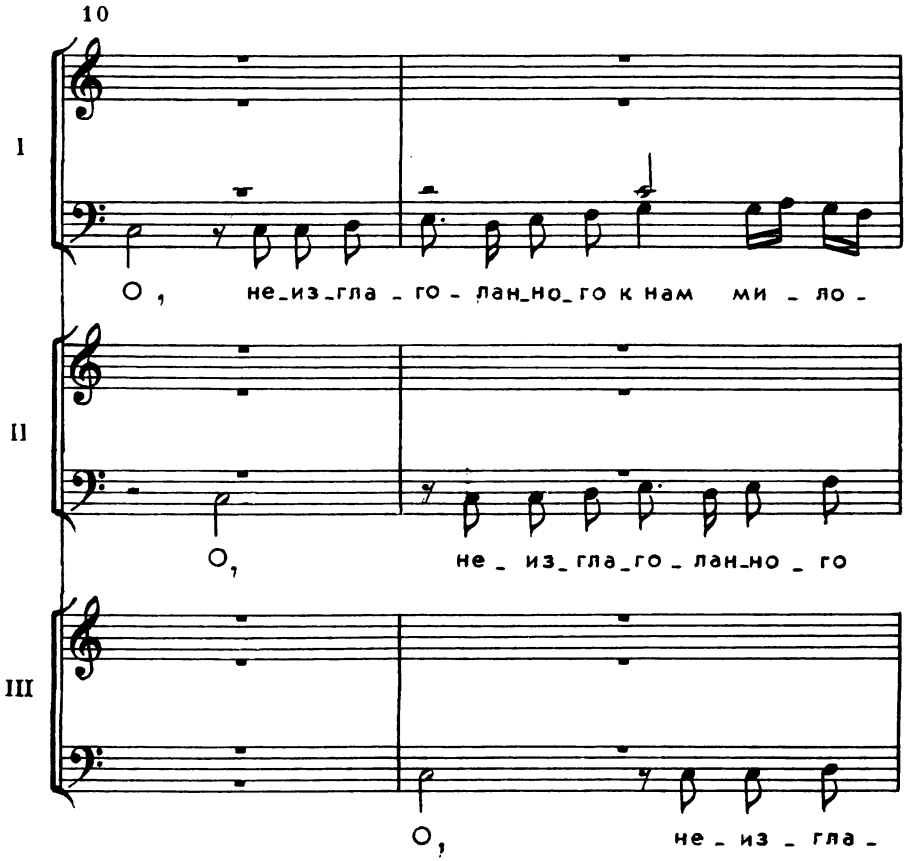
т. 62 – 68 – кант G-dur – e-moll;
т. 69 – 77 – имитационная полифония, каданс в a-moll;
т. 78 – 87 – то же с завершением tutti, каданс в d-moll;
т. 88 – 100 – кант и tutti, каданс в C-dur;
т. 101 – 106 кант C-dur;
т. 107 – 123 – полифония с завершением tutti, каданс в C-dur;

Если сложить все полифонические разделы вместе с прилегающими tutti, то в совокупности они занимают 36 тактов при 26 тактах фактуры кантов и прилегающих к ним tutti. Это характернейшее соотношение золотого деления, причем на долю полифонии падает большая часть протяженности, что подчеркивает значительность полифонической фактуры в данном концерте и во всем стиле Василия Титова, даровитейшего русского композитора конца XVII – начала XVIII века.

Пример 10, взятый из последней имитационной системы (от т. 107), характерен своей темой, включающей оборот из предыдущего кантового построения (ср. т. 105 и т. 2 – 3 примера 10), что устанавливает единство тематизма при различии фактуры внутри концерта. Отдадим должное композитору, заботящемуся о цельности интонационного содержания своего произведения: оно служит единству впечатления, единству идеи в восприятии слушателя.

Можно ли сказать, что полифония здесь подчинена гармонии? Вряд ли это будет правильно, так как без гармонической координации развитие имитационно-полифонической не могло обойтись, мысль композитора выявляла единство двух форм фактуры, если же нужно было подчеркнуть собственно гармонию, то он не боялся этого сделать (см. т. 48 – 61, 96 – 100, 118 – 123).

Особенно интересно, что этот имитационный раздел проходит на слова, уже прозвучавшие в концерте. Следовательно, вызван он не текстом, но требованиями *музыкальной* формы, – завершенность была бы неполной, если бы не было этого заключающего раздела.



- сер - ди - я, etc.

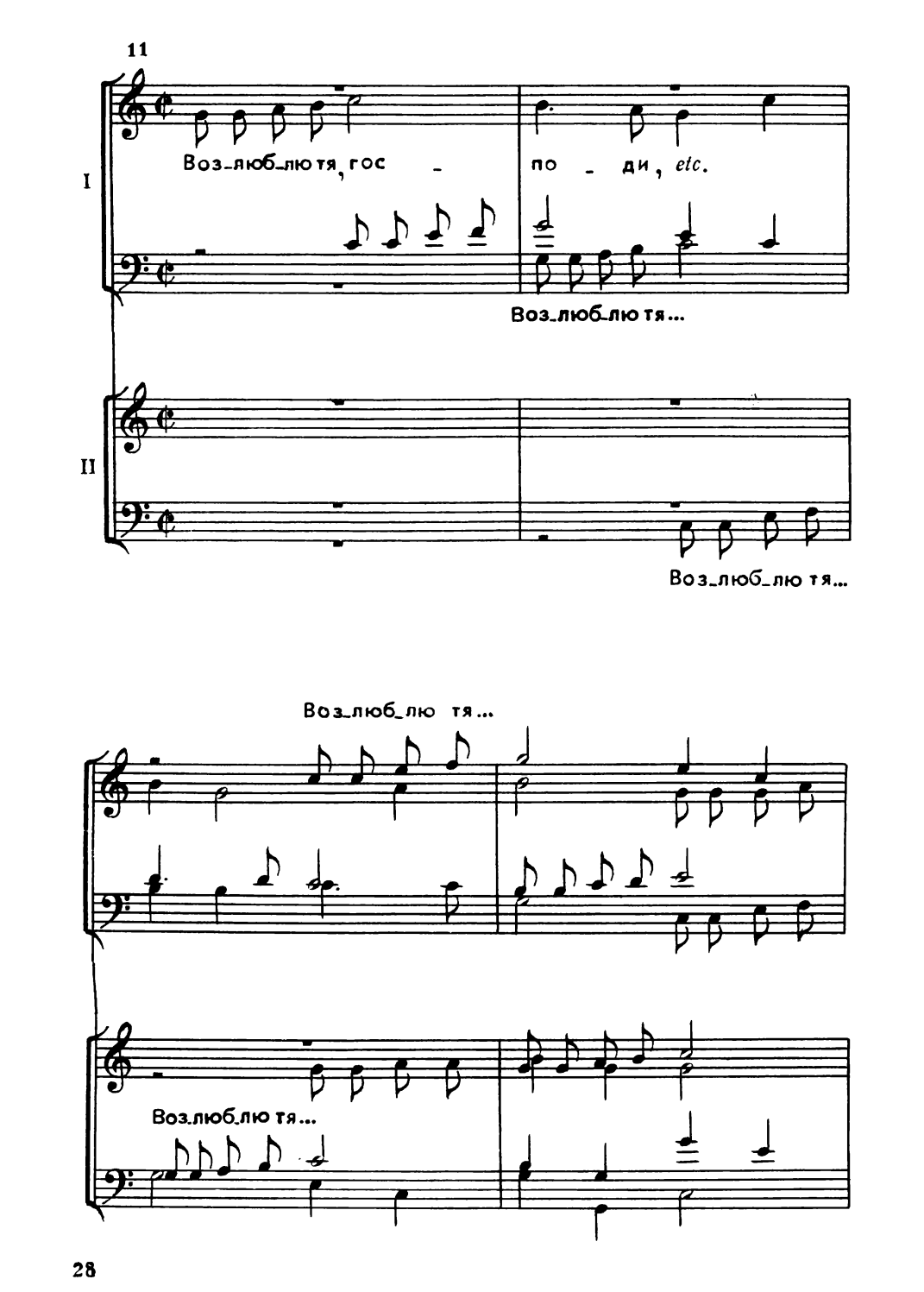
к нам ми - ло - сер - ди - я, etc.

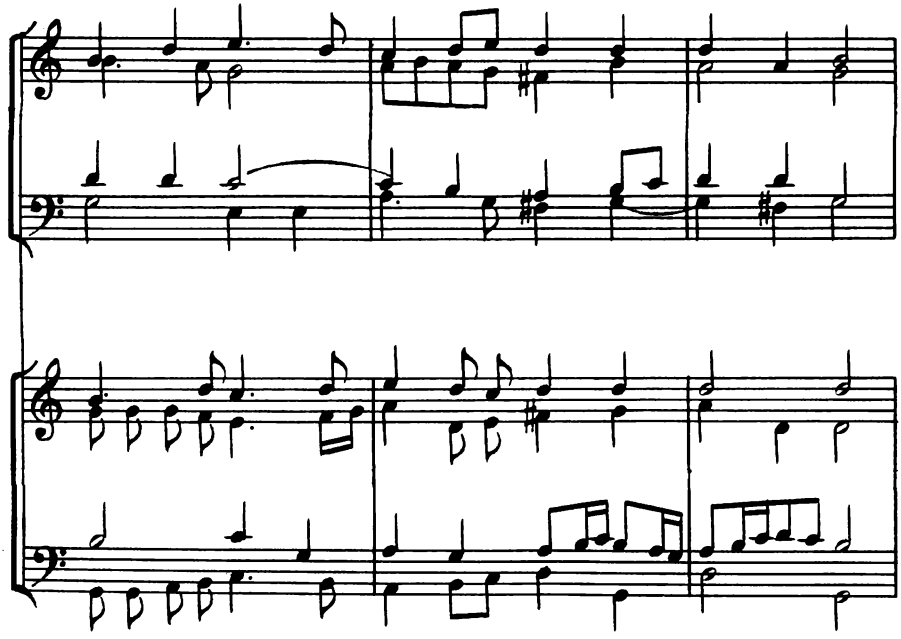
- го - лан - ного к нам ми - ло - сер - ди - я, etc.

Единство полифонии и гармонии выражено здесь, как и в предыдущем примере, через переход первой во вторую: кадансы имитационных разделов предваряются и подчеркиваются гармонией (ср. т. 69 – 84 и 85 – 87, 107 – 117 и 118 – 123).

То же самое находим в начальном разделе восьмиголосного концерта Титова "Возлюблю тя, господи": серия имитаций, охватившая все голоса, завершается гармоническим кадансом[27]. В интервальной системе здесь господствуют кварто-квинтовые отношения, указывая на зарождение экспозиционности фугированного типа. Подобное построение в третьей песне "Воскресенского канона" Дилецкого Н. А. Герасимова-Персидская считает ("можно считать") "первой хоровой фугой в отечественной музыке" (Дилецкий Н. Хоровые произведения, с. 16). Аналогичное явление находим и в названном концерте Титова, сочиненном, возможно, после "Воскресенского канона":

[27] ГИМ, Синод. певч. собр., № 712


11
I
Воз_люб_лю тя, гос - по - ди, etc.
Воз_люб_лю тя...
II
Воз_люб_лю тя...
Воз_люб_лю тя...
Воз_люб_лю тя...



Как видим, имитационное изложение выступает здесь в роли inceptum, из которого развивается вся музыкальная форма. В интонациях короткой темы (g – g – a – h – c) отчетливо слышатся народно-песенные попевки; проходя через все голоса, они своим легким движением постепенно наполняют всю хоровую ткань. Тонко использованы удвоения голосов (т. 3 – сопрано I – альт II, т. 4 – тенор I – сопрано II, бас I – альт I) и свободное обращение темы (т. 5 – альт II, т. 6 – альт I), к концу же ткань многоголосия сгущается, переходя к гармоническому складу. Параллелизм двух трезвучий C – D с квинтами и октавами (т. 6) звучит естественно, в духе народной подголосочности.

По-видимому, зрелость музыкального мышления достигла того уровня, когда композитор ясно осознает функцию определенного раздела в музыкальной форме, давая ему то или иное направление. Очевидно, к данной роли приспособлен и тематизм, который в то же время согласуется с содержанием текста, что и видим в примере 11: ровное движение темы отражает спокойный характер словесного изложения.

Еще более широкая система имитационных построений в начальном разделе произведения представлена в концерте Титова "Готово сердце мое". Она сопоставима с зарождающимся фугированным изложением. Еще нет, конечно, завершенной темы, но уже образовалось экспозиционное построение с кварто-квинтовыми соотношениями голосов, вступающих с аналогичным мелодическим материалом. Изложение текуче, стреттно, как это было и в произведениях западноевропейской полифонии XVI – XVII веков[28]:

[28] ГИМ, Синод. певч. собр., № 712, 715.

Д.

Го - то-во...

Го -

А.

Го - то-во сердце мо-е...

Го - то-во сердце мо-е...

Т.

Го - то-во сердце мо-е...

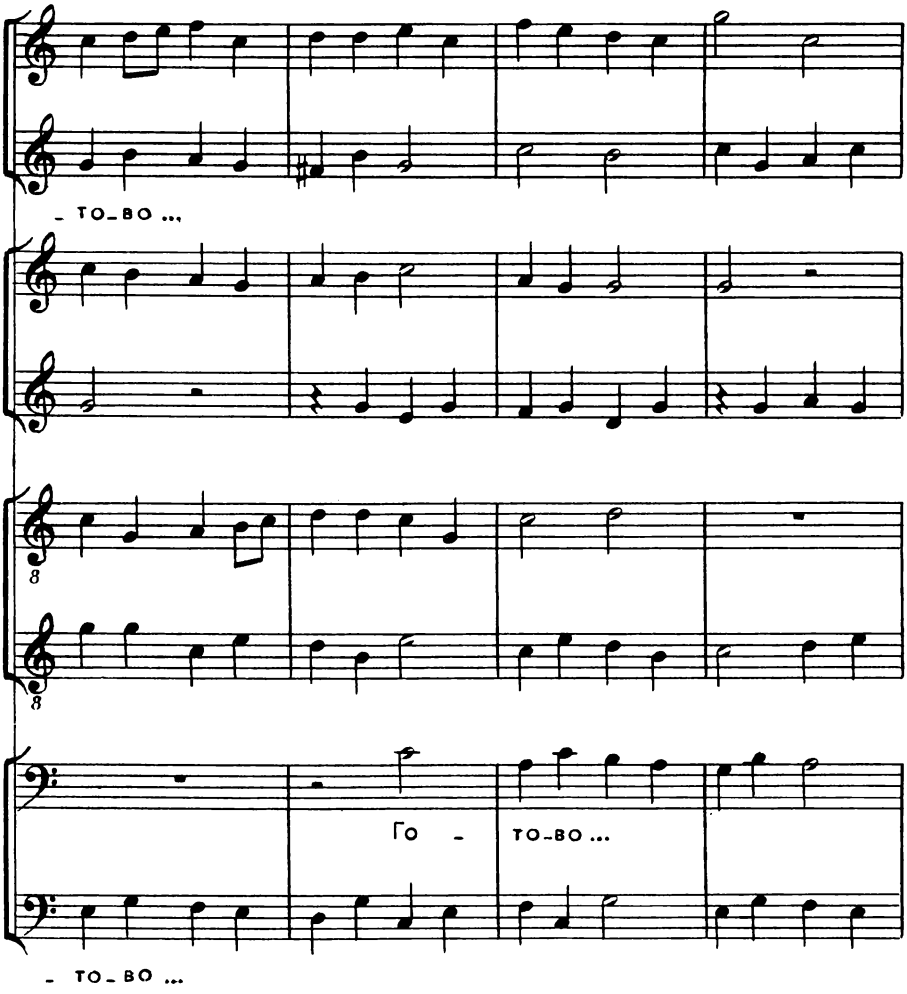
Го - то-во...

Б.

Го -

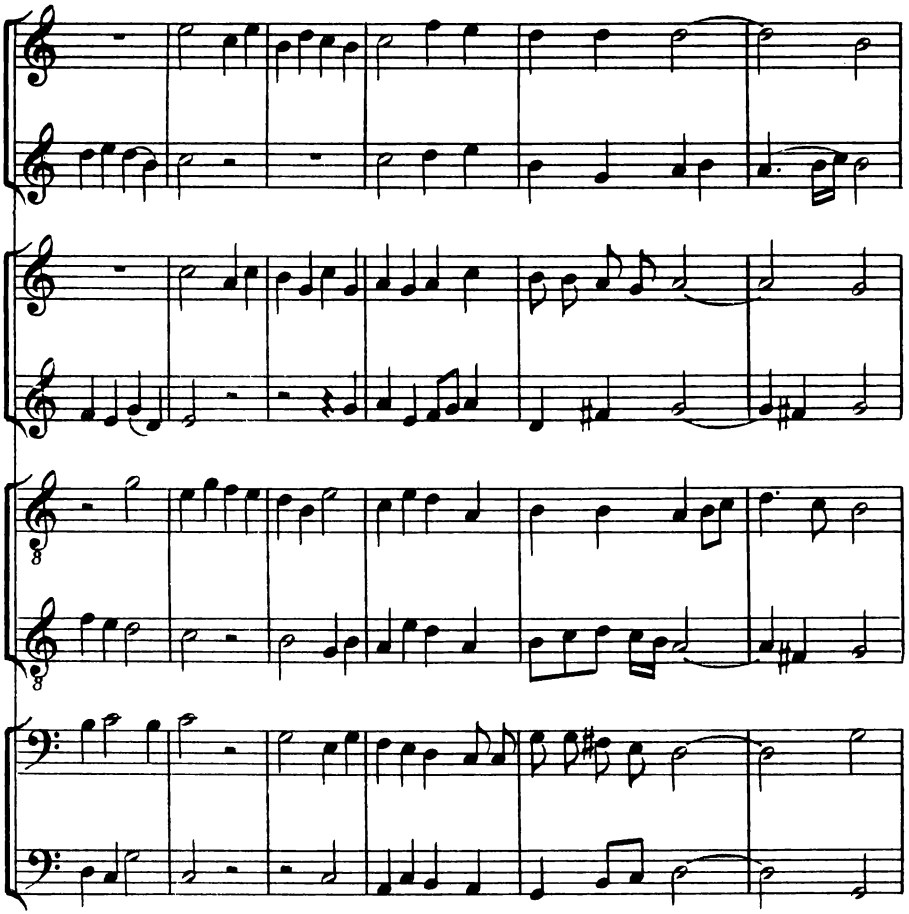
Продолжение примера см. на след. с.

Примеры из партесных концертов показывают, что в русской музыке второй половины XVII столетия постепенно нащупываются формы, ведущие к образованию фуги. Это не копирование каких-то известных образцов, не результат чужеродного влияния, но собственное творческое воображение, поиск таких приемов и средств выразительности, которые удовлетворяли бы определенной идее, заложенной в тексте. Внутренняя подготовка происходила еще в недрах жанра кант, в котором складывались простейшие гармонические отношения в рамках лада — тонико-доминантовые, кварто-квинтовые. Они подсказаны естественным различием



Окончание примера см. на с. 32.

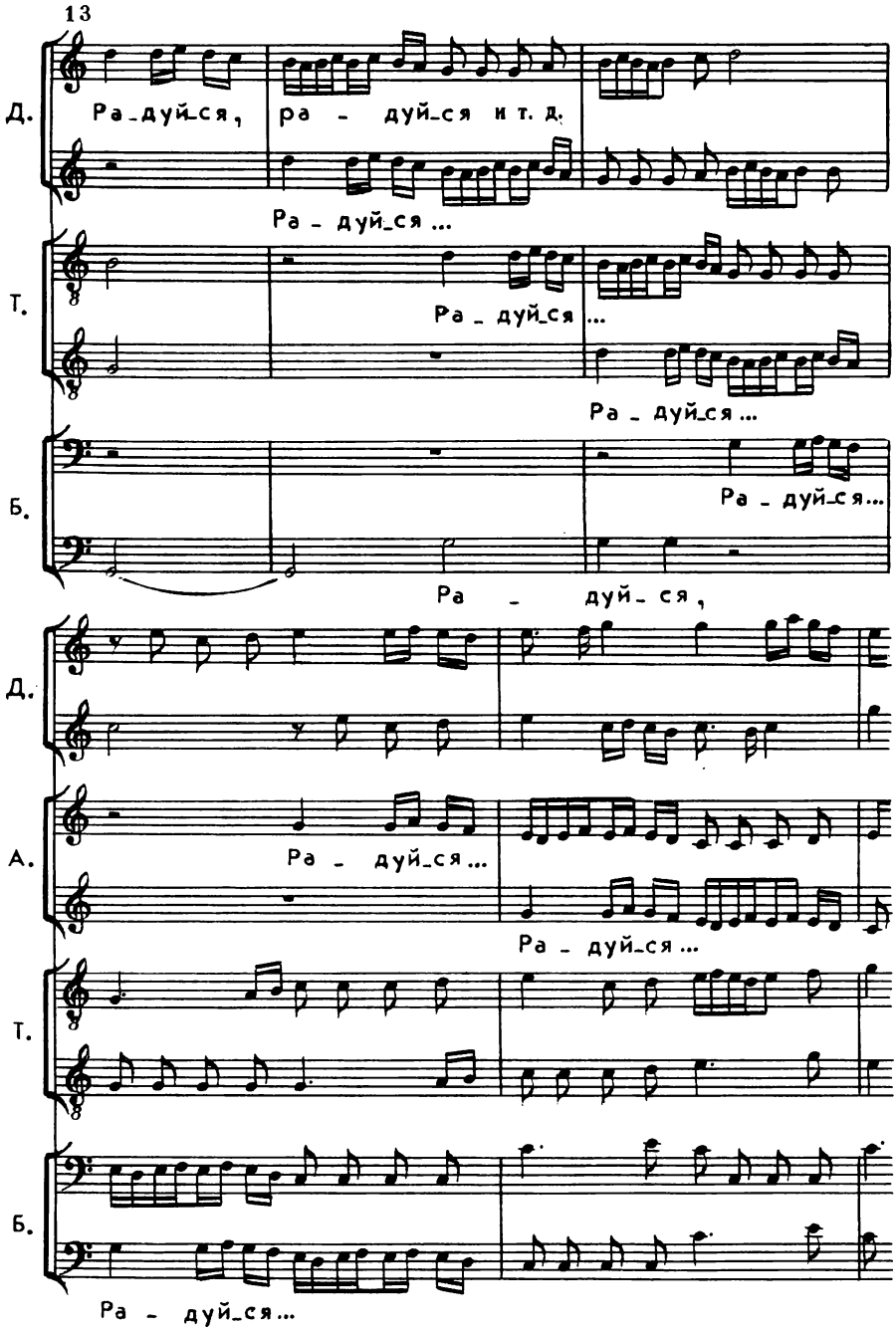
диапазона певческих голосов. Именно так бывали оформлены начальные фразы кантов: короткая тема – inceptum имитационно переходила от верхнего голоса к среднему. Развитые формы украинских произведений в партесном стиле (Дилецкий, Пекалицкий, Календа и другие) хорошо были известны в России, но творения Титова уже вряд ли могут считаться зависящими от них, потому что записаны в сборниках вместе с сочинениями этих мастеров. Так, например, рукописный сборник из Синодального певческого собрания (ГИМ) № 712 конца XVII века состоит из сочинений Дилецкого, Пекалицкого, Титова в весьма развитых музыкальных формах: все отмечены большим мастерством и стилистической зрелостью.



Самое примечательное, что композитор не испытывает никакого стеснения в оперировании этими формами. Они стали для него привычными, естественны в фактуре концерта, легко воспринимаются. Дополняющие голоса позволяют получить аккордовые созвучия, не снижая, однако, мелодической сущности фактуры.

Встречаются имитационно-полифонические приемы и в заключительных разделах партесных произведений. Там они выполняют роль художественного обобщения. Многочисленные короткие имитационные построения, рассредоточенные на протяжении композиции, как бы собираются воедино для выражения основной ее идеи. К таким сочинениям принадлежит восьмиголосная анонимная стихира "Совет превечный", великолепная по мастерству и конструктивной четкости: трехчастная форма с центром в виде шестикратной рефренной композиции. Заключение стихиры (т. 12 от конца) на слове "Радуйся" построено из стреттных имитаций во всех голосах хора. Удивительно живой характер музыки проникнут ощущением света и счастья вне каких-либо мистических ассоциаций, что отражает мировоззрение композитора той эпохи.

Приводим этот отрывок по рукописи[29]:



[29] ГИМ, Синод. певч. собр., № 360.

Предыдущие примеры демонстрируют важнейшие завоевания лучших мастеров партесного стиля – отличное понимание функции полифонии, применяемой в определенном контексте и с определенными задачами. Культура сложной музыкальной композиции находится на высоком эстетическом уровне, хотя тематический материал изобилует оборотами самого общего характера. Но можем ли мы ожидать иного во второй половине XVII столетия? Достаточно вспомнить произведения прославленных европейских композиторов той эпохи, например Г. Шюца: та же опора на простейшие мелодические обороты, иногда из терцовых последований[30]. Мадригал "Fuggi, o mio core" Шюца[31] имеет точно такое же начало, как и концерт Титова "Возлюблю тя, господи" (см. пример 11). Совпадение, видимо, не случайно, так как общность ладогармонических основ в этих стилях стимулировала и общность мелодических оборотов. Поэтому приписывать авторам партесных произведений какой-то примитивизм, как иногда пишут, нет ни малейших оснований – в XVII веке, особенно к концу, лишь такие большие мастера, как Букстехуде, сумели выработать более индивидуальный тематизм, да и то еще недостаточно совершенный, если сравнивать его с баховским. Русские композиторы, писавшие в партесном стиле, создавали свои произведения вполне на уровне их западноевропейских собратий, хотя знакомство русских музыкантов с сочинениями этих композиторов пока ничем и никем не доказано.

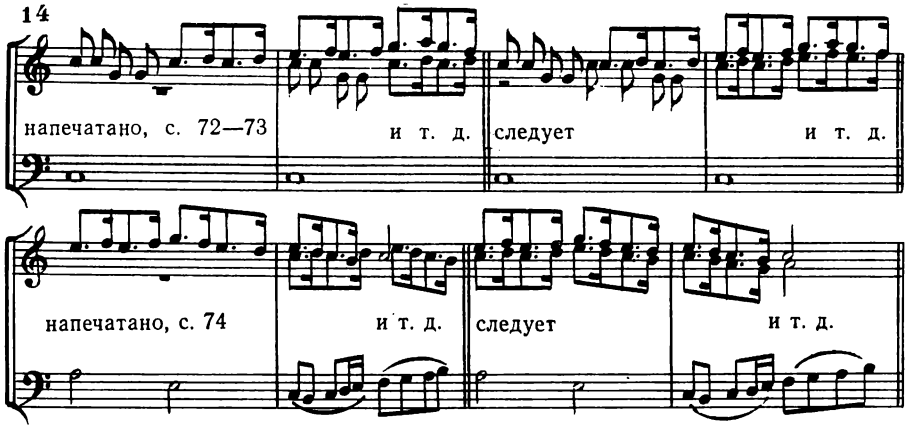
В настоящее время опубликована лишь незначительная часть партесных произведений, общее число которых достигает нескольких тысяч[32].

[30] См.: История полифонии, вып. 3, примеры 59, 60, 62, 63.

[31] Там же, пример 63.

[32] К авторитетным изданиям относятся: Дилецкий Н. Хоровые произведения (Киев, 1981). Совершенно непригодна для пользования хрестоматия "Русский хоровой концерт конца XII – первой половины XVIII века" (Л., 1976), состоящая в большинстве из анонимных сочинений, из-за обилия ошибок составителя (Н. Д. Успенского). Лишь последний из помещенных в ней концертов Н. Калашникова напечатан без ошибок.

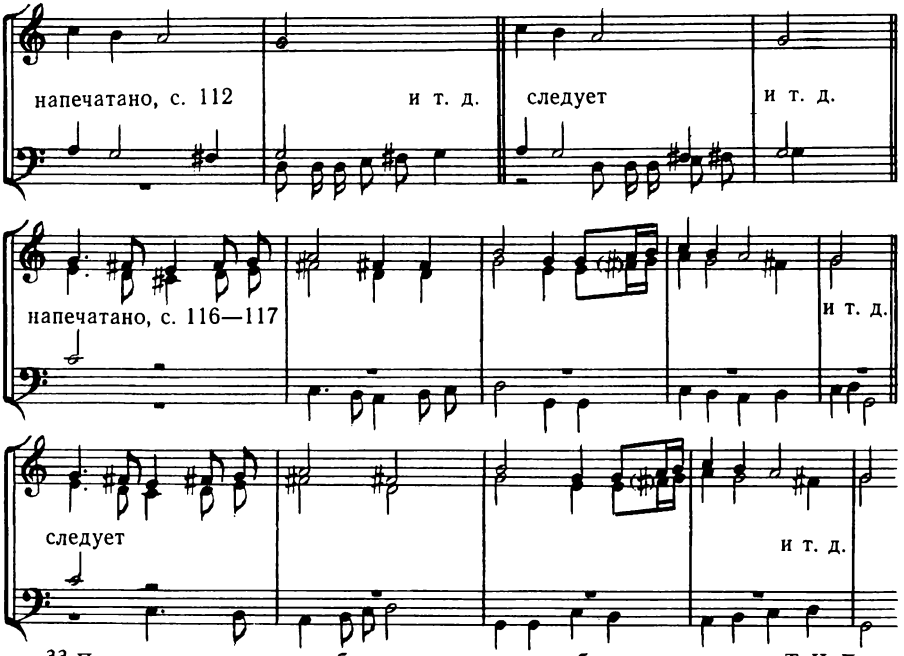
Кафедра теории музыки Московской консерватории на специальном заседании обсуждала это издание и констатировала в нем более ста нотных ошибок, о чем было доведено до сведения издательства и журнала "Советская музыка". Некоторые ошибки происходят от неправильного обозначения пауз (половинная принимается за целую и наоборот), другие – от неверного прочтения нотного первоисточника. Приводим на выборку несколько ошибочных мест с должным исправлением по оригиналам, служившим для издания (ГИМ, Синод. певч. собр.):



Проблемы партесного стиля еще не могут быть удовлетворительно и до конца разрешены в силу недостаточной изученности обширнейшего наследия, которое нам оставили его мастера[33]. Но и теперь ясно, что именно из этих недр выросло искусство отечественных композиторов второй половины XVIII – начала XIX столетия, создавших классические образцы хоровых концертов – Березовского, Бортнянского, Дегтярева и других. Партесный стиль положил начало русскому многоголосному профессиональному искусству, русской полифонии.

Дальнейшие пути ее развития связаны не только с традициями партесного стиля, но и с богатейшим искусством Западной Европы – великих классиков полифонии Палестрины, Баха, Генделя, композиторов венской школы второй половины XVIII – начала XIX века. Их творчество оплодотворяло художественные замыслы Глинки и позднейших русских мастеров, постоянно изучавших и по-своему трактовавших формы европейской полифонии.

Важнейшим для русской полифонии XIX века было проникновение народно-подголосочного фактора – он являлся сильнейшим у Глинки, композиторов "Могучей кучки" и их современников. Освоение народного начала шло через вариационность, которая ощущается в некоторых пар-



[33] Первое исследование проблем партесного стиля было осуществлено Т. Н. Ливановой в кн.: Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. Новейшая работа по этим вопросам: К е л д ы ш Ю. В. Древняя Русь XI – XVII веков. – В кн.: История русской музыки, т. 1. М., 1982, с. 250 – 293.

тесных произведениях, сильнее – у Березовского и Бортнянского, и становится определяющей в творениях Глинки. Соединенная с интонационной и фактурной стороной народной песни, она дала такие шедевры, как хор поселян в "Князе Игоре" Бородина. Однако подход к этим шедеврам был долгий и непростой. Русская полифония должна была пройти путь опытов и исканий, чтобы достичь величайших художественных результатов не только в хоровой, но прежде всего в оперной и симфонической музыке. К анализу их мы подойдем постепенно, хронологически, отправляясь от непосредственных преемников партесного стиля, но уже получивших новые импульсы в соприкосновении с западноевропейским искусством. Многое в этом процессе еще остается невыясненным, так как музыкальные произведения второстепенных композиторов мало изучены, не находят исполнителей. Между тем, великие творения классиков лишь тогда заблистают во всей своей красе, когда будет выявлена та почва, на которой они выросли. Таким образом, исследование явлений второго порядка столь же необходимо, как и явлений первоклассных, подлинно классических.

ПОЛИФОНИЯ М. С. БЕРЕЗОВСКОГО, Д. С. БОРТНЯНСКОГО И ДРУГИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

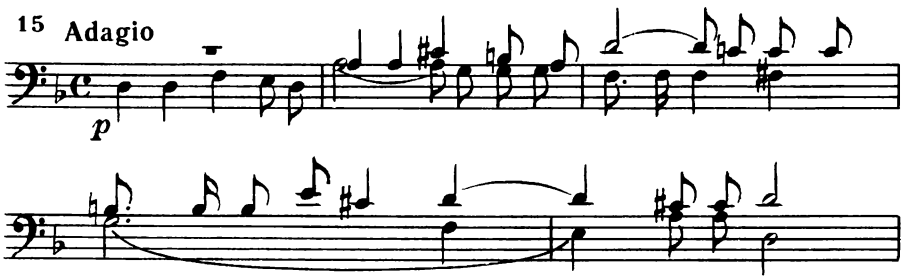
Новый этап в развитии русской полифонии был связан с созданием хоровых концертов во второй половине XVIII века. В наибольшей мере это ассоциируется с именами Березовского и Бортнянского.

Максим Созонтович Березовский (1745 – 1777), по происхождению украинец, мальчиком был принят певцом в Придворную певческую капеллу в Петербурге. В 1765 – 1774 годах жил в Италии, совершенствовался по композиции под руководством падре Мартини[1]. В 1770 году у него же занимался юный Моцарт. Так, вероятно, можно объяснить некоторые общие черты в стиле этих композиторов.

Принципиальная новизна концертов Березовского, Бортнянского и других композиторов второй половины XVIII – первой четверти XIX века заключается в типизации циклической формы концерта, определенности жанрового характера его частей: движение от Adagio к Andante (Moderato) и Allegro или от Moderato (Andante) к Adagio и (контраст) Allegro (обычно фугировано). Соответственно выставляются темповые обозначения. Устанавливаются определенные связи с инструментальным сонатным циклом, утвердившимся в XVIII веке. Естественно, что подобной типизации партесные концерты еще не имели.

К лучшим сочинениям Березовского относится хоровой концерт "Не отвержи мене во время старости"[2].

Adagio скорбно-лирического содержания выдержано в гомофонном складе, но выявляются и полифонические потенции – стреттное изложение начальной фразы, перекидывающейся от баса к тенору, а далее – к верхним голосам:

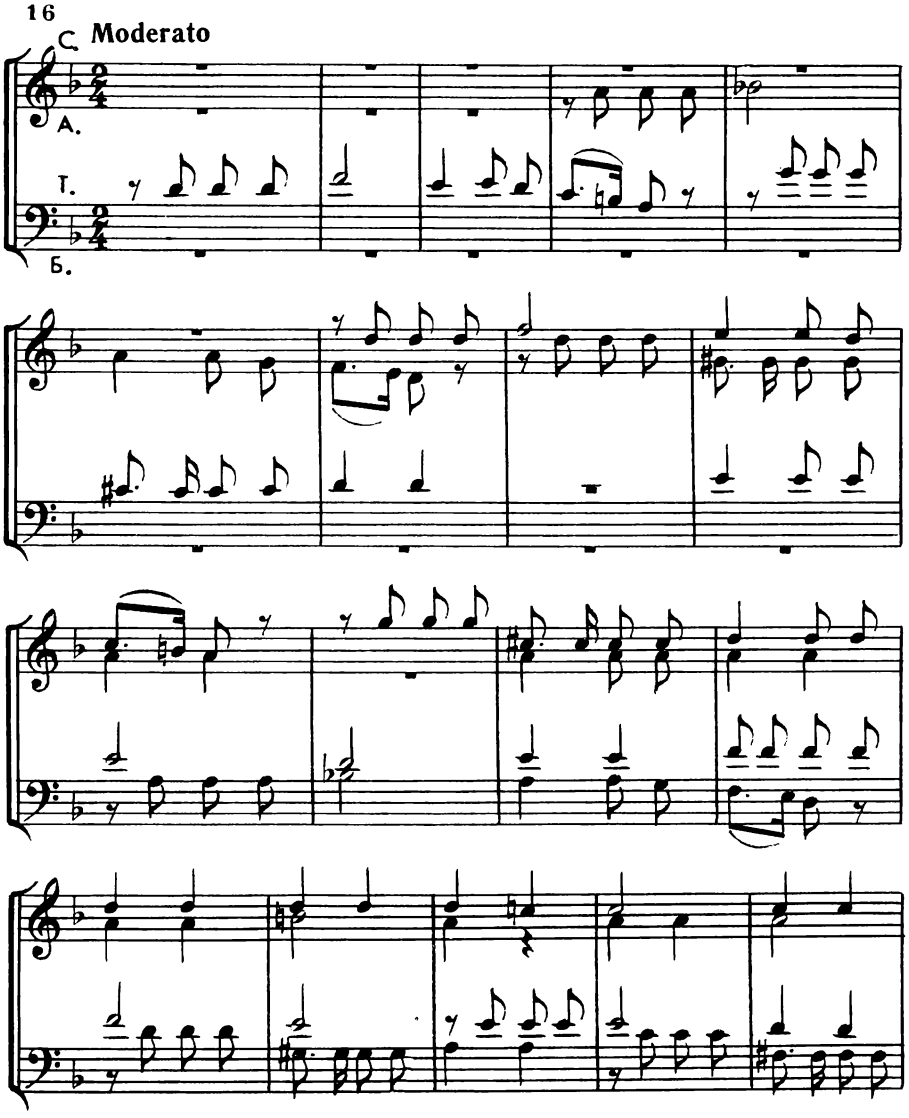


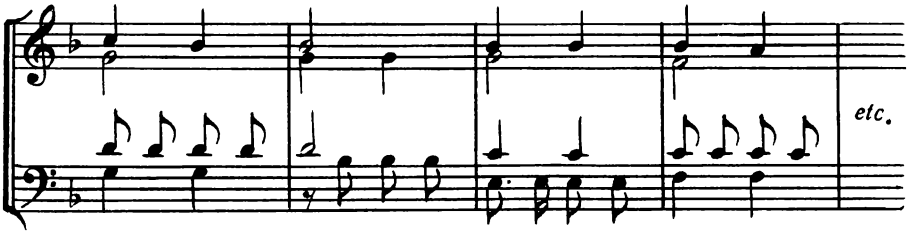
[1] О полифоническом стиле сочинений падре Мартини см. в кн.: История полифонии, вып. 3.

[2] См.: хрестоматию: История русской музыки в нотных образцах, т. 1 / Сост. С. Л. Гинзбург. М., 1968.

Стреттное изложение темы Adagio — чрезвычайно характерный прием полифонической музыки строгого стиля, сохранившийся у итальянских мастеров XVIII века, от которых он и перешел к Березовскому.

Форма фуги, выступающая в заключительной функции крупного произведения (может быть, впервые у русского композитора), очень динамична благодаря лаконизму и яркости интонаций темы (затактное повторение звука и ход на терцию вверх). Проведения темы следуют друг за другом, группируясь по четыре, во всех голосах хора. Одна группа от другой отделена интермедией. Интермедии основаны на мелодических оборотах удержанного противосложения:





Три полных группы (в экспозиции, контрэкспозиции и средней части) сменяются стреттными (реприза и кода), постепенно сжимающимися. Это можно представить в схеме (цифры обозначают число тактов, буква а – группы проведения темы):

	12	12	12	10	12	10	10	15	5	6 + Adagio
	а	инт.	a^1	инт.	a^2	инт.	a^3	инт.	a^4	
тональн.:	d—a		a—d		F—C		d		d	
	эксп.		к.-эксп.		ср. часть		репр.		кода	

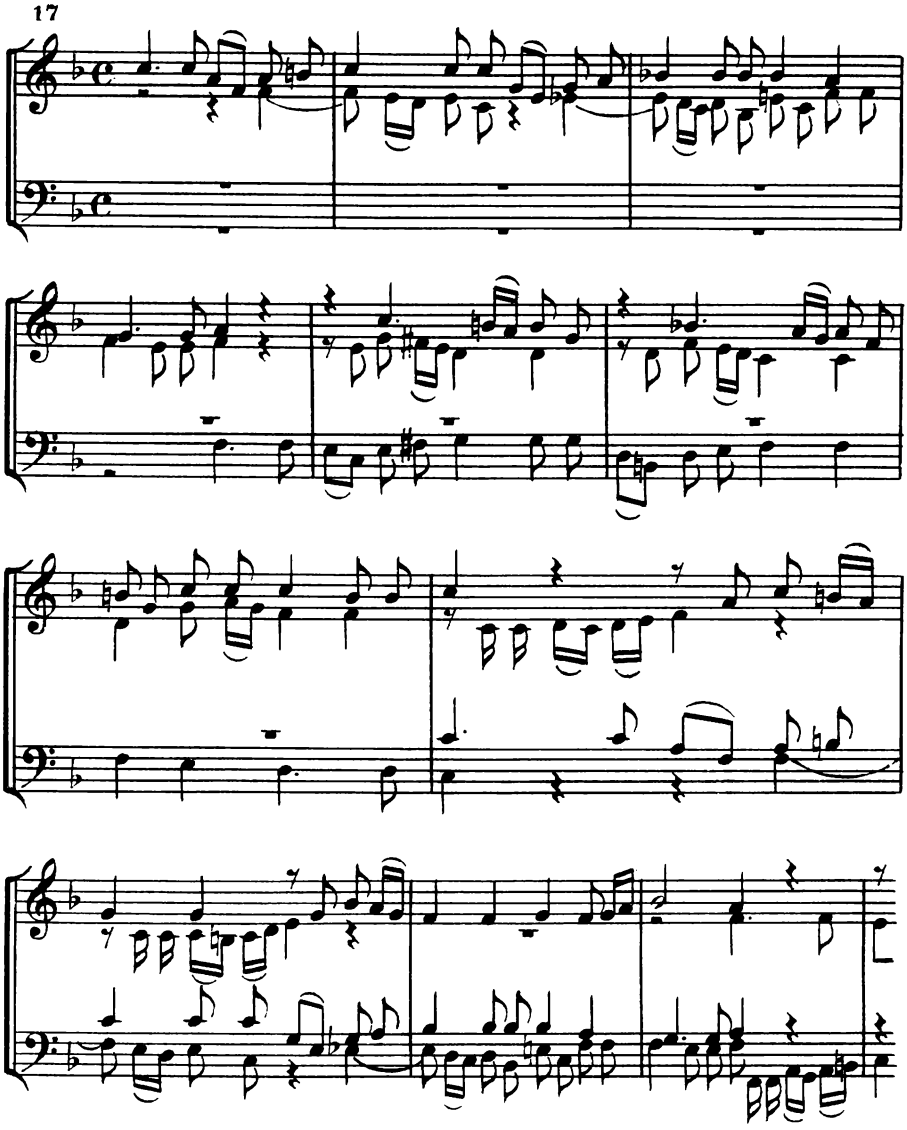
Складывается изящная композиция, исходящая из принципа вариационности: пятикратное варьированное начало ведет за собой новое продолжение – новую интермедию. По мере приближения к концу не только укорачиваются тематические проведения, но и убывает полифоничность – кода, как и заключительное Adagio, гомофонна.

Это напоминает заключения партесных концертов, заканчивавшихся гармоническим скандированием последней фразы текста. В то же время композиция фуги Березовского имеет черты сходства с моцартовскими фугами – в строгости архитектоники, участии всех голосов в групповых проведениях темы, следовании противосложения за темой в том же голосе. Есть и другие признаки сходства – секвентная ровность интермедий, сжатие темы в стреттах – все это свидетельствует о школе падре Мартини. Завершение в виде Adagio с характерной гармонией уменьшенного септаккорда на вводном тоне к доминанте и каданс напоминают окончание "Kyrie eleison" в Реквиеме Моцарта, написанном почти 15 лет спустя после смерти Березовского.

Интересная фуга содержится в заключительной части концерта Березовского "Да воскреснет бог"[3]. Она обобщает разбросанные по всем частям концерта имитационные приемы, объединяя их в цельную форму. Фуга отличается от рассмотренной выше и по гимническому содержанию, и по форме.

[3] Ноты этого хора любезно предоставлены М. Г. Рыцаревой, которой автор выражает благодарность.

Фуга двухтемная с двумя удержанными противосложениями:



Интермедий совсем нет, все наполнено тематическими проведениями. Чрезвычайно энергична вторая тема, вступающая синкопой, которая всюду далее сохраняется и толкает движение вперед.

Четырехголосная экспозиция заканчивается в т. 14, благодаря чему создается очень ясное членение по принципу обращенного золотого деления: 14:22. Дальнейшие проведения сокращают протяженность темы, так как она вступает ранее окончания предыдущего проведения; к концу

отчленяются отдельные мотивы, усиливая гимнический характер музыки повторением текста.

Четырехголосный склад фактуры чрезвычайно прозрачен, поскольку на протяжении фуги реально звучат только три голоса: как только вступает четвертый, один из предыдущих голосов паузирует; нередко и двухголосное звучание. Частые паузы способствуют не только прозрачности ткани, но и ее движению, вступления голосов очень динамичны.

Творчество Березовского известно нам, к сожалению, в крайне ограниченном объеме, поэтому и полного представления о его полифонии мы не имеем. Но несомненно, что и рассмотренные здесь образцы показывают важную историческую роль и художественную значительность творений Березовского. От партесного стиля им был сделан большой шаг вперед по пути овладения полифоническим мастерством классического типа. Русская полифония вступила в строй западноевропейской на равных началах (в оперном жанре достижения Березовского были уже признаны современниками).

Традиции духовных концертов Березовского были подхвачены *Дмитрием Степановичем Бортнянским* (1751 – 1825), украинцем по происхождению, с 1758 года принятым в Придворную певческую капеллу и прожившим с тех пор до конца жизни в Петербурге. Композиции Бортнянский учился у Б. Галуппи (в 1765 – 1768 годах он служил придворным капельмейстером в Петербурге), а в 1769 – 1779 годах совершенствовался в Италии. Предполагают, что, живя в Болонье, Бортнянский мог брать уроки у знаменитого падре Мартини. В 1775 году Мартини выпустил обстоятельный труд "Esemplare, ossia Saggio fondamentale prattico di contrappunto fugato" ("Примеры, или Фундаментальное практическое пособие по фугированному контрапункту"). Основу его составлял разбор многочисленных образцов итальянской хоровой музыки, которые для Бортнянского, несомненно, были особенно ценны; из них он мог почерпнуть многие приемы фугированного изложения.

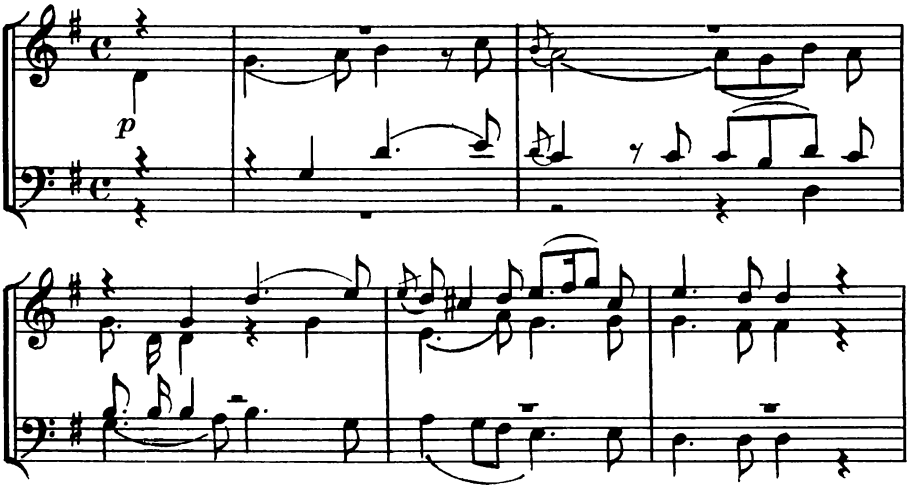
Полифония стала широко применяться в хоровых духовных концертах Бортнянского, которые он создавал по возвращении в Петербург. Древние тексты псалмов Давида, использованные в концертах, Бортнянский насыщал живым лирическим содержанием, продолжавшим и обобщавшим культуру кантов и партесного пения, и главное, пропитанным интонационным складом русско-украинской песни и романса. Мелодичность и теплота музыки Бортнянского были причиной широкого распространения его концертов. И в наше время они привлекают слушателя искренностью чувства, певцов же – и удобством вокализации[4].

Полифоническая фактура в концертах Бортнянского тесно связана с гармонической, обычно их трудно разорвать: полифония переходит в гармонические последования, отдельные голоса, выделяясь, бывают имитированы и в свою очередь складываются в полифоническое образование. Такая гибкость фактуры коренится в основах стиля Бортнянского, опирающегося на песенные формы народного творчества, на традиции кантовой и партесной многоголосной культуры. Это сказывается у Бортнянского постоянно, но, вкрапленное в развивающуюся фактуру, скрадывается.

[4] А. Н. Серов, изучая концерты Бортнянского по партитурам, отмечал, что среди них "есть *превосходные* вещи", хотя в общем концерты "весьма *неравного* достоинства". – Письмо от 3 января 1844 г. См.: Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. – Музыкальное наследство, т. 1. М., 1962, с. 247.

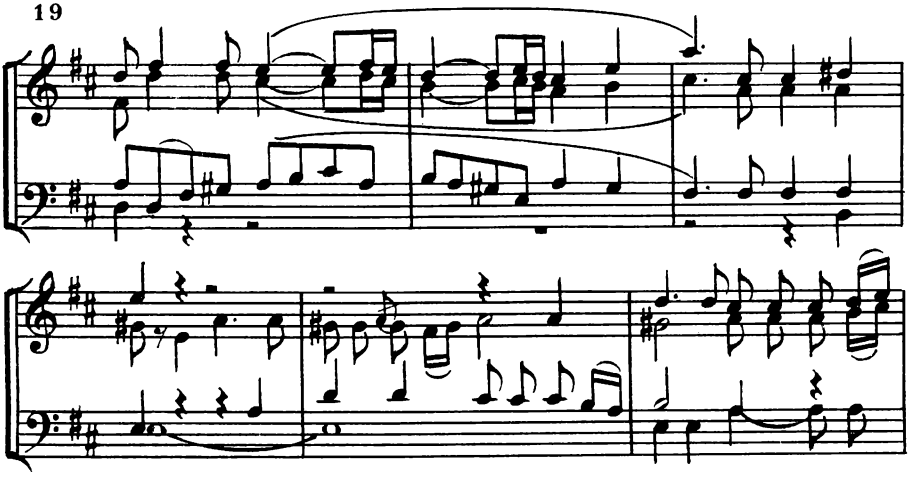
Простое имитационное начало, дав движение всем голосам, приводит к естественному гармоническому многоголосию, как, например, в концерте № 28:

18 Adagio

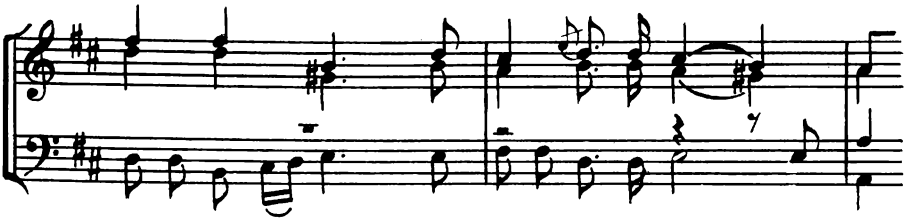


В концерте № 15 ясно слышна связь с кантами: трехголосие, терцовое движение верхних голосов при противоположном в нижнем[5]; далее развертывается имитация яркой темы, в свою очередь переходящая в новую фигуру кантового типа с заключающим гармоническим кадансом:

19

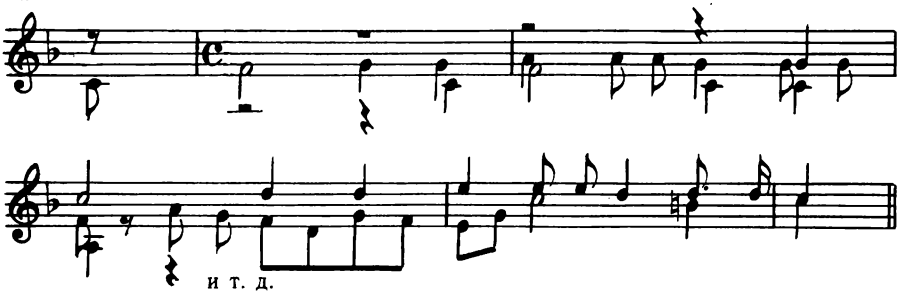


[5] Лишь тональность в канте была бы не D-dur, а C-dur и ритмические стоимости – вдвое крупнее.

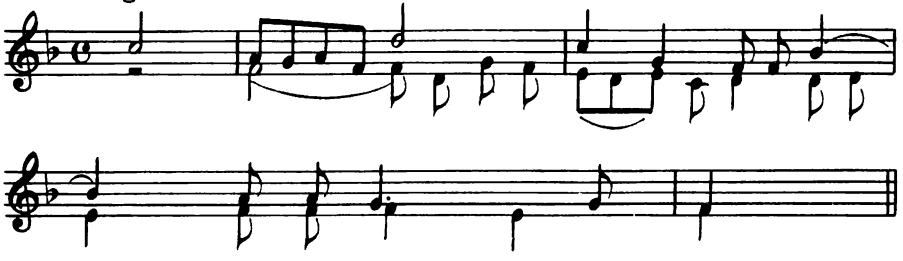


Полифоничность рождается из гармонических последований и в них же растворяется, что не снижает роли достаточно самостоятельных разделов в фугированном роде, имеющихся в финальных и других частях концертов Бортнянского. Имитационность в этих случаях распространяется и на форму в целом, и на построение темы, предполагающей стреттное изложение с самого первого своего появления в экспозиции. В этом, с одной стороны, отражаются традиции итальянского строгого стиля (Палестрина), с другой же – сказывается условие вокального жанра a cappella: хоровой голос, излагающий тему, без поддержки другого звучит одиноко. Во времена Палестрины одноголосная тема еще не оформилась, в конце XVIII века такая тема была налицо, но ее унисонное изложение a cappella оказалось неполновесным, особенно в верхнем голосе, не поддержанном снизу. Именно поэтому тема фуги (фугато) у Бортнянского или излагается стреттно, или сопровождается дополняющим вторым голосом на очень близком расстоянии – они совокупно передают общее настроение, используя один и тот же текст, поскольку и в интонационном отношении представляют определенное единство (примеры из концертов № 17, 18, 21, 27):

20



Allegro comodo



Allegro moderato

Allegro moderato

Тематизм в двухголосном изложении может быть обогащен хроматизмами, повышающими выразительность, что является одним из стимулирующих факторов у Бортнянского[6]. В этих хроматизмах, опирающихся на романсно-песенную мелодику, скрыты интонационные истоки стиля Бортнянского, в дальнейшем отразившиеся у Глинки и Чайковского.

Тематизм концертов, в том числе имитационных построений, у Бортнянского жанрово многообразен. Здесь и торжественно-фанфарные обороты, происходящие, может быть, от панегирических и виватных кантов, и героические, и лирико-восторженные, и скорбные, и призывные, вроде восклицаний. В большинстве случаев изложение стреттное (концерты № 34, 26, 22):

[6] Напомним, что темы фуг Гайдна появляются не одноголосно, но обязательно в сопровождении второй темы или противосложения (История полифонии, вып. 3).

Allegro moderato

21

[Allegro]

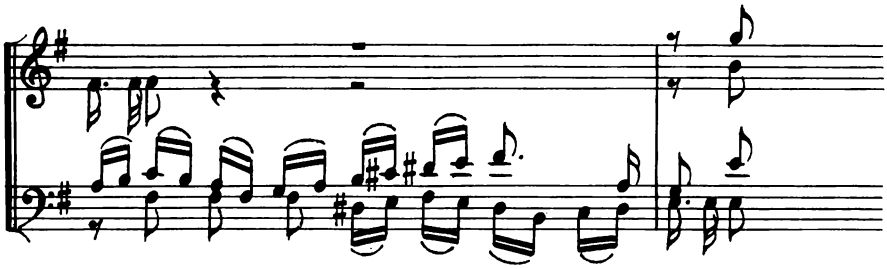
Allegro

При всей близости к классическому тематизму приведенные темы[7] не напоминают о баховском или генделевском стиле. Единственное исключение находим лишь в концерте № 19 при словах "дондеже [до тех пор, пока] положу враги твоя к подножию ног твоих":

22 Andante moderato

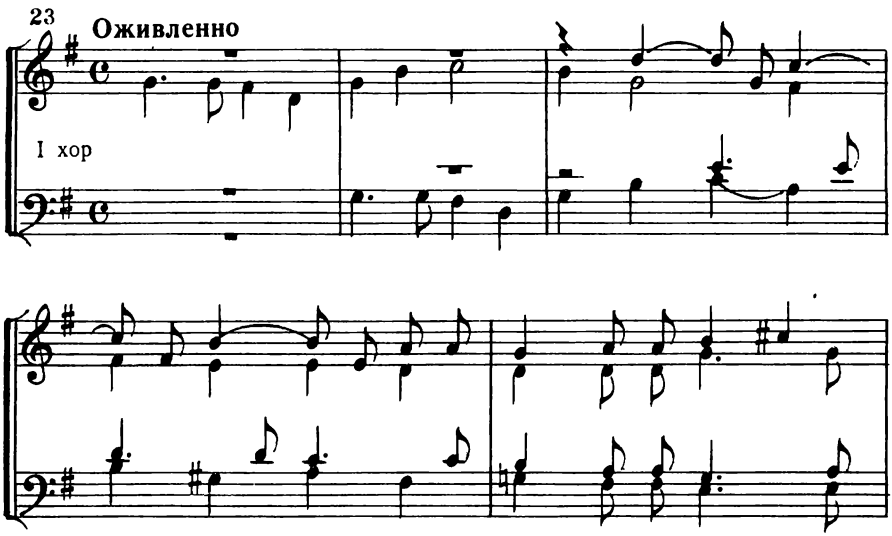
f

[7] Об этом пишет А. Г. Михайленко в интересной статье "Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии". – В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 4. М., 1985, с. 12 – 13.



Заметив близость к темам Баха, пожалуй, более инструментальным, чем вокальным, обратим внимание, однако, на краткость мелодического дыхания в приведенном отрывке: изложив тему, голос умолкает. В этом отношении можно указать на сходство с манерой Гайдна, допускающего подобные паузы.

К важным проявлениям полифонического развития у Бортнянского относится контрапунктирование к готовым, ранее изложенным тематическим образованиям, иногда, в свою очередь, многоголосным. Этот прием из разряда вариационных особенно характерен как национально обусловленное явление. Он вписывается в общий контекст фактуры, стимулируя многоголосный склад, который сливается с полифонией. Для примера приведем отрывок из восьмиголосного концерта № 7, где четырехголосная имитационная тема первого хора проводится в виде доминантового ответа во втором хоре, тогда как первый ему контрапунктирует. Возникает экспозиционная группировка T – D, которая, однако, ведет не к фугированному образованию, но к новому гармоническому изложению[8]:



[8] Бортнянский Д. С. Полн. собр. соч., вып. 9, с. 100 – 101.

II хор

Фугированные потенции, заметным компонентом входившие в стиль Бортнянского, здесь не имеют продолжения. В собственно фугированных формах вариационное начало тоже сказывается определенным образом[9], что было подмечено выше и по отношению к музыке Березовского. В фуге (Allegro moderato, d-moll) из концерта № 7 Бортнянского – три прове-

[9] Заметим, что фугированные разделы находим в концертах более поздних по нумерации, – по-видимому, это соответствует и хронологии создания концертов, эволюции творчества Бортнянского.

дения двухголосной темы в одной и той же тональности; после второго следует интермедия, после третьего – заключение:

а	$а^1$	интерм.	$а^2$	заключ.
$5\,^1/_2$	$5\,^1/_2$	$7\,^1/_2$	$5\,^1/_2$	10

Повторные проведения, сохраняя двухголосную тематическую основу, различаются по числу голосов и движению контрапунктов – явление явно вариационного порядка[10].

От этих форм в фугированных разделах концертов Бортнянского протягиваются нити к Глинке, к интродукции "Ивана Сусанина".

Фугированные, шире – полифонические разделы в концертах Бортнянского выполняют определенную функцию, в большинстве случаев функцию финала (№ 18, 20, 21, 24, 26, 28, 30, 31, 32). Но есть и несколько концертов, где полифонические разделы кроме финала имеются в экспозиционной части или вскоре после нее (№ 17, 23, 27). Как правило, все эти разделы идут в темпе Allegro, носят энергичный характер.

Финальность полифонических разделов, как уже известно из содержания предыдущих выпусков "Истории полифонии", свойственна произведениям крупной формы – заключительным частям инструментальных циклов, ораторий и кантат. Для Бортнянского осознание этого принципа является большим художественным успехом. Его музыкальные формы, по языку будучи порождением отечественных традиций, поднимаются на уровень всеевропейского музыкального искусства, как это было с концертом Березовского. Если в операх и инструментальных произведениях (сонаты, ансамбли) Бортнянский находится в русле современных ему принципов западноевропейской музыки, то в хоровых духовных концертах он несомненный новатор и классик русской музыки, который все освоенное западное подчиняет русскому началу и направляет русскому слушателю. На западного слушателя это производило особенно сильное впечатление, показывая национальную самобытность музыки Бортнянского. Сошлемся на Берлиоза, описывающего исполнение восьмиголосного концерта Бортнянского:

"В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным; слышались вздохи и какие-то неопределенные нежные звуки, подобные звукам, которые могут пригрезиться; время от времени раздавались интонации, по своей напряженности напоминающие крик души, способный пронзить сердце и прервать спершееся дыхание в груди. А вслед за тем все замирало в беспредельно-воздушном небесном decrescendo; казалось, это хор ангелов, возносящихся от земли к небесам и исчезающих постепенно в воздушных эмпиреях".

И далее следует обобщающая характеристика:

"Эти произведения [Бортнянского] отмечены редким мастерством в обращении с хоровыми массами, дивным сочетанием оттенков, полнозвучностью гармоний и – что совершенно удивительно – необычайно свободным расположением голосов, великолепным презрением ко всем правилам, перед которыми преклонялись как предшественники, так и со-

[10] А. Г. Михайленко в упоминавшейся статье указывает подобную форму с большим числом компонентов в финальной части концерта № 34.

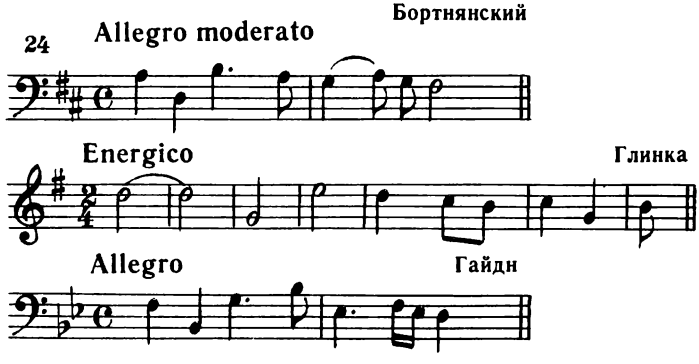
временники Бортнянского, и в особенности итальянцы, чьим учеником он считался"[11].

Особенно ценны мысли Берлиоза о самобытности стиля Бортнянского, свободе голосоведения и музыкальных форм, "презрении к правилам", преподававшимся итальянскими теоретиками.

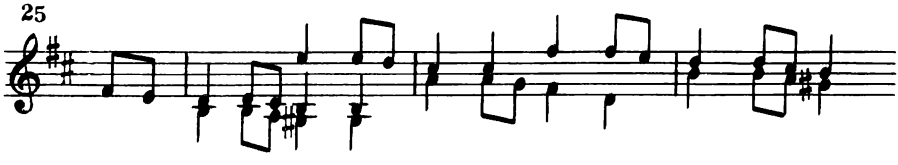
Какую бы фугу Бортнянского мы ни взяли, любая нетрадиционна и в том или ином отношении отходит от привычных норм. А. Г. Михайленко в упоминавшейся статье о фугах Бортнянского отмечает разнообразие их форм, вводя определенную классификацию. Она, конечно, условна, потому что трудно провести границу, например, между строгой и свободной фугой – различия размеров интермедий для этого недостаточно: необходимо изучить драматургическое значение фуги в концерте. Как говорилось, Бортнянский широко пользовался фугой для завершения, причем кода в этих случаях часто переходит к гармонической фактуре. Финальная фуга подготавливается целой серией имитационных построений, фугато и т. д. Создается своего рода устремление к финальной фуге, логически обобщающей накопившийся имитационный материал.

Так называемая строгая фуга композиционно образуется из двух-трех групп стреттных проведений темы, между которыми и в конце располагаются интермедийные разделы (концерты № 20, 28, 33 и другие).

Чрезвычайно интересна форма финальной фуги в концерте № 31. Ее тема сходна с темой Гайдна из "Времен года" и с темой из интродукции "Ивана Сусанина" Глинки:



Все интермедии построены только на одном мотиве, оканчивающем тему:



Он звучит во всех голосах, обвивая тему и иногда контрапунктируя с ней. Так устанавливается редкое у Бортнянского мотивное развитие в фуге: мудрая экономия интонационного материала.

[11] Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956, с. 324 – 325. Впечатления Берлиоза относятся к 1847 году, когда он посетил Россию. К сожалению, неизвестно название исполненного произведения Бортнянского.

В заключение остановимся на фуге из концерта № 32 c-moll, который Чайковский считал лучшим среди концертов Бортнянского. Действительно, искренность музыки скорбно-лирического содержания, мелодико-интонационное богатство сочетаются здесь с совершенством музыкальной формы.

В концерте следующие части:

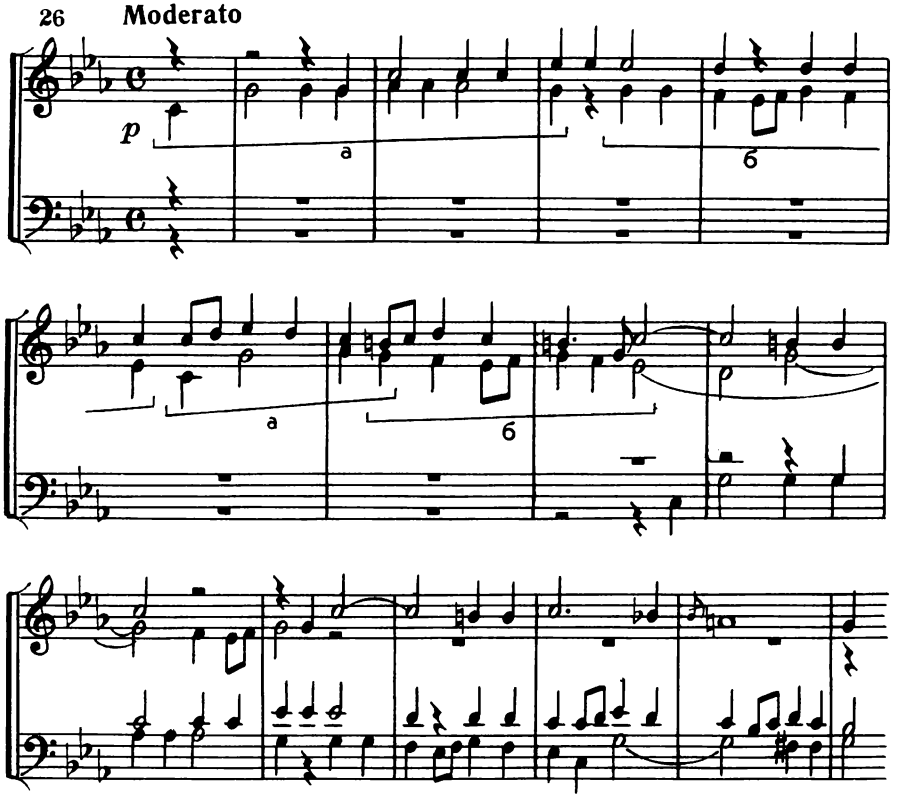
Andante moderato, c-moll,

Largo, As-dur – f-moll,

Adagio, Moderato, c-moll.

В трех частях господствует гомофонно-гармонический склад, в первом Andante оживляемый выразительной имитацией, пробегающей по всем голосам. Сосредоточенность Andante ею несколько нарушается, но восстанавливается в более светлом Largo, которое, в свою очередь, оживляется мимолетной имитацией, идущей от верхнего голоса вниз. Но и она вливается в гармонию, ведущую к кадансу. Короткое Adagio возвращает главную тональность, ожидание оживленного имитационного раздела усиливается. Он наступает в Moderato в виде фуги. Это превосходный образец ее свободной композиции, отражающей характерные принципы вариационности, о которых говорилось выше.

Тема, как обычно у Бортнянского, излагается стреттно, совмещаясь с тональным ответом, а затем повторяется в нижних голосах с гармоническим дополнением у верхних:

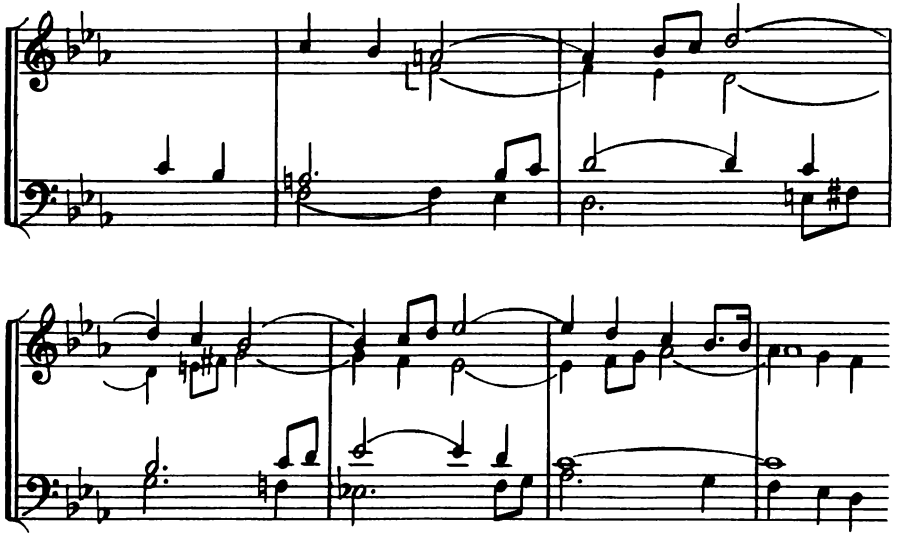


Образуется общая форма вариационного типа или модулирующий период из двух сходных предложений. Последнее принимает на себя функцию ответа и в то же время вариации на первое. Тема мелодически состоит из элементов а и б, второй, отделенный паузой от первого, сохраняет распевность; завершением темы служит вариантное объединение обоих элементов в непрерывной последовательности. Так, и тема, и ее повторение исходят из вариационности, столь характерной для Бортнянского как русского композитора. Да и форма фуги в целом складывается как цепь вариационных построений темы (аб), а далее интермедий на интонациях б. Все это скрепляется ясной репризой:

I	II	инт.	III	IV	инт.	V	инт.	VI	инт.	кода
аб	аб	б	аб	аб	б	аб	б	аб	б	
7	6	4	7	10	23	6	13	8	13	14
экспозиция 34					средн. часть 42			реприза и кода 35		

Отчетливая трехчастная форма удивительно протяженна, хотя и имеет ряд кадансов, они, однако, нисколько не замедляют бега мелодической разработки. Уравновешенность формы не препятствует свободе непрерывного развертывания. Особенно поразительно, что интермедийные разделы в совокупности относятся к сумме проведений темы по принципу золотого деления: 69 (инт.) : 44 (тема). Мастерство филигранное. В полифоническом отношении великолепно использована каноническая форма, вплетенная в интермедии (т. 45 – 51, 69 – 75, 85 – 91). Любопытна техника первой канонической формы – секвенции. В начальном звене ее не участвует альт, которому поручены лишь гармонические тоны (f – g – a), во втором и он вплетается в полифоническую ткань (выписываем секвенцию сплошь четырехголосно, мелкими нотами приведя недостающий элемент у альта):

27

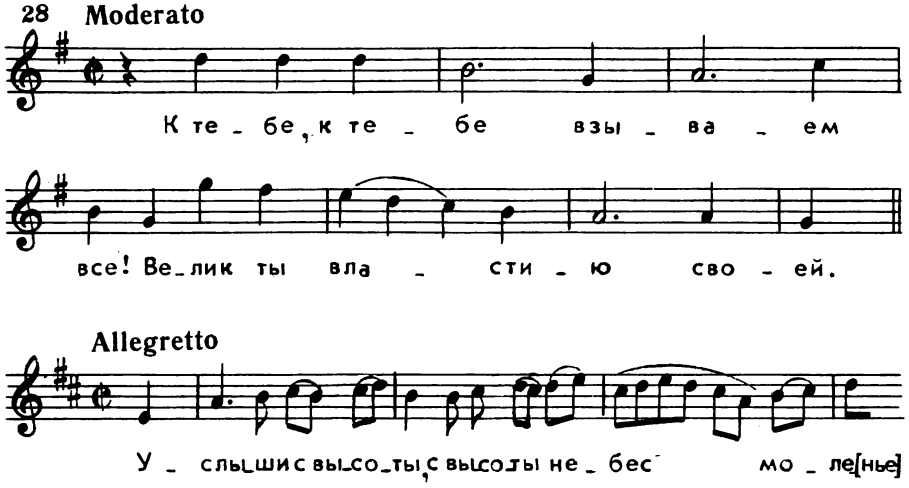


Как видно, канон ведется попарно в октаву и квинту, что требует Iv – 11 (по танеевской системе обозначений интервалов). Такие приемы имитации любил Моцарт (напомним четырехголосную каноническую секвенцию в побочной партии финала симфонии "Юпитер"). Вообще приведенный эпизод из концерта Бортнянского мог бы украсить и моцартовское произведение, столь близок он стилю Моцарта по духу и совершенству выполнения. Секвенция Бортнянского очень спокойна и плавна, и это связывает ее с традициями строгого стиля полифонии.

Совершенство фуги из концерта № 32 выражено в гармоничном соотношении малых и крупных построений. Начальное изложение двух проведений как бы "задает" вариационность для структуры целого, стреттность первого проведения темы – исходный пункт для канонических построений в интермедиях. Иначе говоря, в малом содержатся зародыши того, что развито в крупном. Изумительно красиво и вдохновенно достигнуто единство целого.

Творчество Бортнянского, его духовные концерты несомненно оказали влияние на хоровую полифоническую музыку светского содержания. Это видно по хоровым разделам оратории "Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы в 1612 году" (1811) *Степана Аникиевича Дегтярева* (1766 – 1813). Он был автором многочисленных духовных концертов, оставшихся в рукописи, фуги же названной оратории свидетельствуют о том, что Дегтярев не чуждался полифонии.

Фугами завершаются вторая и третья части (действия) оратории, как это обычно и для западноевропейских ораторий. Темы фуг следующие:



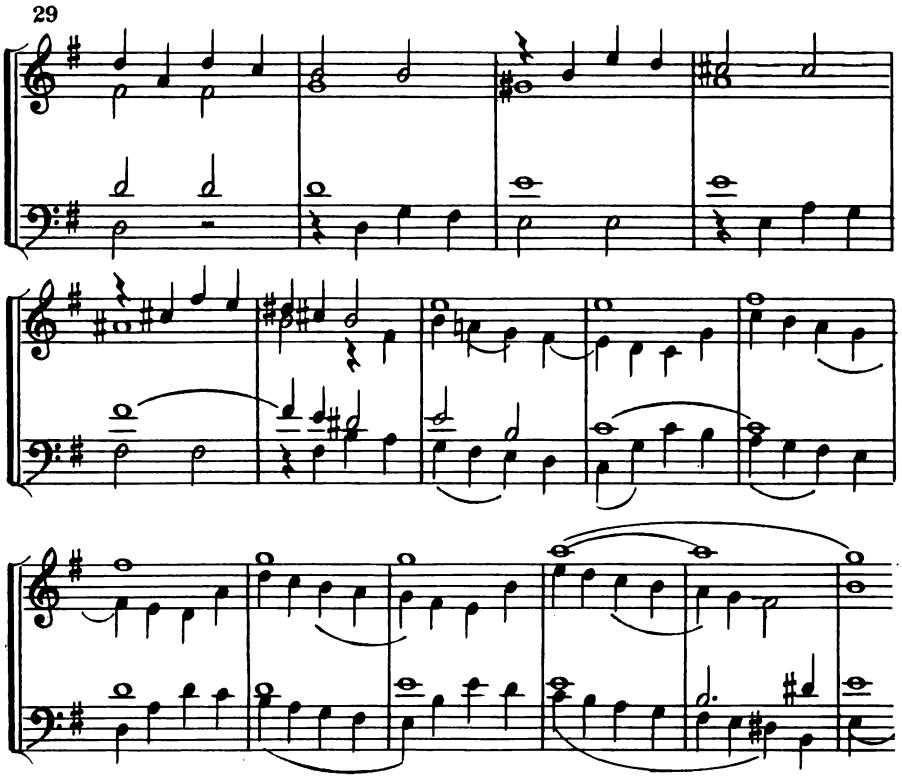
В фуге G-dur (из второй части) композитор экономен в средствах развития: противосложение удержанное, все три интермедии основаны на одном и том же материале, тональный план не выходит за пределы первой степени родства и одна из тональностей (IV ст.) даже не использована.

Как и в концерте Березовского, проведения темы сконцентрированы по четыре: в экспозиции G – D – G – D, в средней части e – h – e – a,

в репризе вновь G – D – G – D (стреттно), иначе говоря, представляют род вариаций.

Первая интермедия включает двухголосную каноническую секвенцию в квинту с восхождением по секундам и двухголосный же канон, переходящий тоже в секвенцию, но второго рода (с горизонтальным смещением). Из этого можно было бы сделать заключение о технической сложности приемов. Но первая секвенция, требующая двойного контрапункта децимы, в движении голосов до предела элементарна, во второй же половине интермедии мелодический оборот со скачком на квинту и секундовым спуском давно уже получил широкое распространение в полифонии. Поэтому, несмотря на кажущуюся сложность приемов, все звучит очень просто:

29



Вообще простота, пожалуй, и является наиболее привлекательной чертой разбираемой фуги.

Вследствие идентичности материала интермедий потребовалось применение иных средств обновления. Ими явилось перемещение секвенций на новые ступени:

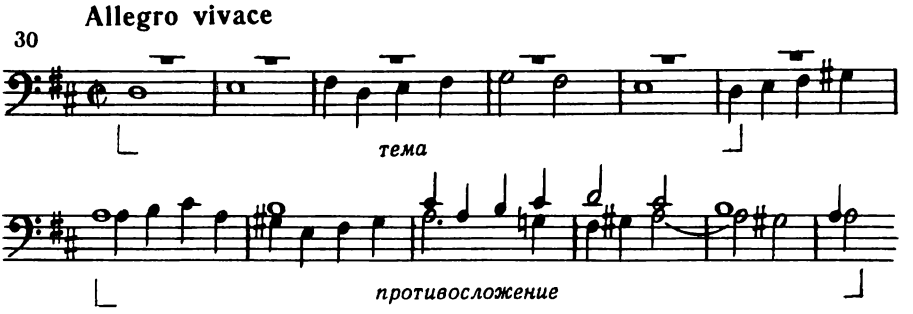
1-я интермедия: III – IV – V – VI
2-я интермедия: IV – V – VI – VII
3-я интермедия: V – VI – VII – I (VIII)

В этом строении и связи между интермедиями тоже можно усмотреть влияние вариационности, отмеченное по отношению к проведениям темы.

То же явление группировки в проведениях темы и секвенционности в интермедиях находим и в фуге завершающей, третьей части оратории. Таким образом, для стиля обеих фуг очень заметно воздействие вариационного начала.

Многоголосие в фугах Дегтярева имеет в основе движение лишь двух голосов, два других в большинстве держат протянутые аккордовые тоны. По-видимому, композитор находился под влиянием фактуры a cappella, где тянущиеся звуки давали возможность удерживать чистоту хорового строя. В фугах с оркестровым сопровождением такой необходимости не было, однако опыт духовных концертов сказывался.

Влияние хоровой фактуры ощущается в фортепианной фуге *Льва Степановича Гурилева* (1770 – 1844), автора многих хоровых концертов, остающихся нам неизвестными[12]. Как и в хоровых фугах Березовского, Бортнянского, Дегтярева, на фуге Гурилева лежит печать куплетной вариационности – цепь повторяющихся групповых проведений темы, весьма спокойной и не претендующей на ладоинтонационную оригинальность:



Можно сказать, что и в теме, и во всей фуге ощущается близость к аналогичным произведениям итальянских мастеров первой половины XVII века. Видимо, тут не обошлось без воздействия образцов, которые мог предлагать Гурилеву Дж. Сарти во время учебных занятий с ним. В отличие от Бортнянского, Гурилев, по-видимому, относился терпимее к правилам строгого стиля, тем не менее композиция фуги Гурилева имеет явные черты куплетной вариационности, объединяющей ее с фугами Березовского и Бортнянского. Иначе говоря, тут сказываются русские национальные традиции, которые в дальнейшем приведут к Глинке.

Общая композиция с приблизительным равенством составляющих ее частей удивительно спокойна, как и музыка Гурилева: три "куплета" по четыре проведения во всех голосах и четвертый, стреттный – из восьми проведений, между куплетами располагаются интермедии, после стреттного – заключительная кода:

I	II	интерм.	III	интерм.	IV	кода
T – D	D – T		S – T		T – T	
24	24	25	24	25	28	24

[12] О Л. С. Гурилеве см.: Натансон В. А. Прошлое русского пианизма. М., 1960, с. 178 – 195. Фуга D-dur для фортепиано (1810) опубликована в изд.: Русская старинная фортепианная музыка./Сост. А. Дроздов и Т. Трофимова. М. – Л., 1946.

Кроме темы удерживается и противосложение, использующее ее интонации. В стреттных проведениях легко сплетаются элементы темы и противосложения:

31

тема

из противосложения

тема

из противосложения

Из примера видно усложнение стретты: сжатие расстояния между пропостой и риспостой – использование вдвойне подвижного контрапункта – свидетельство определенного композиторского мастерства и психологической настроенности на изыскание вариантов полифонических сочетаний.

Фуга, несмотря на ее непритязательность, любопытна своей демократичностью, простотой содержания и формы. Следующий шаг в этом направлении сделает Глинка в фортепианных фугах 1834 – 1835 годов.

В трудах названных и ряда других предшественников Глинки полифоническое искусство становилось необходимым средством выражения в определенных музыкальных образах: активно-героических, душевного раздумья, надежды на грядущее успокоение (..."ослаби ми, да почию", как в фуге из концерта № 32 Бортнянского). Глубокая искренность полифонической музыки Березовского, Бортнянского, Давыдова, неотъемлемая от этического начала их искусства, до сих пор привлекает сердца слушателей.

Наряду с хоровым творчеством Дегтярева и Гурилёва-отца следует отметить также хоровые сочинения *Степана Ивановича Давыдова* (1777 – 1825), создававшиеся в духе Бортнянского[11]. Это концерты a cappella: двенадцать четырехголосных, четыре двуххорных и литургия Иоанна Златоуста, написанные в 90-х годах XVIII века. Л. А. Федоровская, исследовавшая музыку Давыдова, пишет, что "основой музыкального языка концертов является широкое полифоническое многоголосие, которым композитор владеет свободно и профессионально"[12]. Среди музыкальных форм находим и фугированные. Поскольку Давыдов был певцом в Придворной певческой капелле и затем прошел школу Дж. Сарти, сочинения Давыдова отличаются хорошим хоровым строем, что очень важно для полифонической фактуры при ее большой подвижности.

Рассмотренные выше и подобные им творения составляли целый пласт в русской музыкальной культуре, продолжавшей формироваться на протяжении всего XIX и начала XX века. Исключительные условия творчества в этой области создавались благодаря высочайшему исполнительскому искусству Придворной певческой капеллы (ее руководителями в разные годы были Бортнянский, Глинка и другие выдающиеся музыканты), а также многочисленных церковных, монастырских и частных хоров (к

[11] См. об этом: Скребков С.С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта. – Ежегодник Института истории искусств АН СССР, вып. 2. М., 1948, с. 317.
[12] Федоровская Л. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977, с. 30.

концу XIX столетия выдвинулся Синодальный хор в Москве). Поэтому многие крупные русские композиторы того времени охотно отдавали свое вдохновение жанрам церковной музыки[13]. Полифонические средства музыки играли в них очень важную роль и подчас сосредоточивались в определенных разделах произведения. Так, в популярнейшем песнопении "Иже херувимы", неоднократно использовавшемся[14] некоторыми композиторами, второй раздел ("Яко да царя") всегда писался в более быстром темпе, чем первый, и тут оказывалось подходящее место для имитационно-полифонического изложения: короткая тема проходила по всем голосам хора, образуя фугато (редко – фугу). Это стало традицией, которой придерживались многие мастера, варьируя ее в рамках своего стилистического направления. Так поступали Бортнянский, а позднее Варламов, Алябьев и другие[15]. В Херувимской c-moll *Александра Егоровича Варламова* (1801 – 1848) налицо лишь имитационный склад, оживляющий предшествующее Adagio (три куплета первого раздела) энергичными ритмическими интонациями и излюбленным хроматическим ниспаданием мелодических фраз. В хоре f-moll *Александра Александровича Алябьева* (1787 – 1851) короткая тема фугато охватывает весь второй раздел Херувимской, переходит в каноническую секвенцию с удвоением в дециму, что очень мягко и гармонично завершает произведение[16]. На нем, как и на Херувимской Варламова, лежит печать песенного жанра и глубокой искренности выражения.

Интересный образец хоровой полифонии такого же рода находим в заключительной части хора "Верую" Алябьева (от слов "И воскресшаго"). На краткой теме, почти одинаковой с темой предыдущего хора (восходящее секундовое движение в переделах тетрахорда), развертывается фугато Allegro maestoso, охватывая весь такт до конца песнопения. Сочетание подвижности голосов с певучестью интонаций сообщает фактуре гибкость голосоведения и все целое воспринимается в торжественно-ликующем характере.

Интересная страница русской хоровой полифонии – произведения *Алексея Николаевича Верстовского* (1799 – 1862), хранящиеся в рукописях в библиотеке Московской консерватории. Фактура их в большинсте гармоническая, но в активных эпизодах композитор пользуется и полифонией (фугато на словах "о бозе спасение мое" в концерте "Услыши, боже, глас мой"). Как видим, здесь и во всех предыдущих композициях полифония приберегается к концу формы, с успехом выполняя свою заключительную функцию.

Мы затронули немногие хоровые произведения непосредственных предшественников Глинки в силу того, что, скрытые в архивах и редчайших изданиях, они лишь теперь, спустя почти полтора столетия, начинают возрождаться. Их исполнение вызывает желание не только глубже вникнуть

[13] Вершинами в этом жанре стали "Литургия" Чайковского (1878), "Литургия" и "Всенощное бдение" Рахманинова (1910, 1915).

[14] Например, Бортнянским написаны семь "Херувимских", Алябьевым – три и т.д.

[15] Попутно отметим здесь аналогичный прием в Херувимской C-dur Глинки: ее второй раздел включает два коротких фугато, близких по теме, но различающихся архитектонически. Первое расположено так: тенора – альты – дисканты – басы, второе фугато начинается басами и переходит последовательно вверх к тенорам, альтам, дискантам. Складывается очень изящная композиция, красиво заканчивающая форму целого, поскольку и тема фугато взята из первого Adagio.

[16] Хоры Варламова и Алябьева входят в репертуар ансамбля "Виват" под руководством И. А. Журавленко, которого автор благодарит за предоставление партитур.

в характер этой неизвестной музыки, но и попытаться расширить круг явлений такого рода, который в свое время имел достаточную популярность, хотя и оставался вне открытого концертного исполнения. Не блистая художественной новизной, но безусловно талантливые, сочинения Гурилева, Алябьева, Верстовского способны и в наше время занять свое место в концертной жизни, не говоря уже о том, что они привносят в характеристику стиля этих композиторов новые черточки. Мелодичность тематизма, доступность музыкальных форм, удобство хоровой фактуры, не отягощенной никакими сложностями, делают рассмотренные и аналогичные им произведения достойными внимания и исполнителей, и теоретиков.

С точки зрения истории приведенные образцы показывают, что в русской музыке в разных жанрах горело пламя полифонии. Оно готовило те яркие вспышки, которые находим в творрениях великих мастеров. Первым среди них был Глинка – основоположник русской классической музыки: он поднял русскую полифонию на высоту, достойную соревноваться с образцами западноевропейской классики.

ПОЛИФОНИЯ М. И. ГЛИНКИ

Творчество *Михаила Ивановича Глинки* (1804 – 1857) – величайшее явление в истории музыки. Опираясь на богатейшие традиции музыкального фольклора (крылатое выражение Глинки: "создает музыку народ, мы, композиторы, ее аранжируем"), творчески усвоив опыт западноевропейских классиков и своих предшественников в России, Глинка достиг изумительно ясного и неповторимого синтеза этих элементов в своих великих произведениях – операх "Иван Сусанин" (1836) и "Руслан и Людмила" (1842), "Испанских увертюрах" (1845, 1848), "Камаринской" (1848), камерных сочинениях. Гений Глинки был всеобъемлющ – и в мелодике, и в гармонии, и в инструментовке, и, несомненно, в полифонии (контрапункте) он проявился с необыкновенной силой. А. Н. Серов в ряде своих статей специально подчеркивал одаренность Глинки в области полифонии и постоянное использование им контрапунктических форм. Приведем примечательное высказывание Серова по этому поводу:

"При такой колоссальной способности к контрапункту, какая была в Глинке, простительно даже некоторое щегольство, виртуозничанье этою стороною. На взгляд малопросвещенный, "игра контрапунктом", как бы ни была свободна (что всегда у Глинки в лучших его вещах), считается чем-то школьным, схоластическим, сухим, тогда как эта сторона музыки в композиторском таланте такой же *дар природы,* как и способность к изобретению мелодий; а бороться с природным влечением для художника почти невозможно"[1].

Глинка не только не пытался бороться со своим влечением к контрапункту, к полифонии, но всячески развивал его, самостоятельно изучал "Wohltemperiertes Klavier" Баха и брал уроки у педагогов по полифонии.

В 1828 году он занимался контрапунктом с Леопольдом Цамбони, концертмейстером оперы в Петербурге. Плодом этих занятий, видимо, были двух- и трехголосные фуги[2]. В бытность в Италии Глинка пытался изучать контрапункт под руководством директора Миланской консерватории, известного итальянского педагога Ф. Базили (1767 – 1850), но, будучи не удовлетворен его системой, прекратил занятия. В 1833 – 1834 годах, живя в Берлине, Глинка брал уроки у З. Дена (1799 – 1858) по гармонии и по фуге. Рассказ Глинки в "Записках" об этих работах чрезвычайно интересен. Он показывает, что ему особенно импонировала свобода трактовки фуги, не скованной школьными правилами, которую он нашел

[1] Серов А. Н. Малоизвестное произведение М. И. Глинки (1857). – В кн.: Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 3. М., 1986, с.

[2] См.: Глинка М. И. Полн. собр. соч., т. 17. М., 1969.

у Генделя[3]. Написанные тогда же три фуги для фортепиано (a-moll, Es-dur, D-dur), разные по характеру – романсно-песенному, героическому и торжественному в строгом стиле, фугато в "Каприччио" для фортепиано в 4 руки и фуга в "Иване Сусанине" – отражают опыт Глинки в новаторском претворении классического принципа фуги.

Наконец, в 1856 – 1857 годах Глинка предпринял попытку "связать фугу западную с *условиями нашей музыки* узами законного брака"[4]. К сожалению, выполнить это помешала его безвременная кончина. По замыслу композитора должно было быть написано шесть фуг, из них две были созданы в старинных ладах, четыре остались неосуществленными[5].

Так сквозь всю жизнь Глинки проходит неустанная работа над полифонией, формой фуги, отражая его стремление напоить контрапунктические формы свежими токами русской национальной мелодики, народно-песенных принципов. И этого он достиг вполне.

В образовании стиля Глинки в области полифонии, как и его общего стиля, важную роль сыграла народная музыка. В то же время искусство Глинки не приобрело бы мирового значения, если бы оно творчески не использовало наследия западноевропейских классиков и отечественных мастеров, всего лучшего, что дала профессиональная музыкальная культура прошлого и современная Глинке, и не подчинило бы задачам развития национальной музыки, выражению владевших им передовых идей.

Глинка свободно распоряжался всеми средствами полифонии, но, как и в других сферах музыки, выступал новатором. Он глубоко освоил народно-подголосочные формы и теснейшим образом связанный с ними вариационный принцип музыкального развития.

К каким бы приемам в области полифонии у Глинки мы ни обратились – к контрастно-тематическим сочетаниям, к подвижному контрапункту или к имитационности (в частности, к фуге) – всюду найдем ощутимое влияние народного творчества, не говоря уже о проявлениях народной подголосочности и народно-песенного тематизма. Так, то через один канал – интонационное содержание, то через другой – голосоведение и форму, то через оба вместе в музыку Глинки вливается народное начало, преобразуемое им в духе его стилистических устремлений, в духе времени. Поэтому полифония Глинки и похожа, и непохожа на западноклассические образцы – она нова своим национально-русским характером, но по внешним чертам использует знакомые формы фуги, канона, имитации, подвижного контрапункта. Этот русский характер не противостоит европейской стилистике. Глинка вносит в музыкальное искусство свое слово, слово своего народа, подобно тому как вообще каждая национальная культура вносит свой вклад в общечеловеческую мировую культуру.

Остановимся на раннем сочинении Глинки "Каприччио на несколько русских тем" A-dur, для фортепиано в 4 руки (1833 – 1834). Оно объеди-

[3] "Однажды [З. Ден] дал мне тему, состоявшую из 8 тактов, с тем, чтобы я написал на нее скелет фуги... Я тщетно хлопотал над ней... Ден явился с огромной книгой, содержавшей фугу Генделя на ту тему, с которой я не мог совладать. По рассмотрении ее оказалось, что вся разработка великого композитора была основана на восьмом такте, первые же 7 тактов проявлялись только изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга". Глинка М. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1. М., 1973, с. 262 – 263.

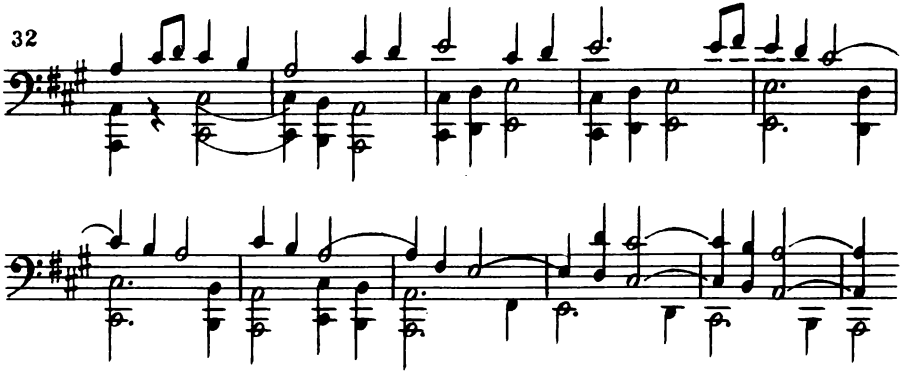
[4] Глинка М. И. Письмо к К. А. Булгакову. – Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2-Б. М., 1977, с. 180.

[5] Известие о кончине Глинки. – Санкт-Петербургские ведомости, 1857, 13 февр. Заметку о двух фугах см. в той же газете (1857, 27 янв.).

нило многие приемы глинкинской полифонии, чрезвычайно перспективные для его творчества. Композитор в "Записках" скупо отметил, что в "Каприччио" видно "поползновение на контрапункт". Но "Каприччио" содержит и предвестники форм "Ивана Сусанина" и отчасти "Руслана" и "Камаринской". Здесь мы находим вертикально-подвижной контрапункт, фугато, каноны и соединение контрастных тем – главное, что предоставляет традиция полифонического искусства. При этом важно, что в композиционной структуре произведения используется принцип вариаций, столь привычный для русской народной музыки, а в тематизме иногда и подлинные народно-песенные мелодии. В этом весь Глинка: он синтезирует народное начало с опытом классической музыки, и этот синтез показателен для всего его дальнейшего творчества.

Особенно важным нам представляется то, что две народные темы "Не белы снеги" и "Во саду ли, в огороде", изложенные в "Каприччио" каждая в своем вариационном цикле, позднее поочередно контрапунктируют с собственной темой Глинки, преодолевая изолированное положение в композиции, вливаясь в общую форму. Контрапунктирование, таким образом, является обобщением музыкального материала "Каприччио". Это, видимо, первый у Глинки случай подобной функции контрапункта. За ним последовали и другие: в полонезе, краковяке II и в финале III действия (соединение тем женского и мужского хоров) "Ивана Сусанина", в увертюре "Князя Холмского" (в репризе объединяются темы главной и побочной партий), в финале "Руслана" (темы увертюры и лезгинки контрапунктируют).

Точно так же и каноническая форма в "Каприччио" наделяется обобщающей функцией, когда появляется после ряда самостоятельных имитационных построений, введенных в процесс развития тематизма. В "Каприччио" это – канон в заключительной части коды:



В кодах увертюр "Ивана Сусанина" и "Руслана" – бесконечные каноны на интонациях главных тем[6]. В обоих случаях они носят торжествующий характер.

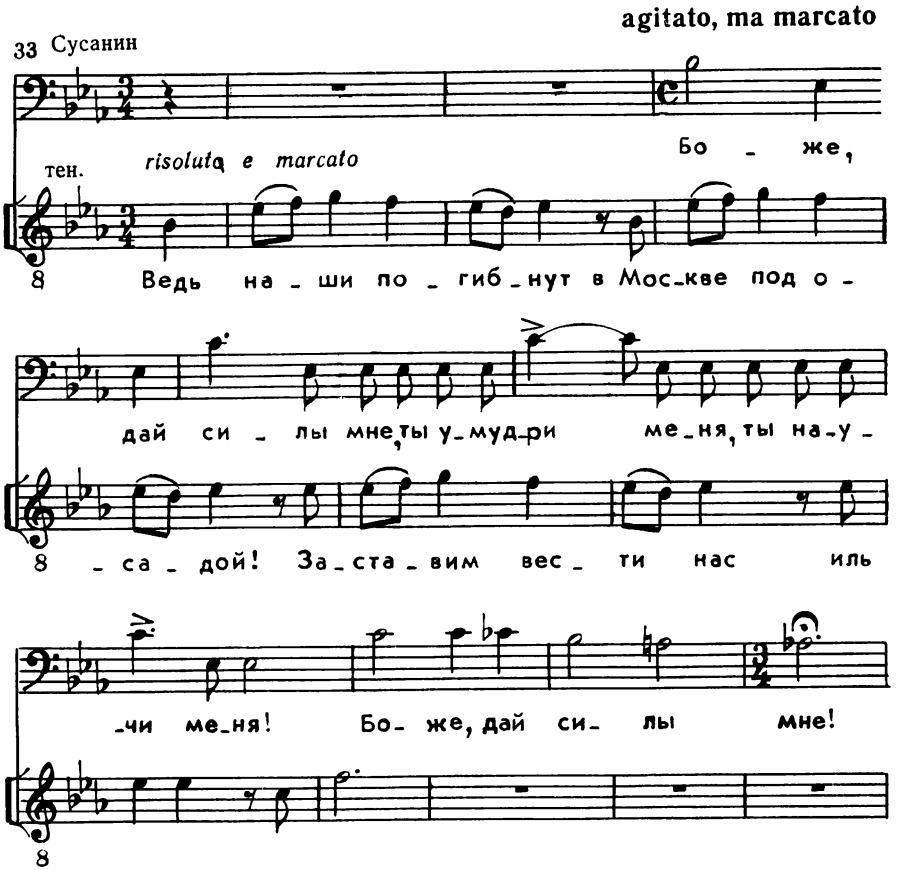
Описанные полифонические формы в функции обобщения – превосходное достижение Глинки, свидетельство зрелости его музыкальной мысли и совершенства стиля.

[6] В увертюре "Руслана" данный тематически-обобщающий канон дирижеры не дают услышать, заглушая его гармоническими тонами медных инструментов, хотя канон ведется в трехоктавной дублировке.

В операх контрастно-полифонические сочетания вводятся Глинкой для отображения определенных сценических ситуаций, для характеристики действующих лиц.

Сцена в избе из оперы "Иван Сусанин" весьма богата контрастно-тематическими сочетаниями, что определяется ее центральным драматургическим положением. Сквозная тема сцены, появляющаяся со словами Сусанина "Ну вот, я дожил, слава богу", контрапунктирует с темой квартета из предыдущего номера ("Время к девичнику"), когда Сусанин объясняет пришельцам, что его семья готовится к свадебному торжеству. Тематизм выполняет тут музыкально-характеристическую функцию, обрисовывая предшествующую ситуацию. Соединение той же сквозной темы с новой темой "Велик и свят" показывает патриотические черты русского характера, лежащие в основе всего сюжета оперы.

Совсем иной контраст антагонистически противопоставленных образов складывается в коротком эпизоде той же сцены, когда поляки отходят для совещания в глубь избы. В партии хора поляков сохраняется мелодика мазурочной темы, в партии Сусанина – широкий распев с интонациями темы интродукции (квинта и секста); различие метра подчеркивает контраст:



Впервые в полифонии Глинки мы встречаемся тут с разнотекстовым и тематическим контрастом, по словам А. Н. Серова, одной из "привилегий музыкального искусства". В инструментальной форме Глинка воспользовался этим в увертюре "Князя Холмского" (в репризе соединяются темы Рахили и Ильинишны). От Глинки же этот прием перешел к другим русским композиторам – Бородину, Римскому-Корсакову.

Ярчайшим образцом жанрово-контрастной полифонии, но единой по своим русским истокам, является сплетение протяжной песни гребцов с плясовым наигрышем встречающих крестьян в I действии "Ивана Сусанина". Глинка с гордостью вспоминал в "Записках", что за эту сцену ему единодушно аплодировали музыканты на репетиции оперы – настолько по-русски характерно было выразительное содержание момента.

Опера "Руслан и Людмила" – новый этап в развитии глинкинской контрастной полифонии. К ней относятся, во-первых, вокальные ансамбли и, во-вторых, арии с солирующим инструментом в оркестре.

Великолепен квинтет в финале I акта. Контрастная мелодическая основа каждой партии становится частью музыкальной характеристики данного персонажа: томная мелодия Ратмира с восточным колоритом "Брег далекий", широкие русские распевы Руслана и Людмилы, соединенные имитациями и песенными "вторами", parlando Фарлафа в комическом духе, степенные басовые фразы Светозара. Яркость обрисовки характеров исключительно велика. В то же время данный полифонический ансамбль – единственный в "Руслане", где тематические элементы соединяются, контрапунктируя друг другу. Это тематический синтез, от которого лучами расходятся интонационные нити к последующим частям оперы. В отличие от подытоживающего по функции контрапунктирования уже звучавших тем, тематический синтез в квинтете – это inceptum, начальное контрапунктирование новых, еще не звучавших интонаций; их развитие – в будущих сценах и эпизодах.

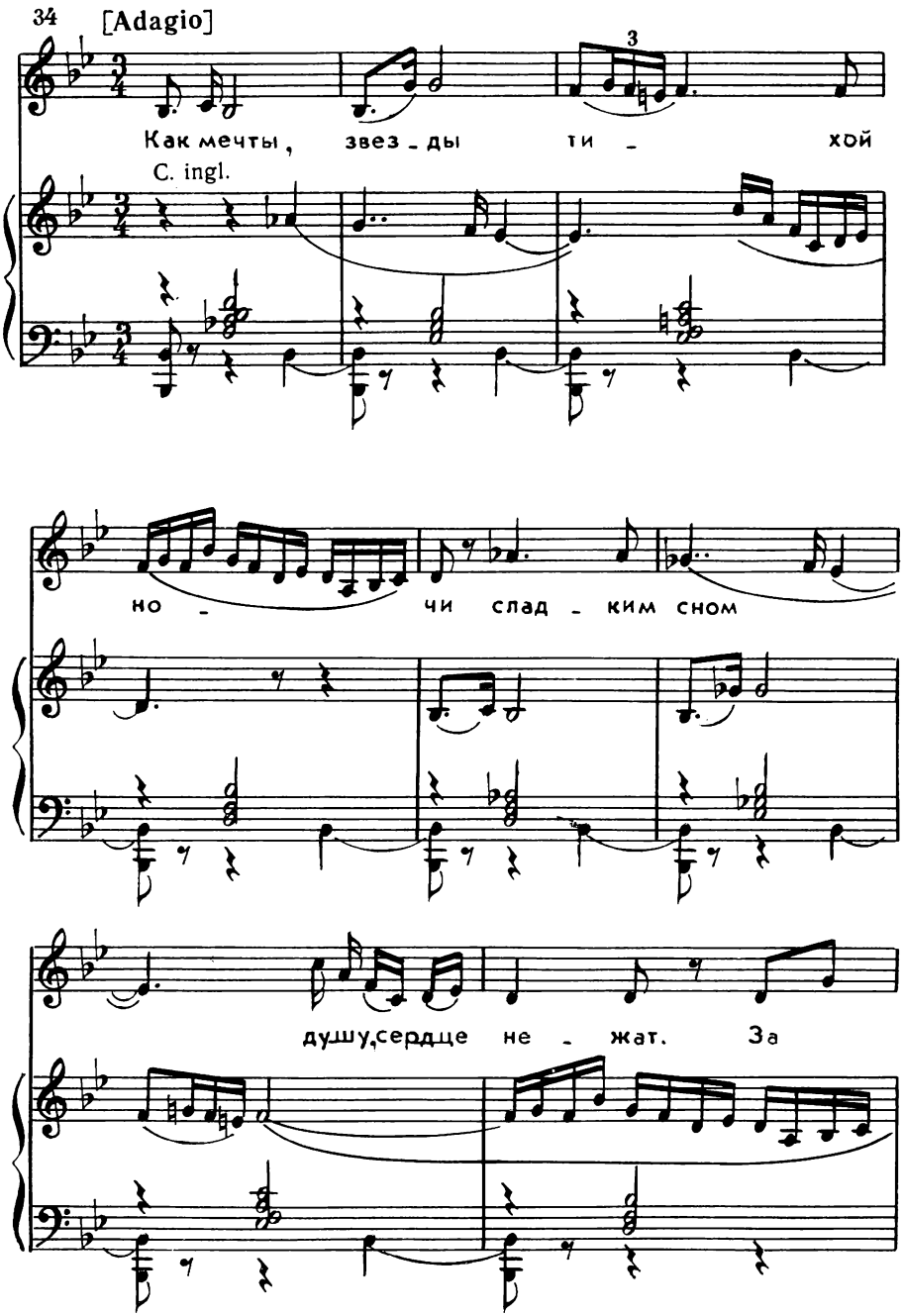
Финал V акта в вокальных ансамблях отражает контрасты квинтета, поскольку и здесь действующие лица выступают в своем характерном интонационном облике.

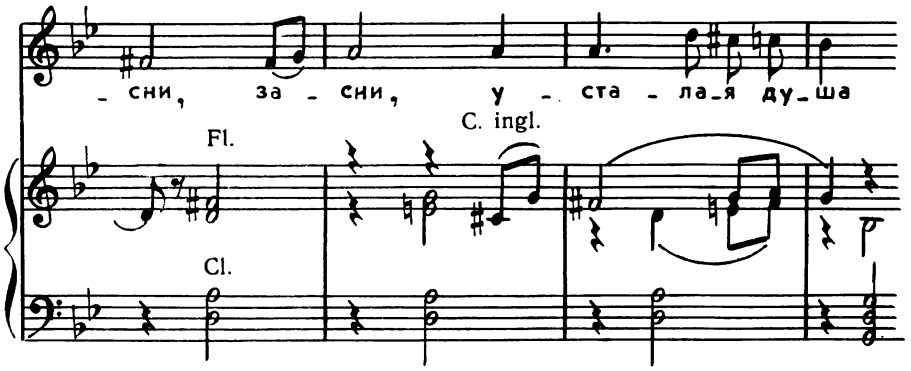
Арии Ратмира, Гориславы и Людмилы – изумительные образцы контрапунктирования вокальных и инструментальных soli. Для сопровождающих голосов Глинка выбрал те инструменты, которые вместе с вокальными мелодиями участвуют в обрисовке героя, а потому даже трудно говорить в этом случае о сопровождении, правильнее сказать о дуэтах голоса и инструмента. В западноевропейских операх глинкинского времени встречались аналогичные дуэты (итальянские мастера, Мейербер), однако такой характеристичности, как в "Руслане", они не достигали. Представляется, что Глинка возрождает давнюю баховскую традицию сочетания голоса и инструмента, хотя неизвестно, что знал он из вокальных сочинений Баха[7].

В Adagio арии Ратмира все развитие основано на обмене репликами между английским рожком и вокальным голосом. То забегая вперед, то отставая, рожок проводит все мелодические построения вокальной партии. Имитационность налицо, и каждая партия имеет *свою собственную* форму, отражающую форму другой партии. Образуется своего рода "двойная форма", где одна простая форма "вставлена" в другую, так что обе

[7] Приятель Глинки П. Н. Степанов, с которым Глинка жил в одной квартире в период работы над "Русланом", вспоминал, что Глинка тогда часто играл фуги Баха. См.: Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 58.

существуют только вместе. Далеко не всюду мы здесь имеем дело с полифонией, но ее проявления в таких моментах несомненны:





Adagio арии Людмилы, в отличие от предыдущего примера, имеет несомненно полифоническую форму: канон в октаву сначала снизу, а в репризе сверху от партии сопрано (proposta) ведет скрипка соло (risposta), усиливая выразительность скорбно-песенных интонаций мелодии. Канон сообщает фактуре большую текучесть и непрерывность, цезуры между фразами голоса заполняются движением, общая фразировка становится очень гибкой. Мелодия Adagio создана в духе городской русской песни, напоминая о традициях ранних произведений Глинки в этом жанре ("Ах ты, душечка", "Горько, горько мне, красной девице"), но выдержанность ее в классической полифонной форме сильно раздвигает границы жанра, способствует широте мелодического дыхания, необходимой тут по самому смыслу выражаемого настроения.

Adagio арии Людмилы, относящееся со стороны тематизма к имитационной полифонии, по тембровому сопоставлению партий может быть причислено к контрастной полифонии и потому занимает как бы промежуточное положение между этими двумя видами фактуры. Глинка находит то, что их сближает и в то же время разделяет. Опыт Глинки оказал влияние на его преемников, например на Чайковского (трио "Памяти великого художника").

Полифоническим ансамблям контрастно-тематического типа у Глинки могут быть противопоставлены ансамбли собственно имитационного типа. Обратимся прежде всего к тем, которые представляют варьирование куплетной формы. Глинка трактует ее в полифоническом роде, продолжая линию мелодии первого куплета. Так образуется канон "Какое чудное мгновенье", складывающийся как ряд проведений начальной пропосты (темы), продолжения которой постепенно сокращаются:

	Тема	вариации		
		I	II	III
Ратмир		а	б	в
Руслан	а	б	в	г
Фарлаф			а	б
Святозар				а

Первая пропоста достаточна для того, чтобы образовался период из двух различных предложений (4 + 3); канон же благодаря перемещению ее вверх, в партию Ратмира, и ниже, в партии Фарлафа и Светозара, стано-

вится бесконечным с вертикально-подвижным контрапунктом октавы[8].

Трио "Не томи, родимый" из I акта "Сусанина" тоже представляет (в начальной части) канон, однако с более свободным продолжением второй пропосты:

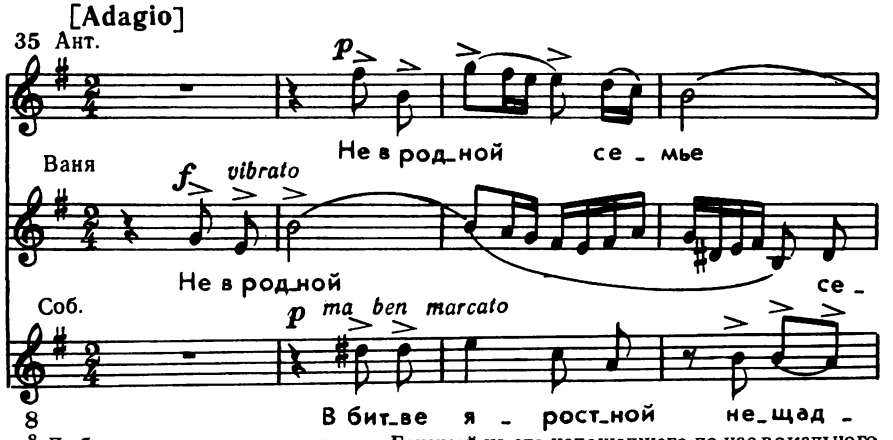
	Тема	вариации I	вариации II
Антонида		а	б
Собинин	а	б	в
Сусанин			а

Как видим, тут Глинка тоже применил вертикально-подвижной контрапункт октавы, избегая однолинейного вступления голосов. Тема канона заключена в простую репризную двухчастную структуру, и вариации сохраняют ее, объединившись в куплетную форму. Полифонизация последней характеризует стилистические устремления композитора, извлекающего из простейшей бытовой формы возможности для углубления художественного образа через развитие тематических интонаций.

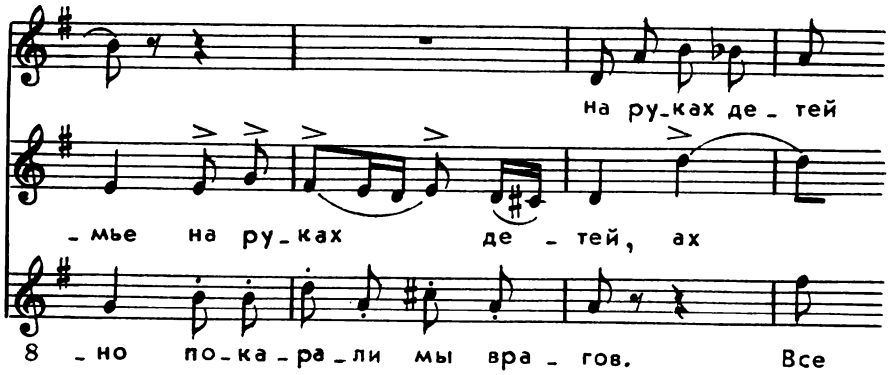
Читавшему третий и четвертый выпуски "Истории полифонии" напомним, что аналогичные куплетно-вариационные полифонические ансамбли встречались в мессах Гайдна и Шуберта. Глинке они были неизвестны, и потому оригинальность его подхода к такой форме не подлежит сомнению. Причины подобной общности лежат в демократизации полифонического искусства, в обращении композиторов к бытовой песне.

Описав достаточно строгие каноны "Какое чудное мгновенье" и "Не томи, родимый" как вариационно-полифонические формы, обратимся к иным примерам, объединяемым понятием "глинкинских вариаций" (В. Берков). Они многочисленны, хотя далеко не все полифоничны.

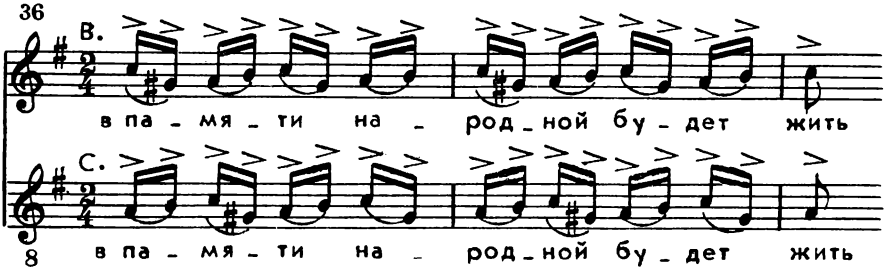
Великолепным образцом вариационно-полифонической формы у Глинки может служить трио в эпилоге оперы "Иван Сусанин" "Ах, не мне, бедному". В отличие от предыдущих примеров, где тема переходит от одного действующего лица к другому, в результате чего образуется форма канона, в трио "Ах, не мне, бедному" тема всегда звучит в партии Вани, Собинин же и Антонида при ее повторении прибавляют свои контрапункты. В третьем куплете они вступают с имитациями темы и далее распевают свои сопровождающие мелодии, усиливая выразительность печальной темы при очень ясной, кристально чистой гармонии (выписываем вокальные голоса):



[8] Любопытно, что этот канон взят Глинкой из его недошедшего до нас вокального ансамбля конца 1820-х годов, – уже тогда он проявил внимание к полифонической форме.

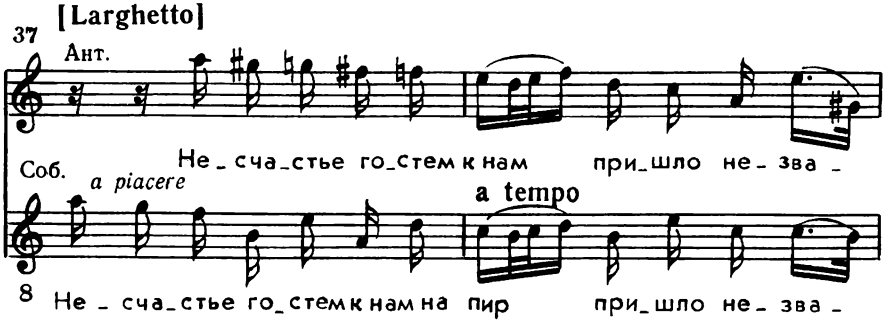


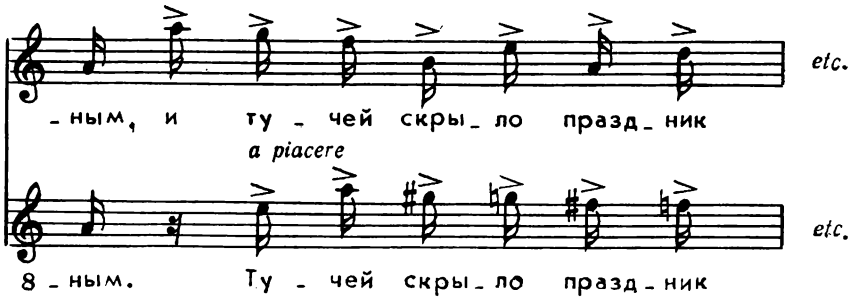
В качестве интересной детали отметим каденционную формулу в партиях Вани и Собинина, представляющую бесконечный канон с предельно краткой пропостой из четырех звуков, многократно повторяемых:



Стонущий характер этого миниатюрного канона основывается на сосредоточении двух полутоновых интонаций: gis – a, h – c, укладывающихся в выразительную уменьшенную кварту и на относительно сильных долях имеющих малую терцию. Интонационно канон исходит из мелодики бытового романса, как и все трио в целом.

Очень родствен таким имитациям и канонам – по смыслу и по интонациям – обмен каденционными формулами, который находим, например, в Larghetto дуэта Антониды и Собинина; тут образуется двойной контрапункт октавы по схеме б а :
а б





В собственно вариационных формах полифоничность у Глинки постоянно проявляется через контрапункты к неизменной теме. Классические образцы – "Славься" в "Иване Сусанине", Персидский хор – в "Руслане".

В "Славься" к теме сначала добавляются контрапункты разделенного хора (первая картина эпилога), затем – оркестровый контрапункт и контрапункты корифеев хора (вторая картина). Происходит непрерывное обогащение темы гимна, получающей новые импульсы развития. Благодаря описанным приемам достигается высокохудожественный эффект вступления все новых и новых хоровых и оркестровых масс, без этого эпилог лишился бы той всенародности, которая в конечном счете была главнейшей задачей композитора.

В Персидском хоре, представляющем вариационный цикл на неизменную мелодию, особенно большое колористическое значение имеет флейтовая вариация: журчащий контрапункт превосходно передает тонкость и негу восточного образа, причудливые арабески мелодической линии – это словно вуаль, наброшенная на народную тему. Только Глинка с его благоговением перед народной музыкой мог создать подобный музыкальный образ, сохранив и развив первоисточник.

Предыдущие примеры исходят из собственно вариационной формы. Andante quasi Allegretto из квартета III действия "Ивана Сусанина" более свободно, но все-таки восходит к полифонической вариационности.

Первая часть его представляет экспозицию, где поочередно вступают Собинин и Ваня, а затем Сусанин с проведением вариантов одной и той же темы (сходство вариантов Собинина и Вани – в начальном и заключительном тактах, вариантов Сусанина и Собинина – в среднем двутакте, Сусанина и Вани – в начальной затактной интонации) :

Ваня		a^1	a^1
Собинин	a	a	
Сусанин			a^2 – каданс в Es-dur

Середина Andante (здесь включается Антонида) основана на системе имитаций и вертикальных перестановок, реприза же – на стреттах, и это позволяет получить тематически единое и в то же время ровное изложение.

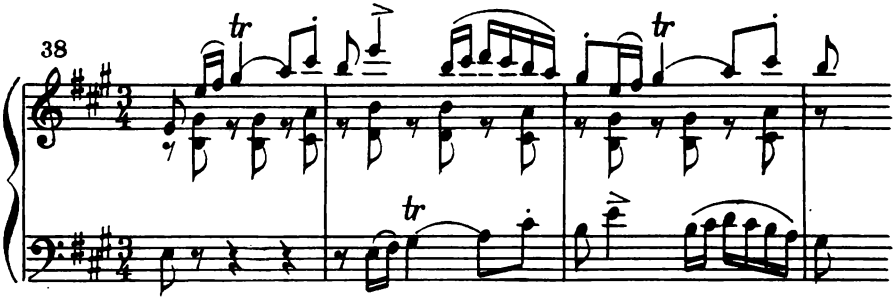
Имитационность строго соответствует масштабным приемам развития (дробление, суммирование). Может быть, эта строгость и привносит размеренность, вообще мало свойственную текучей полифонической фактуре, и скорее всего выступает как средство выявления метрической структуры. Иными словами, при наличии полифоничности очень явственны и гомофонно-гармонические тенденции, таящиеся в бытовой песенности.

Стретты в репризе Andante quasi Allegretto несколько сгущают фактуру, но она остается прозрачной, поскольку идет двухголосно, по парам: Собинин – Антонида (в октаву), Сусанин – Ваня (тоже). Это сделано, вероятно, для лучшего оттенения полноты четырехголосных аккордов в следующей части квартета – Moderato assai.

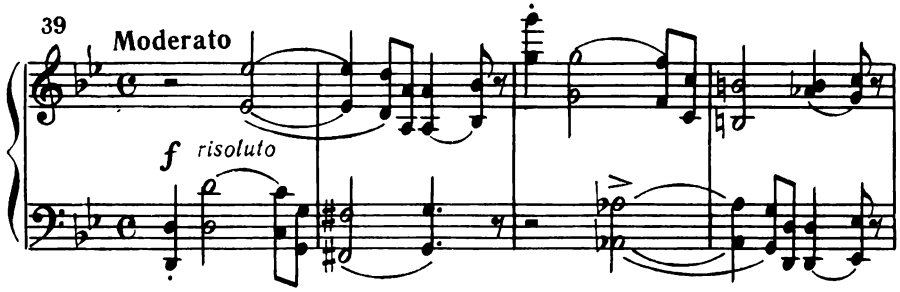
В Vivace квартета имитации проникают в отдельные куплеты, объединенные сонатной композицией. Оживляя изложение, они сохраняют тот же характер образа, который определился в начальной теме "Время к девичнику". Кода сочетает в себе многоголосную стреттность (функция обобщения полифонией тут сказывается очень явственно) и гармоническую полноту, увенчивая и уравновешивая скрытые тенденции формы – полифоническую и гомофонную.

Велика роль имитационности для первоначального экспонирования музыкального образа и как средства его развития и завершения.

В хоре "Мы на работу в лес" имитация (бесконечный канон в октаву) однотактной темы открывает инструментальное вступление, в дальнейшем пронизывая весь этот номер оперы "Иван Сусанин":



Последний романс Глинки "Не говори, что сердцу больно", сочиненный незадолго до отъезда в Берлин (1856), начинается и заканчивается двухголосным построением, содержащим имитацию в двойном контрапункте октавы:



Островыразительное задержание малой секунды, перешедшей в септиму при перестановке голосов, подчеркивает жгучее чувство неудовлетворенности, высказанное в словах и ставшее основой романса. Фортепианное вступление сжато передает один из важнейших полифонических принципов Глинки – повторение мотива, фразы, предложения, периода заменяется вертикально-подвижным контрапунктом, благодаря чему данное построение совмещает в себе и имитацию, и вариационное изложение.

Подвижной контрапункт приобретает формообразующее значение[9]. Примеры достаточно часты: "Руслан и Людмила" – начало коды в увертюре (от цифры 16 до гаммы Черномора), "Иван Сусанин" – кода финала II действия (т. 1 – 12 от Presto и 1 – 12 от цифры 49), антракт перед IV действием (тема "Вниз по матушке, по Волге" с контрапунктом), разработка увертюры (тройной контрапункт: крайние голоса меняются местами), увертюра "Арагонская хота" (цифры 24 и 25), "Каприччио" для фортепиано в 4 руки (Piu mosso), реприза увертюры "Князь Холмский" (соединение тем главной и побочной партий) и многие другие. Во всех этих и подобных случаях вертикально-подвижной контрапункт (производное построение) выступает в роли миниатюрной вариации на первоначальное контрапунктическое построение (обычно с октавным перемещением) – явление чрезвычайно важное для русской музыки, где вариационность присуща народному искусству: устанавливается связь народного и профессионального. Вертикально-подвижной контрапункт выступает в роли вариационного приема на неизменную тему.

В ярчайшей степени сказалась эта связь народного и профессионального в структуре интродукции I действия "Ивана Сусанина", венцом которой является фуга.

Общая форма интродукции такова:

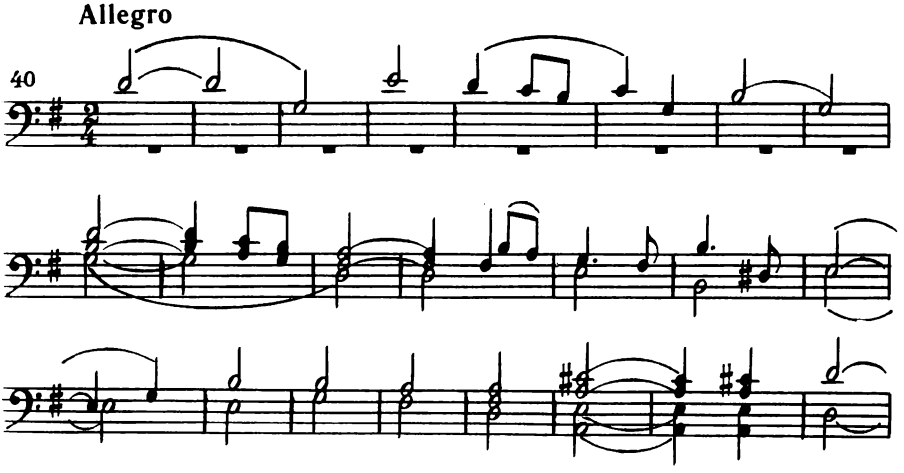
I часть состоит из развития двух тем – мужской и женской, которые имеют куплетное строение и вариационную разработку, композиция же их в тональном отношении напоминает сонатную с зеркальной репризой;

II часть – фуга, где традиционная структура существенно преобразуется под влиянием куплетно-вариационной;

III часть – кода, вершина в утверждении героического содержания интродукции, преобразование темы женского хора;

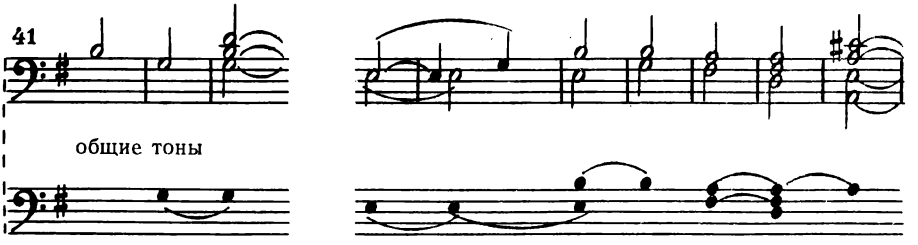
посткода – постепенное успокоение, растворение первой темы в оркестровом заключении, переход к следующему номеру оперы.

Тема мужского хора в характере героических ("молодецких") народных песен – выдающийся образец народно-подголосочного склада в творчестве Глинки:



[9] Напомним, что подобную трактовку подвижного контрапункта встречаем в произведениях Моцарта (История полифонии, вып. 3).

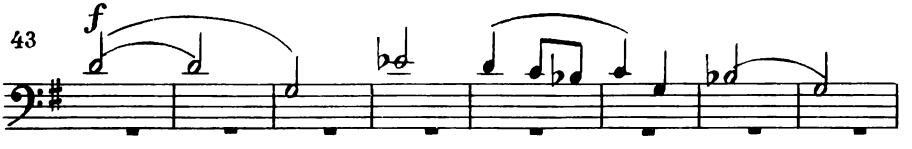
За одноголосным запевом solo (inceptum) тему подхватывает полнозвучный трехголосный хор a cappella, но уже в пятом такте он сжимается до двух голосов, в шестом подчеркивается октава, в седьмом и восьмом все голоса сливаются в каденционный унисон на VI ступени (e). Унисонность каденции – чрезвычайно типичный прием народного многоголосия, но столь же типичен и выход из унисона – расщепление его на два звука. У Глинки это терция, затем квинта (e – g, e – h), далее ходы терциями и трезвучиями, модулирующими в тональность V ступени с каденцией на унисоне (октаве) d – d^1. Как видно из примера, прибавление звуков дается на основе общего тона:



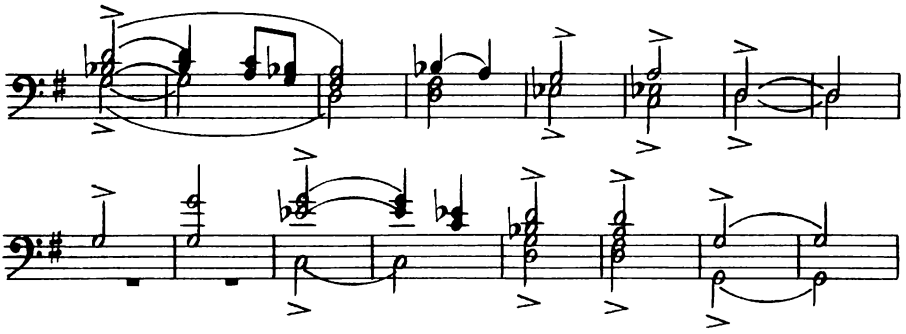
Это обеспечивает связь движущихся голосов, делает очень ясной гармонию, но в то же время благодаря изменчивости числа звуков избегается какое-либо подобие хоральности: сохраняется характерный русский колорит, типично народный и глинкинский[10].

Вся тема куплетно повторяется, в последнем куплете – модуляция в тональность второй (женской) темы, F-dur, и ее первоначальное развитие в оркестровом изложении. Она относится к жанру быстрых хороводных песен, голосоведение – типично народные терцовые вторы. Ей присуще свободное движение с повторением отдельных мотивов, воздушная звучность духовых инструментов:

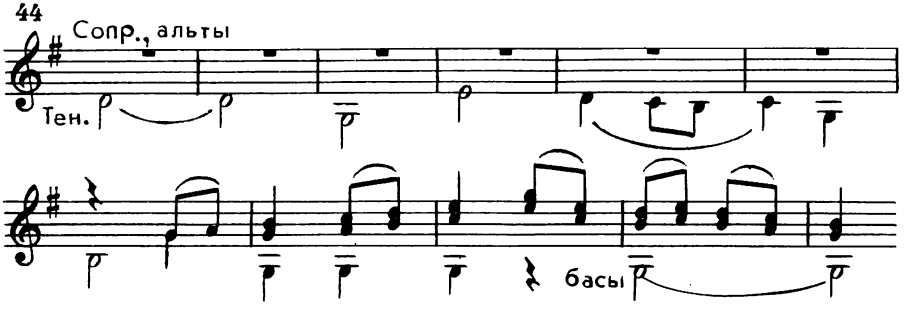
Модулируя, тема возвращается к тонике g (унисон), что позволяет начать вариацию на первую тему в миноре и на сей раз без перехода в другую тональность; голосоведение ее вновь типично подголосочное с каденцией на унисоне (октаве):



10 "...Слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала". – Неверов Я. М. О новой опере г. Глинки: "Жизнь за царя". – Цит. по изд.: Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка, т. 2. М., 1955, с. 213.

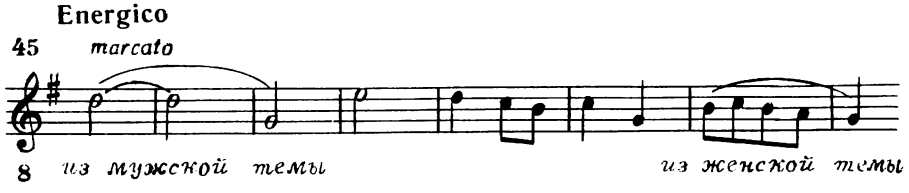


Вариация (разработка) женской темы (в оркестре) с остановкой на доминанте G-dur. Отсюда следует реприза сонатной формы в зеркальном порядке: впервые вступает женский хор, светло и красочно излагает все, что было в F-dur, в оркестре (новая вариация)[11]. Затем без остановки в звучании – inceptum первой темы, вместо подхвата мужским хором вступает вновь вторая тема (еще одна вариация). Образуется горизонтальный синтез тем, в котором припевом стала тема женского хора[12]:



Так подошла половинная каденция на h перед второй частью интродукции – фугой.

Тема фуги (a) сочетает в мелодической последовательности запев (inceptum) темы мужского хора и каденцию женского (в свою очередь, последняя – заполненный движением терцовый ход inceptum):



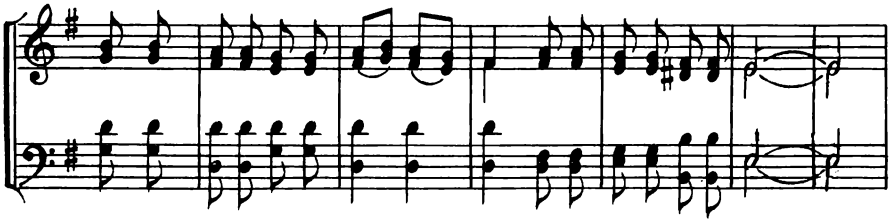
[11] В воспоминаниях первой исполнительницы партии Вани А. Я. Петровой-Воробьевой находим такие слова: "Не могу умолчать о впечатлении, произведенном на меня первым хором в интродукции, когда на сцену выходят женщины; меня страшно поразила реальность этого хора: во время спокойного напева мужских голосов кучка баб тараторят, как трещотки. После итальянской музыки это было так ново и натурально, что у меня от восторга даже захватило дух". – Цит. по изд.: Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка, т. 2, с. 195

[12] Эта форма связи тем была найдена Глинкой еще в "Каприччио", где одна народная тема переходит в другую без остановки в движении голоса; позднее использована, например, в коде арии Руслана "Дай, Перун".

Это мелодическое сочетание интонаций двух тем проводится в фуге очень строго. Сама по себе не новая (встречается у Баха, Генделя и других мастеров), эта форма тут очень уместна, будучи продиктована идеей объединения народных образов.

Уже в пределах экспозиции фуги встречаемся с необычным построением: за тремя проведениями в темо-ответном отношении (тенора, альты, сопрано) не появляется четвертое (в басу), взамен того вступает вторая (женская) тема сразу во всех голосах, включая бас; изложение ее гомофонно, как было и в первой части интродукции, с окончанием в параллели унисоном (октавой):

46



Начатый ранее тематический синтез (по горизонтали) теперь возведен на более высокую ступень.

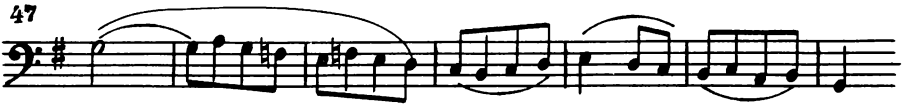
Три проведения первой и одно второй темы (а + а + а + б), объединившись, образовали нечто цельное типа куплета песни, завершенного кадансом в параллельной тональности в духе ладовой переменности, часто встречающейся в русской народной музыке. Нельзя не вспомнить и изложение темы мужского хора в первой части интродукции, имевшей точно такую же каденцию в тональности параллели – G – e. Так кроме общности тематизма устанавливается еще одна форма связи с композицией интродукции. Ритмическая остановка при завершении куплета противоречит текучести классической фуги, но для Глинки это необычайно важное подтверждение общности с народно-песенными формами. Структура запев – припев (роль запева выполняют проведения темы а), объединяющая куплет, сохраняется на протяжении всей фуги, но ритмическая остановка уже не разделяет куплеты и текучесть формы восстанавливается. Это достигается введением стретт на тему а, сначала на расстоянии трех тактов, затем двух и, наконец, одного. Текучесть – и в развертывании тонального плана, в конце обеспечивающего субдоминантовую и тональную репризу.

Продолжим описание формы после первого куплета.

За ним, после остановки в т. 25 – 26, начинается как бы контрэкспозиция: с проведением темы а вступает бас, еще ее не экспонировавший. Вслед за ним повторно проводят тему сопрано и альты. Так образуется второй куплет, завершаемый подхватом темы б, звучащей в октаву у басов и теноров. На сей раз отчетливость каденции скрадывается стреттным вступлением альтов, начинающих с темы а третий куплет. Им отвечают новые стретты, охватывая тональности e-moll, h-moll, fis-moll, и опять, как припев, звучит тема б (басы, тенора), модулируя в главный строй. Четвертый куплет вновь имеет стретты на тему а, тема же б получает восходящие секвенции – так постепенно начинают утрачиваться ее контуры и ее определенность.

Пятый куплет (субдоминантовая реприза) сжимает расстояние проведений темы а до одного такта, изменяя ее в этих условиях; вторая же

тема превращается в пассаж, лишь отдельными оборотами связанный с первоначальной мелодией:



Наконец, шестой куплет возвращает главную тональность в обеих темах, из которых вторая в своей октавной имитации утверждает достигнутый уровень напряжения. Протянутое g завершает фугу[13].

В настоящем описании использован термин "куплет" для подчеркивания органической связи глинкинской фуги с бытовой формой песни, но мы не считаем возможным сводить к ней особенности данной фуги. Речь, по-видимому, должна идти о новой форме, образованной на основе творческого синтеза классической формы фуги и песенной куплетности, родовое же название "фуга" оставляем за неимением лучшего. Будем всегда помнить, что фуга из интродукции "Сусанина" особенная, новаторская, не сводимая к классическим образцам. Ее Глинка создал, вдохновляясь народной песенностью, раздвинувшей рамки западных традиций.

По поводу описанной фуги происходил интересный обмен мнениями между В. В. Стасовым и Н. А. Римским-Корсаковым. К сожалению, неизвестно письмо Стасова к Римскому-Корсакову, в котором он просил разъяснений по поводу приводившегося выше выражения Глинки о "законном браке" фуги западной с условиями нашей музыки. В ответ Римский-Корсаков писал Стасову 8 июня 1899 года:

"После Глинки приемы фуги и фугообразного ведения голосов применялись в русской музыке неоднократно, и в моих кропаньях таковые примеры имеются и законные браки встречаются. Что же касается до большой развитой фуги, как у Баха, то не прошло ли ее время вообще, и потому не миновала ли ее русская музыка? А что, собственно, разумел Глинка, говоря приводимые выше слова, я не вполне понимаю, так как он сам уже задолго до этих слов связал законным браком западную фугу с условиями нашей музыки в интродукции "Жизни за царя". Вот вам мои краткие размышления"[14].

Римский-Корсаков оказался плохим пророком – фуга в тот период уже занимала значительное место в творчестве Танеева и Глазунова, в наше же время получила новое рождение в сочинениях Шостаковича и Щедрина. Именно у Шостаковича можно видеть воплощение идеи Глинки о "законном браке": форма его фуг отвечает глинкинским задачам по тематизму

[13] Описание третьей части интродукции (коды) мы опускаем, так как там отсутствуют полифонические элементы. В посткоде они имеются в виде отголосков стреттности, носящих, однако, успокоительный характер. Интересна динамика формы интродукции: от куплетности темы а к сонатному принципу и преображению куплетности в фуге: форма чрезвычайно активная, как и подобает ей быть при героическом содержании.

[14] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 5. М., 1963, с. 431.

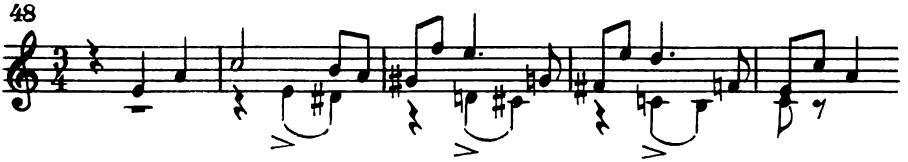
Любопытно отметить интерес Стасова к фуге, – видимо, он усматривал в ней большие выразительные возможности. Так, например, он предлагал Римскому-Корсакову построить первую картину оперы "Садко" посредством двух фуг и канона: первая фуга (4-голосная) – задорная, горячая (масса народа), вторая (3-голосная) – спокойная, благоразумная (меньшинство), канон (2-голосный) – два настоятеля, "завистливые, злобные, поддакивающие один другому, но настойчивые и упорные". Письмо от 30 декабря 1894 г. – Там же, с. 424 – 425.

в русском духе, по ладовой натуральности, вариационности и претворению куплетности[15].

Великий советский композитор создал свои произведения – 24 прелюдии и фуги ор. 87 для фортепиано – спустя почти 100 лет после кончины Глинки. В них отразились новые стилистические черты, непохожие на глинкинские, но преемственность не подлежит сомнению – в этом реализуется главнейший принцип советской эстетики.

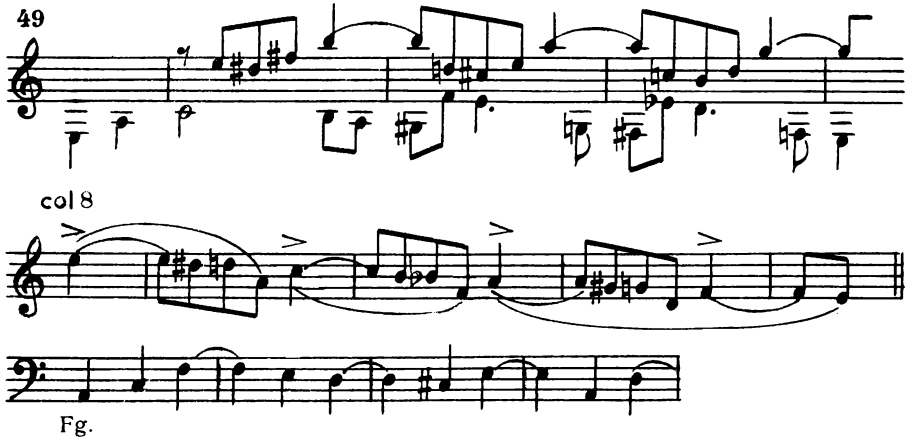
Фуга из интродукции "Ивана Сусанина" затмевает своей оригинальностью прочие фуги Глинки. Тем не менее о них нужно сказать, поскольку они отражают такие стороны глинкинского стиля, которые в интродукции не проявились.

Фортепианная фуга a-moll написана на две темы, излагаемые контрапунктически:



Интонационно они близки мелодическим оборотам в романсах Варламова, у самого Глинки – интонациям каватины Гориславы из "Руслана и Людмилы", но в то же время остаются сдержанно-серьезными, собранными, как надлежит быть темам фуги. Введение песенно-романсного тематизма демократизировало форму фуги, делая ее доступной музыкантам-любителям, что имело важнейшее просветительское и эстетическое значение[16].

В контрэкспозиции вторая тема выступает в новом варианте, еще более близком мелодике Гориславы, а первая тема напоминает мелодию из партии солирующего фагота в этой арии:



[15] Подробнее об этом см.: Протопопов В. В. История полифонии. Русская классическая и советская музыка. М., 1962, с. 271 – 282.

[16] Напомним, что, задумав оперу, Глинка писал о ее сюжете и музыке: "Я... хочу... чтоб мои дорогие соотечественники почувствовали бы себя дома". – Глинка М. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2-А. М., 1975, с. 53.

Средняя часть фуги начинается первой темой в обращении, вторая тема более не появляется, ее хроматические ходы звучат тут и там, сливаясь со скрытыми голосами первой темы. Так, возможно, Глинка по-своему интерпретировал прием, подмеченный им в фуге Генделя, прием свободного ведения темы. В заключительной части фуги интонации второй темы появляются сначала в секвенции среднего голоса, потом в красивом взлете переходят в верхний голос, растворяясь в кадансе, родственном кадансу каватины Гориславы:

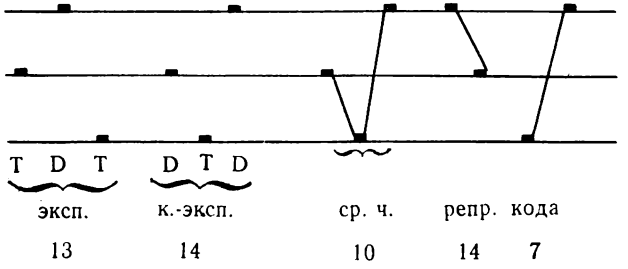
50

Adagio

perdendosi

Вся фуга, таким образом, очень необычна, ее конструкция легкая, изящная, непринужденная.

В отличие от этого, композиция фортепианной фуги Es-dur классичнее, она располагает экспозицией, контрэкспозицией, разработкой, репризой и кодой, что видно из следующей схемы:



Тема фуги в ее inceptum, как отметил С. С. Скребков, восходит к мелодическим зачинам русских песен, предвосхищая этим тему из интродукции "Ивана Сусанина"[17].

51

Allegro

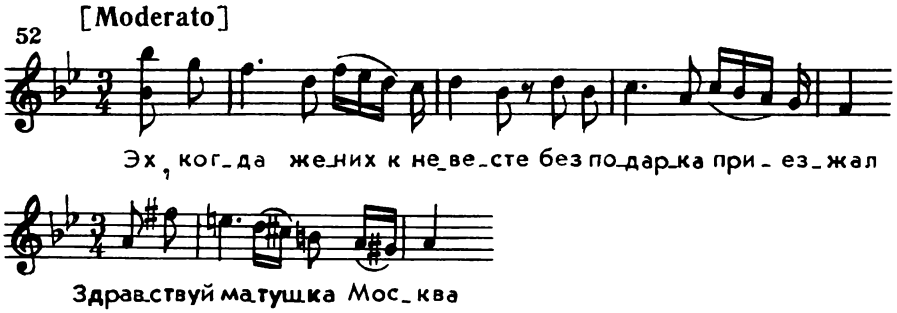
тема Глинки

сб. Линевой, № 10

Снеж_ки бе - лы_е пу - ши [сты]

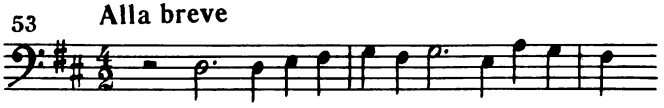
[17] Скребков С. С. Полифонический анализ. М., 1940, с. 173, 175.

Зачин песни "Снежки белые" главенствует и в мелодике Собинина, во всем ее строе, выражая молодецкий характер этого образа, что слышно в следующих оборотах[18]:



Так, фуга Es-dur явилась своего рода пробой стилистических образований "Сусанина". Как и фуга a-moll, будучи основана на народно-интонационных элементах, она приобщала любителей музыки к сложным полифоническим формам.

Четырехголосная фуга D-dur, в отличие от предыдущих, не связана с интонационным строем русской песни, напоминая скорее о стиле ранней западной фуги XVII – XVIII веков, отчасти же и фугу Л. Гурилева, о которой выше была речь. В теме находим довольно схематичные обороты, приводившиеся в третьем выпуске "Истории полифонии", из произведений XVII века:



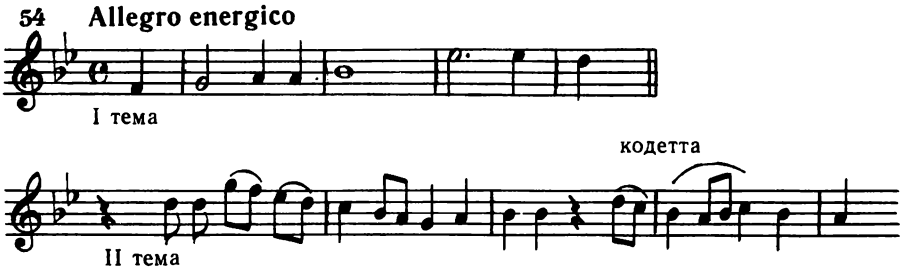
Крайне типичны увеличенная ритмика, размер $^4/_2$, восходящий порядок вступления голосов по одной линии от баса к сопрано. Четкость общей структуры, выверенность соотношения в звучании темы и интермедий (45 : 28), равного пропорции золотого деления, свидетельствуют о хорошем знании молодым Глинкой законов фуги добаховского времени. Любопытным новым элементом в тональном плане фуги является использование одноименной тоники с ее параллелью, что было выходом за пределы старинной стилистики.

В трех фортепианных фугах Глинка "отрабатывал" технику фугированной формы, но одновременно в них не могло не сказаться его художественное направление, в результате чего были созданы произведения, занявшие определенное место в совершенствовании глинкинского стиля.

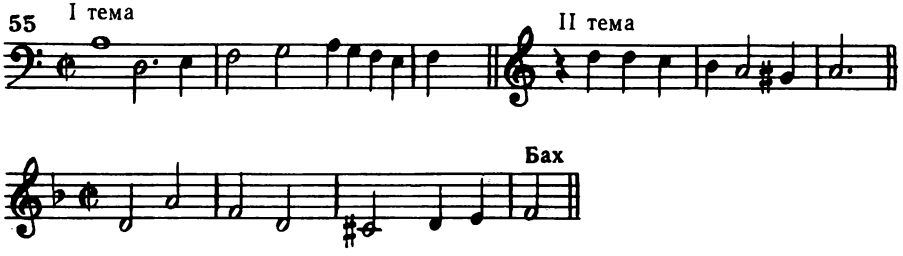
К тому же периоду 1830-х годов относятся опыты Глинки в сочинении вокальных фуг. Они не представляли собой отдельных произведений, но входили в цикл духовных концертов, которых было, по-видимому, три, но ни один из них не только не увидел света, но и не был закончен Глинкой. Концерты создавались в традициях Бортнянского, которые для того времени служили образцами в данном жанре.

[18] Еще М. А. Балакирев был поражен сходством темы Собинина с русской песней, услышанной от бурлака на Волге, в Нижнем Новгороде. – См.: М. А. Балакирев и В. В. Стасов. Переписка, т. 1. М., 1970, с. 70.

Относительно большей завершенностью отличается концерт B-dur, фуга помещена в заключительном разделе контрастно-составной формы. Как видим, и здесь фуга рассматривается как функция завершения. Темы ее (по автографу):



Уже упоминалось выше о полифонических работах Глинки последнего года его жизни. Они совсем не исследованы, хотя полностью опубликованы почти 20 лет тому назад, но в несколько хаотическом виде[19]. Здесь всякого рода упражнения, "пробы пера" в подвижном контрапункте, стреттах, канонах, кадансах, в старинных ладах и т. д. В результате этих работ сложились три фуги: двухголосная в d дорийском (3 октября 1856 г.), трехголосная в том же ладу (8 ноября 1856 г.) и четырехголосная в C ионийском (27/15 ноября 1856 г.)[20]. Все фуги двойные с раздельными экспозициями каждой темы и последующим контрапунктированием их. Остановимся на трехголосной фуге, наиболее компактной и отчетливой по форме. Первая тема несколько напоминает тему Баха из Kunst der Fuge, вторая противоположна первой по движению и менее значительна:



Основная часть формы фуги предельно классична: экспозиция, контрэкспозиция по старинной, симметричной схеме (первая тема), короткая экспозиция второй темы в тональностях a-moll и d-moll, вслед за ней соединение тем, где сохранена экспозиционная архитектоника проведений первой темы. Для второй темы избран симметричный порядок по отношению к ее экспозиции. Новый элемент формы разбираемой фуги сравнительно со старыми образцами это – система стретт на первую тему в обраще-

[19] Глинка М. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 84 – 136.
[20] Там же, с. 96 – 97 и 102 – 104, 121 – 126.

нии и в прямом виде; вторая тема исчезла из ткани фуги. Здесь проявилось явное пристрастие Глинки к изысканию стреттных комбинаций, в чем мы неоднократно убеждались, – слова Серова об особой одаренности Глинки к полифоническим формам находят и в этом свое подтверждение.

Полифония Глинки, как и все его творчество, отразила формы народно-русского искусства в теснейшем синтезе с формами классической западноевропейской музыки. Влияния Глинки не избежали не только его непосредственные преемники, но и последующие русские композиторы, в том числе советского времени. Д. Д. Шостакович особо подчеркивал, какую важную роль в формировании его стиля сыграло изучение музыки Глинки.

Наследие Глинки, конечно, исключительно ценно своим влиянием на дальнейшие пути русской музыки, но в нем скрыта еще и определенная этическая сторона – выполнение задач национального русского искусства. В юности он задумал оперу, в музыке которой его дорогие соотечественники чувствовали бы себя "как у себя дома". В 1840-х годах родилась идея сочинения симфонических пьес, "равно докладных знатокам и простой публике". 50-е годы принесли задачу сочетания "узами законного брака" фуги западной с условиями нашей музыки. Эти идеи Глинка блестяще реализовал сочинением "Ивана Сусанина", "Руслана и Людмилы", Испанских увертюр, Камаринской и началом работ по фуге, прерванных, однако, безвременной кончиной. Слово неотрывно от его воплощения в конкретных художественных формах. Неоконченный замысел о русской фуге подхватил, как считал Асафьев, и развил Танеев своими трудами и творчеством в полифонических формах. Напомним еще и фуги ор. 87 Шостаковича – выдающееся художественное явление нашего века, приведшее глинкинскую идею к новой жизни, к возрождению в новых стилистических условиях.

ПОЛИФОНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО

В музыке *Александра Сергеевича Даргомыжского* (1813 – 1869) полифония занимает сравнительно небольшое место, сосредоточиваясь преимущественно в вокальных произведениях – оперных ансамблях и хорах. Это относится к "Эсмеральде" (1842) и более всего к "Русалке" (1856)[1]. Как известно, большое влияние на Даргомыжского имело творчество Глинки, в особенности "Иван Сусанин", но, по-видимому, и непосредственное дружеское общение с Глинкой также было полезно молодому композитору; в частности, Глинка передал Даргомыжскому свои записи лекций Дена по гармонии и контрапункту. Эти сведения были нужны Даргомыжскому, приобщавшемуся таким образом к положениям теории музыки.

Широкие драматические задачи в развитии романтического сюжета "Эсмеральды", избранного композитором для оперы, требовали больших ансамблей и хоров, в которых не могла не проявиться полифония[2]. Образцы для этого Даргомыжский имел не только в "Иване Сусанине", но и в современных ему операх Мейербера – исследователи отмечают именно эти два источника. Стремление к индивидуализации музыкальных характеристик действующих лиц должно было сказаться при соединении их в ансамбле, что и видим в дуэте Феба и Фролло из первой картины и терцете Феба, Эсмеральды и Фролло из второй картины III действия. В последнем особенно заметно интонационное родство партий Феба и Эсмеральды с мелодикой русского романса (секстовый зачин, ниспадающая квинта и пр.). Обе партии развиваются в свободных имитациях, когда же вступает Фролло (реприза d-moll), то строй его интонаций более суров и сумрачен, благодаря чему создается явственная разнотемная полифония (пример 56).

Весьма характерна композиция терцета: происходит постепенное накопление голосов, образующее к концу приведенное трехголосие:

Эсмеральда		а	а
Феб	а	a^1	a^1
Фролло			б
	8	7	8
	cis-moll		d-moll

Расположение тематизма напоминает ансамбли Глинки; своеобразие же – в отсутствии развернутых канонических построений. Даргомыжский строит полифонический ансамбль свободнее, чем Глинка. То же видим

[1] В "Каменном госте" (1869) композитор отказался от традиционных форм оперной музыки.

[2] Мы пользуемся изд.: Даргомыжский А. С. Эсмеральда. Клавираусцуг. М., 1961.

56 Tempo I (Andante)

Эсм.

В упо_е_нье стра_сти но_вой

Ф.

Взор твой яс_ный

Фр.

Близ_ко мще_нье,

я го_то_ва все за_быть!

не_гой страст_ной мне го_рит!

кровь про_льет_ся, в ней у_льет_ся мой кин_жал

и в единственной у Даргомыжского фугообразной хоровой сцене с крайне схематичной темой в первой картине II действия:

57 [Allegro non troppo]

Слы_ша_ли вы э_то чу_до? Ква_зи_мо_до по_хи_ти_тель!

В общем здесь создается, конечно, впечатление шумливой толпы, но какое различие с глинкинской фугой в интродукции "Сусанина", логически подготовленной планомерным развитием темы народно-песенного характера, стройной по композиции[3]!

Несомненно, большим успехом молодого Даргомыжского является композиция Adagio F-dur в финале II акта: квинтет с хором. Хотя партии

[3] Интересно, что хор "Погибнет" в "Руслане и Людмиле" Глинка первоначально предполагал написать в форме двойной фуги, но потом оставил эту мысль и создал композицию в виде канонической секвенции: так было, видимо, динамичней.

действующих лиц не очень дифференцированы в интонационном отношении, но взаимодополняющая ритмика голосов и свободное их участие в ансамбле создают динамичную картину. По выразительности этот ансамбль может поспорить с аналогичными ансамблями в "Гугенотах" и других операх Мейербера, молодого Верди и стать предвестием сложных ансамблей "Русалки". В письме к Л. И. Беленицыной от 30 ноября 1859 года Даргомыжский оценил "Эсмеральду" следующим образом: "Музыка ["Эсмеральды"] неважная, часто пошлая, как то бывает у Галеви или Мейербера; но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке"[4]. Однако известная самостоятельность Adagio в рамках финала и виртуозная каденция в партии Эсмеральды напоминает о старинных формах XVIII – начала XIX века – в "Русалке" Даргомыжский к ним уже не обратится.

В полной мере раскрылись полифонические возможности стиля Даргомыжского при разработке русского сюжета "Русалки". Здесь был простор для народно-песенных проявлений в тематизме и вариационности, сочетаний их с глинкинскими традициями. Правда, современники (Верстовский) и исследователи (Пекелис) уже в "Эсмеральде" находили влияние Глинки и бытового русского романса, но в "Русалке" все это предстало в ином виде, одухотворенное пушкинским гением, глубоким вниканием в характер русской жизни, русского человека.

Большую роль полифонических форм в "Русалке" признавал А. Н. Серов в своей знаменитой статье 1856 года[5]. Многие эпизоды оперы отмечаются им как контрапунктические: "свободное владение средствами контрапункта", "чудесный контрапункт", "мастерство контрапунктной ткани", "счастливый контрапункт" – такие выражения мелькают в статье Серова, не оставляя сомнений и в его наблюдательности, и в высокой оценке им художественного стиля "Русалки". Обратимся к разбору ряда эпизодов полифонического склада из этой оперы.

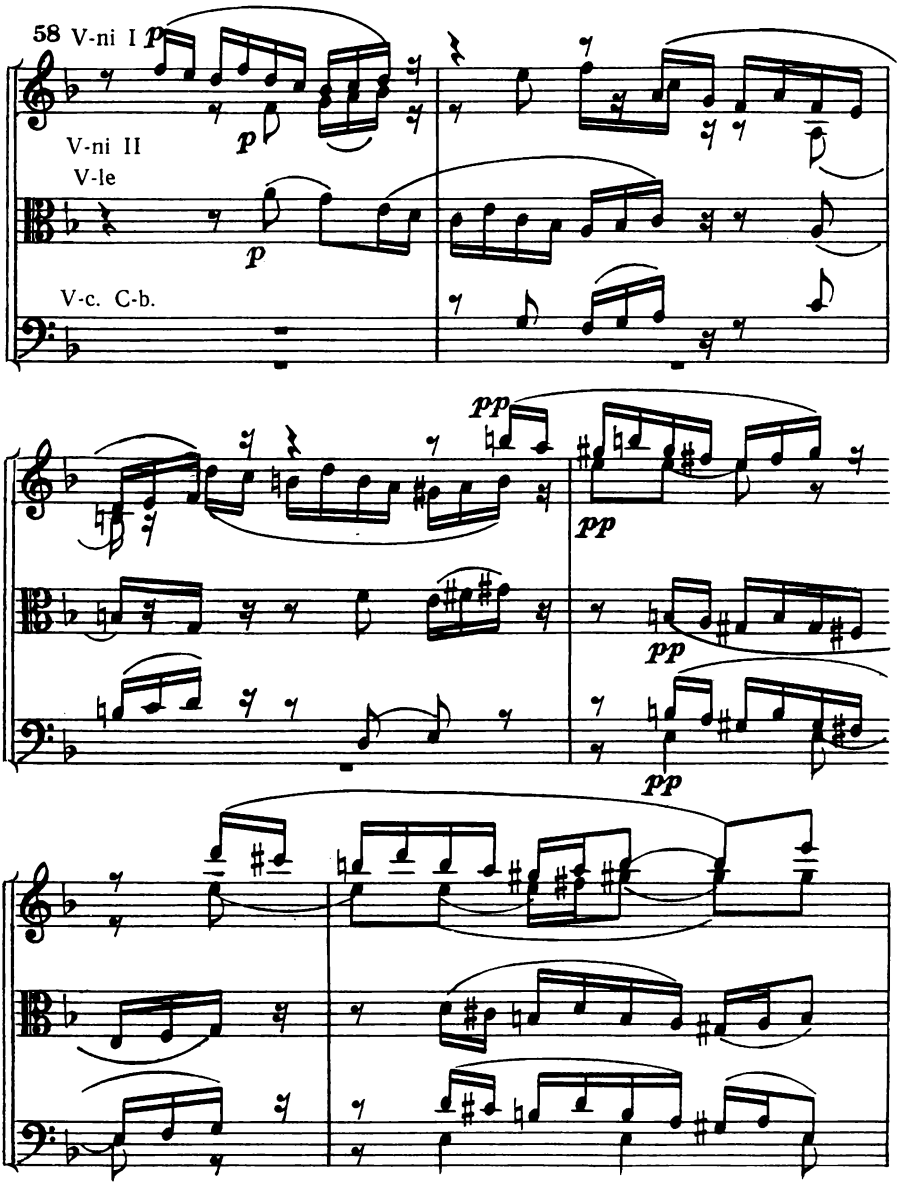
Самобытнейший образец полифонии Даргомыжского – мужской хор d-moll – первый из трех хоров (№ 3). Здесь создана удивительная картина из народной жизни, воспроизводящая в высокохудожественном виде бытующие формы народного ансамбля: хор и соло дудки (гобой в оркестре). Начинается напев инструментом, ему отвечает запевала, пение которого подхватывается хором и все время сопровождается игрой на дудке. Позднее к этому сочетанию голосов прибавляется речитатив Мельника и девушек. Складывается темброво и тематически еще более контрастное полифоническое сплетение. Это великолепно найденный, новый по средствам художественный прием. У Глинки и в западноевропейской опере подобного еще не было. Все чрезвычайно непринужденно, а вместе с тем фактура весьма сложная. Серов так ее описал: "Реплики Мельника и приветствие крестьянок "Здравствуй, соседушка Пахомыч" контрапунктом падают на протяжное пение крестьян, между тем и гобой продолжает свои переливы. Это, конечно, одно мгновение, но для внимательного и разумеющего слушателя момент очень замечательный по гармоническому и ритмическому сочетанию"[6]. Укажем на филигранную, но очень простую и естественную фигурацию струнных, сплетающихся в имитациях и канони-

[4] Даргомыжский А. С. Избр. письма. М., 1952, с. 57.

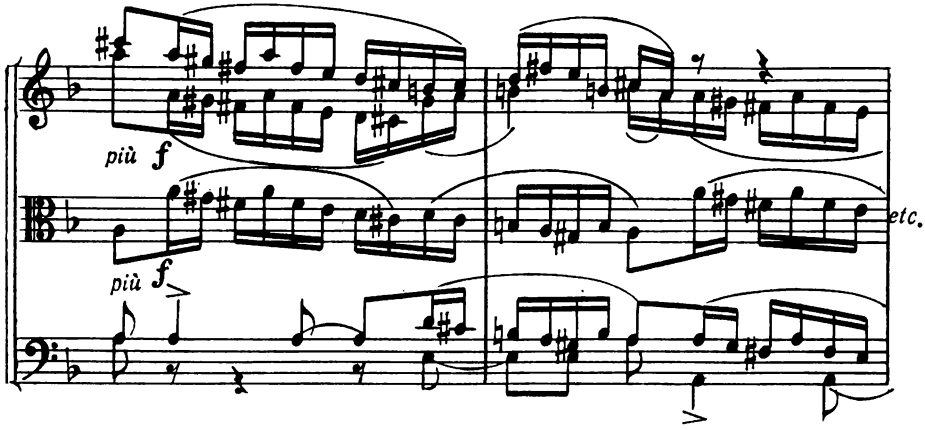
[5] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.

[6] Там же, с. 86.

ческих секвенциях: она дает переход ко второму хору A-dur. Серов метко сравнил эти фигурации "с имитациями как будто в какой-то прелюдии Себастьяна Баха"[7]:



[7] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 2-Б, с. 86.



Постепенность введения голосов в ансамбль – основной принцип у Даргомыжского (напомним о Глинке). Начало ансамбля обычно сольное, затем поочередно вступают остальные голоса, но, в отличие от Глинки, не с повторением первоначальной темы, а с новыми контрапунктами, характеризующими данное действующее лицо. Это относится, например, к репризе трио "Ах, прошло то время": Князь и Мельник продолжают свои высказывания, не обращая внимания на возвращение темы Наташи:

59 Нат. [Andante]

Кн.

Мельн.

p — Вид_но, ста_ла не ми_

p — Мыс_ли я ве_се_

pp — По_про_си_ла бы ты у Кня_зя

dim. — _ла! Ах, про_шло то вре_мя, вре_мя

mf — _лил! Да, в за_бо_тах тяж_ких лишь то_

dim. — нам, по_про_си_ла бы ты у Кня_зя нам ка_кой

зо_ло_то_е, как ме_ня лю_бил

бой од_но_ю мыс ли ве_се_лил,

ми_ло_сти! Ведь лю_бо_вью нам

Каждый занят своими мыслями, и весь ансамбль создает удивительное полифоническое целое, нерасторжимое благодаря высшему художественному единству. Серов выразил это так: "При возвращении главной мелодии "Ах, прошло то время" она является уже в *новом виде* от контрапункта двух других голосов, из которых каждый идет своим путем, в своем характере. По моему мнению, это Andante, пленительное по задушевной мелодии, образцово со стороны свободного и вполне драматического ведения голосов"[8].

Приблизительно то же сказал Серов о мажорной части трио "Ласковым ты словом": в репризной части главный напев (мелодия Наташи) "является в новом и несравненно лучшем виде от контрапункта в двух других партиях"[9], то есть полифония способствует изменению впечатления от мелодии с простым гармоническим сопровождением. Аналогично оценивает Серов роль контрапункта и в дуэте Князя и Наташи: "Мелодия Наташи получает *новую прелесть,* как только прибавляются к ней реплики тенора — чудесным контрапунктом, в котором нигде ни на волосок не нарушена правда выражения драматического"[10]:

60

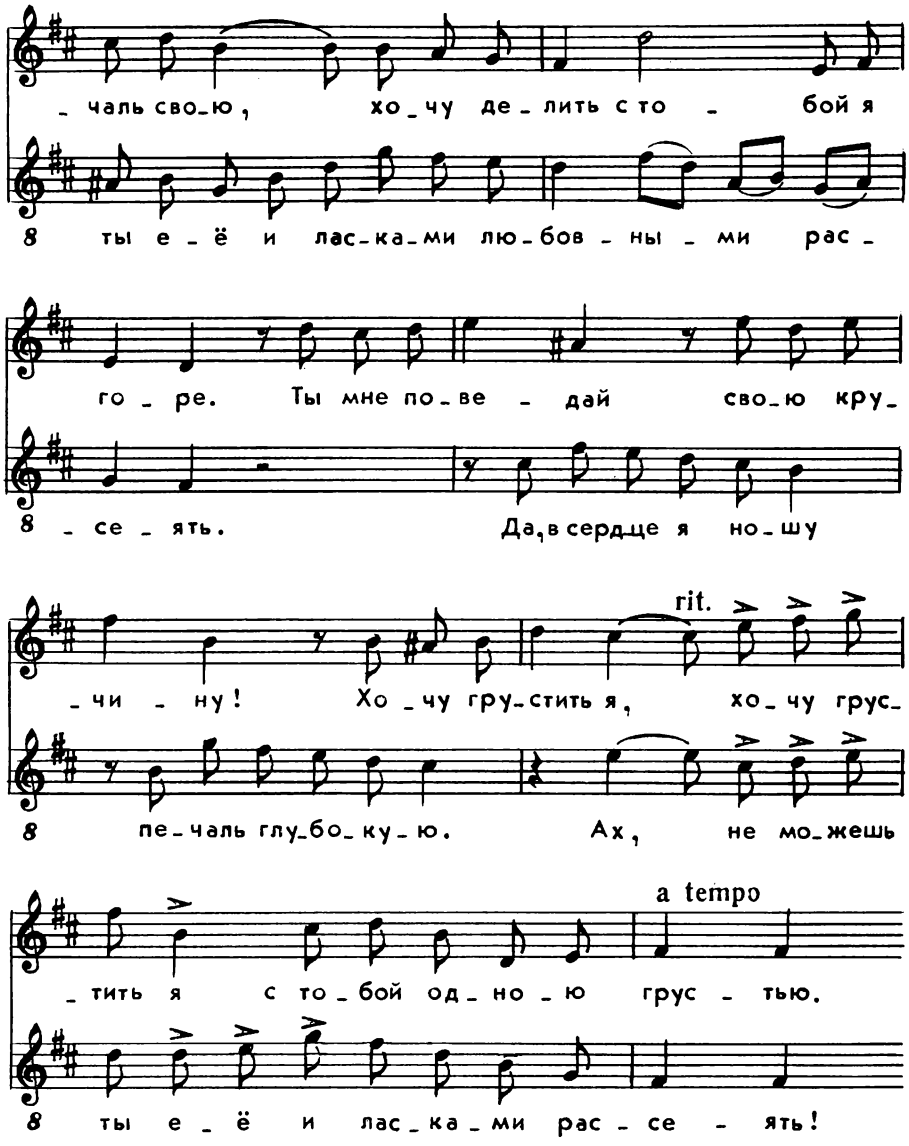
Нат. [Moderato]

Ах, ты по_ве_дай мне пе_

Кн.

У_вы, не мо_жешь

[8] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 2-Б, с. 83.
[9] Там же, с. 84.
[10] Там же.



В ином выразительном характере складывается полифония в Adagio сцены Мельника и Князя в III действии "Да, стар и шаловлив я стал". При известной близости вокальных партий, основывающихся на общем источнике – бытовом романсе, есть в них и различие: мелодика Мельника внутри своих фраз и интонаций имеет нисходящую направленность, у Князя заметно преобладание восходящих полутоновых интонаций, большинство которых вводнотоновые. Даже в заключительном объединяющем построении идет восходящая линия, лишь в самый последний момент круто спускающаяся через доминанту к тонике. В партии Мельника пре-

обладают нисходящие ладовые тяготения (VI – V, IV – III), которые завершают или начинают мелодические фразы:

61

Кн.[Adagio]

У_ жас_ны_е сло_

М.

е_ ё . лю_ бил я, вот ви_ дит бог, е_

ва тер за_ ют серд_ це мне!

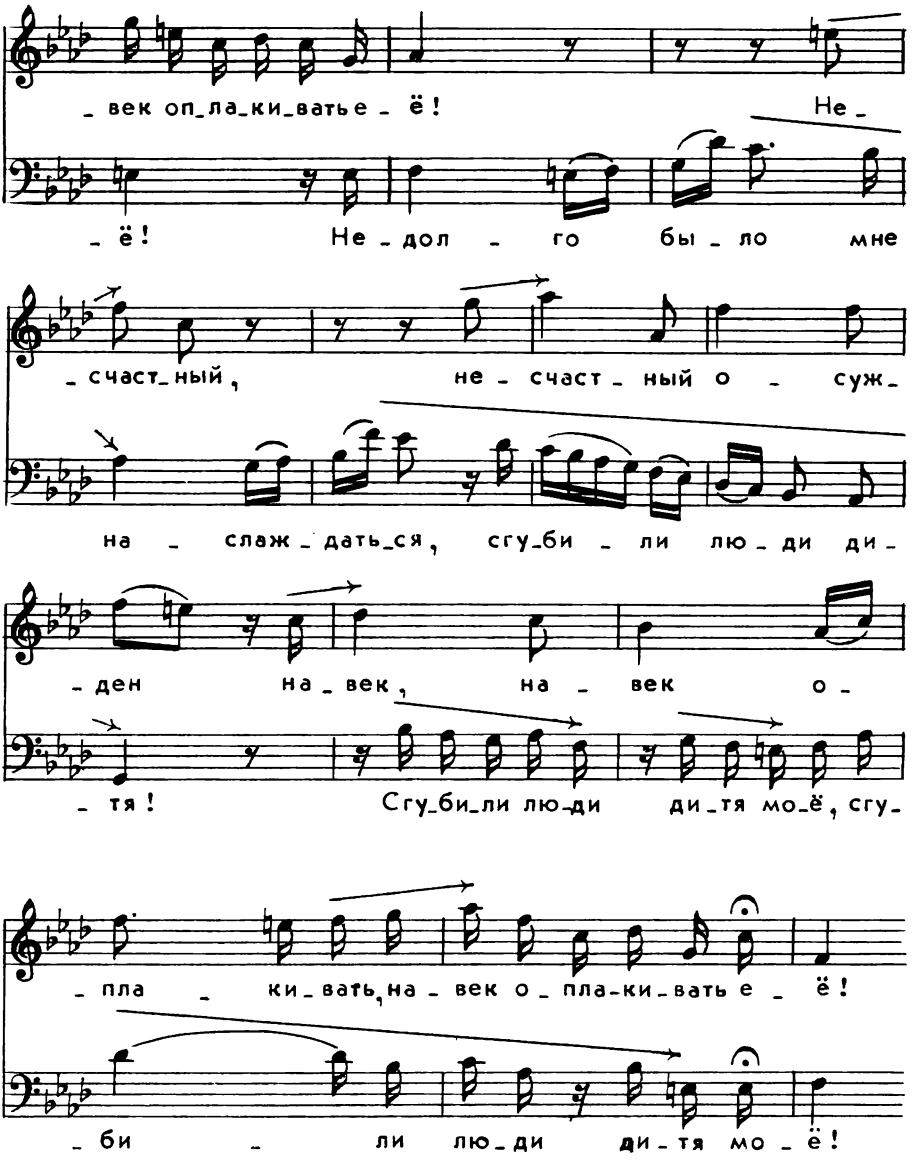
ё кра со_ ю гор_ дил_ ся я! Не

Не_ счаст_ный, не_

дол_ го бы_ ло мне на_ слаж_ дать_ ся, сгу_

_ счаст_ ный, о_ суж_ ден на_

_ би_ ли лю_ ди ди_ тя мо_



Такое различие в интонационной направленности вызывается очень чутко воспроизведенным в музыке различием психологического состояния этих действующих лиц. Оно тесно связано со строением словесного текста – обилием коротких восклицаний у Князя ("Несчастный" и т. п.) и более широкими фразами у Мельника. Наконец, весьма важным для разграничения партий является и то, что более мелкое ритмическое движение в одной из них располагается на протянутых звуках или же во время пауз в другой. Таким образом голоса очень хорошо разграничиваются, делая полифонию весьма доходчивой.

В том же направлении, но с большим числом компонентов создана композиция Adagio c-moll для квартета с хором в финале II действия после песни "По камушкам"[11]. Партия Княгини, сначала солирующая, а потом сопровождаемая контрапунктами в партии Князя ("Да, я узнал"), с момента вступления новых голосов (Ольга, Сват) временно отходит на второй план. Интонационно эти вновь вступившие голоса больше связаны с шутливой песенностью, тогда как партии Княгини свойственна скорбная лирика; в партиях Ольги и Свата часты кадансы и отклонения, предыдущая же часть выдержана в главной тональности c-moll с эпизодическими отклонениями.

Сначала создается контраст в последовательности, затем две интонационные сферы объединяются. Одна из них опирается на контуры вводной неустойчивой гармонии, острые задержания, имеет ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы. Другая – на квинтовый остов лада, на квинтовые ходы D – T. Фиоритуры (в партии Ольги) содержат те же интонации. Вот образцы описанного мелодического контраста в полифоническом сочетании:

62

а) О. [Adagio]

Ну как не к добру пес_ня гру_сти раз_да_

Кн.

К.

Ах, толь_ко серд_це за_глу_

С.

Пес_ня с у_мыс_

мож_но так про_ка_зить?

_лась

_шить мне

_лом про_пе_та

11 В этом Adagio есть много черт от Adagio F-dur в финале II действия "Эсмеральды". Даргомыжский сам напомнил о подобных связях – см. выше цитату из письма к Беленицыной.

б)

О.

[про] ка - зить, свадь - бу
не ви-дать мне сча- стли - вых

Кн.

К.

[сове] сти уп-рек, за-глу-шить мне

С.

Кня - зя всех, всех в смя-

Кня - зя лишь му - тить
дней на суп-ру - жес - ком пу - ти

со - вес - ти у - прек

- тень - е при-во - дить.

Характернейшее различие партий сказывается, например, в такой детали: в партии Свата движение по трезвучию Es-dur переходит через секунду des вниз на c; в партии Княгини мелодия построена на звуках уменьшенной гармонии и опускается тоже в c — доминанту f-moll:

63

Кн.

...нас, мне люб-ви вза - им-ной не[найти]

С.

[пошу] тить; ну, кто из де - ву - шек

Серов дал следующее описание этого квартета:

"Характеры в главных вокальных партиях оттенены с большим искусством. Короткие отбивные ноты Ольги и Свата рельефно отделяются от широкого, плавного пения Князя и Княгини"[12].

Высоко оценил Серов свободно-фугированный хор "Да здравствует наш младой", отметив его "генделевский стиль": "По величавости форм... по массивной пышности звука и по мастерскому употреблению голосов этот хор – произведение весьма значительное"[13].

Фугированная форма хора весьма своеобразна: 16-тактная тема-период появляется в ответных проведениях сильно видоизмененной, с новыми мелодико-ритмическими фигурами:

64 Allegro maestoso

ff

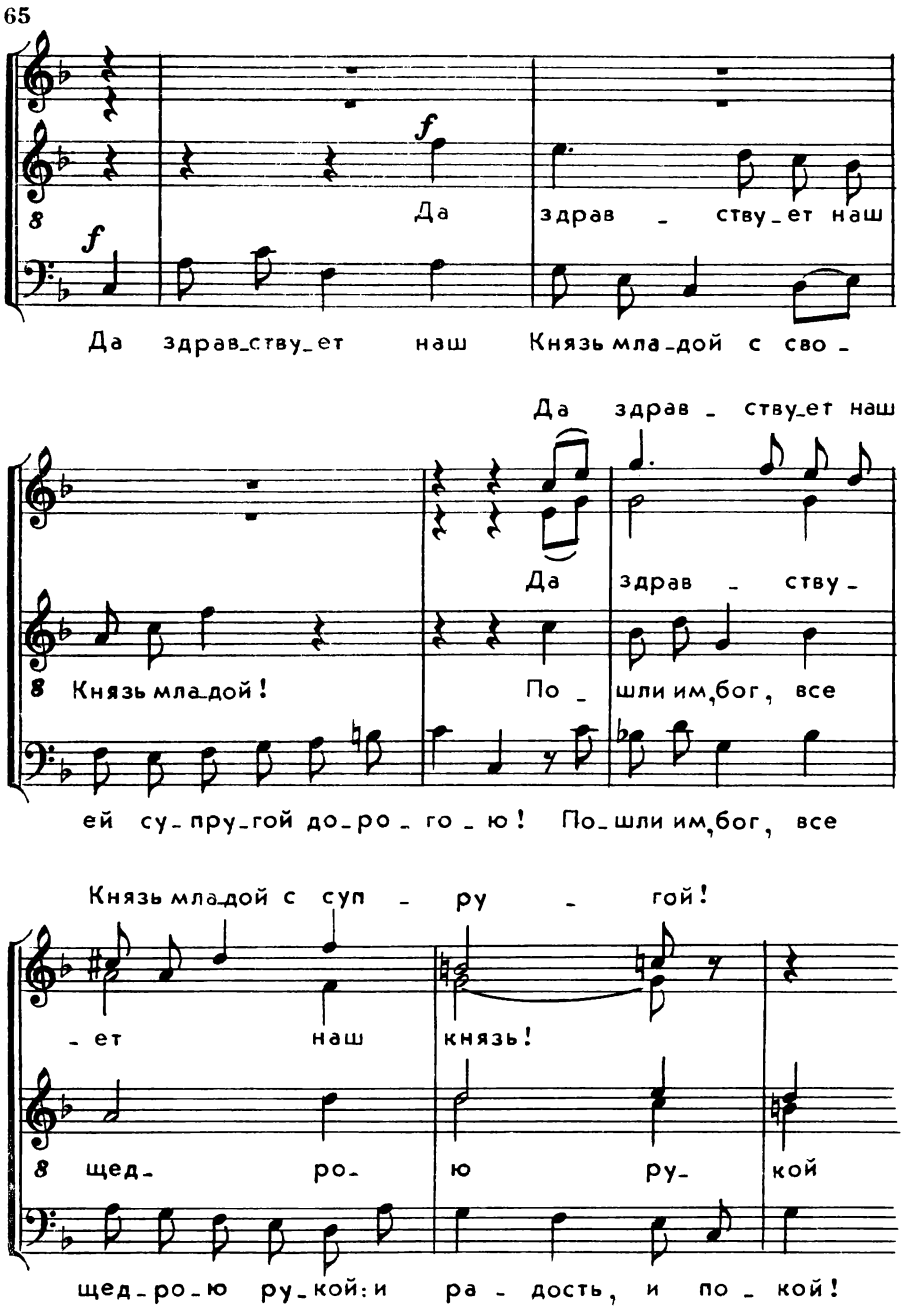
тема: Да здрав_ству_ет наш Князь мла_дой с сво_ _ей суп_ру_гой до_ро_го_ю! Пош_ли им,бог, все щед_ро_го ру_кой: и ра_дость,и по_кой. В со_ _ве_те и люб_ви по_шли им дол_ги дни! Да про_слы_вут у всех о_ни счаст_ _ли_во_ю че_той

ответ: *f* *p*

[12] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 2-Б, с. 111.

[13] Там же, с. 105. В отличие от Серова Кюи был недоволен этим хором: "по разработке и особенно по теме он очень неудачен". – Кюи Ц. Музыкально-критические статьи, т. 1, с. 357. Тут сказалась общая недооценка членами "Могучей кучки" классической полифонии Баха, Генделя.

А далее восьмитакт темы объединяется стреттно с двумя другими вариантами:



Следующее проведение (восьмитакт) в G-dur представляет два первых варианта в вертикально-подвижном (Iv – 7) и горизонтально-подвижном контрапункте, затем – разработочное построение (секвенции) и переход в гомофонно-гармоническую структуру и кода (9 + 9 + 10).

Два равновеликих построения (45 + 44), начинающихся в F-dur, и кода предстают как два больших куплета песни, но в то же время несут в себе черты фуги. Подход Даргомыжского к этой форме сильно изменился, если сравнивать ее с упоминавшимся выше хором из "Эсмеральды", – здесь фуга строится под влиянием куплетной формы. По отношению к фуге из интродукции "Ивана Сусанина" заздравный хор "Русалки" также своеобразен, он не повторяет глинкинский образец.

Более явно сказывается влияние Глинки в Andante каватины Князя, построенном с участием солирующих партий в оркестре (виолончель, гобой и другие), – напомним об ариях Людмилы, Ратмира, Гориславы. И Даргомыжский строит фактуру каватины на имитациях (местами на канонах) между вокальным голосом и инструментом – полифония, положенная на гармонический аккомпанемент, определяет выражение всего содержания: отнимите имитационно-полифонические моменты, и музыка увянет, превратится в простенький романс. Серов по поводу каватины писал: "Мелодия истинно вдохновенна и надолго западает в душу. Виолончель – будто отголоском – чередуется с вокальною партиею и своим патетическим звуком придает необыкновенную страстность колориту всей каватины"[14]. Обогащение полифонией сольной каватины – свидетельство стилистических устремлений композитора, полифония оказывается необходимой для многостороннего музыкального образа.

Полифония Даргомыжского явление своеобразное. По-видимому, он обращался к полифоническим средствам по мере выполнения драматургических задач и создал ряд превосходных композиций, истоками уходящих в народное искусство, в творения Глинки. Позднейшие русские композиторы высоко ценили музыку Даргомыжского, восприняли и продолжили его творческие начинания.

[14] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 2-Б, с. 118.

ПОЛИФОНИЯ В ТРУДАХ И МУЗЫКЕ А. Н. СЕРОВА и А. Г. РУБИНШТЕЙНА

Никто из русских музыкальных критиков не уделял вопросам полифонии (контрапункту) столько внимания, как *Александр Николаевич Серов* (1820 – 1871). Деятельность его в этом отношении – важнейший исторический факт, значительно способствовавший развитию русской полифонии. Серов не успел выполнить свой замысел "полного музыкального учебника" о музыке с технической, исторической и эстетической стороны, где полифонии должно было быть уделено большое место. Но в критико-аналитических статьях с самых ранних пор Серов выделял полифонические приемы. Еще 16-летним юношей, присутствуя на представлении "Ивана Сусанина", он отмечал для себя "серьезность фактуры (от преобладания контрапункта)" в этой опере, а в дальнейшем – "фугу a la Händel" в интродукции[1].

Внимание к полифоническим формам пришло не сразу, даже тогда, когда его поразила фактура глинкинской оперы, он еще не понимал важности полифонического начала. Оно явилось результатом изучения научных трудов в этой области и аналитических наблюдений. В письме к В. В. Стасову от 18 мая 1841 года Серов сообщает, что читает "Polyphonomos" Г. Шиллинга[2], а через год в письме к нему же признается, что только исполнение Листом фуги Баха изменило его отношение к "Clavecin bien témpéré", который он считал "нестерпимою сушью" и потому "сомневался в величии сурового зодчего, которого творения казались... мрачными, непроходимыми катакомбами"[3].

Новый взгляд на Баха определило более пристальное знакомство с его музыкой и, наконец, сочинение полифонических произведений.

В письме к Стасову в начале августа 1844 года, выполняя его просьбу о переложении для фортепиано хоровой фуги из кантаты № 80 "Ein feste Burg", находим такие строки: "Переложение фуги для меня *теперь* будет весьма интересно, потому что я весь поглощен *фугами* и *контрапунктом*, так что, быть может, с легкой руки Марпурга скоро примусь за *делание* фуг. Я нахожу, что тут, прежде настоящего *творчества*, необходимо *многое делание*, собственно техническое, иначе, при большом даже богатстве мыслей, нельзя ни с чем сладить. И так, я думаю, учились *все*. А Марпург именно для этого бесценен. В нем, как мне кажется, даже *более*, нежели сколько требуется, тогда как у Херубини страшный deficit. Я читаю Марпурга сов-

[1] См.: Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке (Л., 1984, с. 5) и другие статьи.

[2] Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. – Музыкальное наследство, т. 1. М., 1962, с. 124. "Polyphonomos" – книга немецкого музыковеда Густава Шиллинга (1803 – 1881), изданная в 1839 году.

[3] Письмо от мая 1842 г. – Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. – Музыкальное наследство, т. 1, с. 181.

сем *особенным* образом. На каждое из его правил я стараюсь сам выдумать практический пример и такими образчиками подвигаю себя к настоящему. Но *делать* мне чрезвычайно *много*, чтобы эта *гимнастика*... сделалась *привычкою*. И тогда можно будет творить. *Все* формы станут более или менее *контрапунктны*"[4].

В последних словах, как будто обращенных к задачам собственного композиторского творчества, на самом деле фиксируется общее внимание Серова к полифоническим формам, которое он неизменно проявлял в своих критических работах. Отметим, что и отношение к Баху резко изменилось: "Что за гений этот Бах! Возьмет одну мысль и проводит ее все глубже и глубже, вживается в нее, а вместе с этою мыслью внедряется в тайники души! Слушая эту восхитительную музыку... начинаешь недоумевать: может ли быть на свете иная музыка, совсем иной стиль (не полифонический)..."[5]

Но уже и ранее того критические статьи Серова, с самых первых его опытов, содержали определенную пропаганду полифонии, полифонических форм и знаний, как, например, в "Письмах о музыке", где говорится об оратории Гайдна "Сотворение мира":

"Вам показалось, что в оратории Гайдна чересчур часто употреблены строгие формы фуги. Это не совсем так. Настоящих фуг в "Сотворении мира" очень немного. Контрапунктические же формы употреблены очень часто потому, что Гайдн во всем, что писал, не обходился без контрапункта. Такого рода формы, как фуга и контрапункт вообще, непременно требуют воспитанности музыкального уха... Я хочу верить, что придет время, когда вы будете так же наслаждаться контрапунктическими формами, как теперь наслаждаетесь чисто мелодическими. Надо только слушать и слушать, но слушать с толком"[6].

Горячей тирадой в защиту полифоничности музыки Бетховена звучат слова Серова в статье "Бетховен и три его стиля" (1852): "Бетховен, как и все великие музыканты, насквозь был пропитан контрапунктическими формами, без которых нельзя быть мастером, невозможно написать ни путного квартета, ни симфонии... Если даже г. Ленц разумеет под строгим стилем собственно фуги, то и этой формой Бетховен владел так же свободно, как всеми другими формами" (далее идут ссылки на конкретные сочинения)[7]. Вообще бетховенская полифония и ее великое историческое значение, особенно в поздний период творчества, оставались для Серова главнейшей темой, проходящей через всю его деятельность.

Большое место заняла у Серова защита полифоничности музыки Бетховена от недооценки и даже отрицания ее в труде А. Д. Улыбышева "Новая биография Моцарта". Улыбышев особенно резко критиковал поздние бетховенские сочинения, Серов в противовес ему указывал на художественное значение их. Уже в ранней полемической статье о работе Улыбышева находим суждения Серова о глубокой психологической обусловленности бетховенской полифонии. Бетховен – художник-мыслитель,

[4] Музыкальное наследство, т. 1, с. 255. В следующем письме Серов выражает, однако, неудовлетворение фугой из кантаты Баха.

Известны фуги Серова для фортепиано F-dur (1848, посвящена В. В. Стасову) и для органа Es-dur (1849). – Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 693, № 6 и 7, не изданы.

[5] Серов А. Н. Критические статьи, т. 2. Спб., 1892, с. 1062. Статья 1859 года.

[6] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984, с. 140. Статья 1852 года.

[7] Там же, с. 156 – 157.

и только ему, считал Серов, надлежало решать, "насколько в своих творениях дать места контрапункту, насколько свободно-мелодическим формам". С восторгом указывает он на "исполинские фуги 2-й мессы", "изумительные чудеса контрапункта в финале 9-й симфонии", подчеркивая их историческую преемственность по отношению к Генделю[8]. Отвергая улыбышевскую критику полифонии Бетховена за якобы недостаток ее благозвучия и ясности, Серов писал: "Есть у Бетховена много фуг и фугато (особенно в третьем стиле), которые действительно не отличаются ни благозвучием, ни ясностью. Но по самому свойству своего гения он не всегда стремился к благозвучию и ясности (преобладающим в стиле Моцарта). Дает ли это право запятнать всю контрапунктную сторону его творчества упреком в неясности и неблагозвучии, упреком в недостатке способности к этим качествам? Я никак не вижу тут строго логического вывода. Стремление к одной ясности, к одному благозвучию может привести в музыке к самым плоско-монотонным сочинениям, которых очень много у подражателей Моцарта"[9].

В позднейших статьях "Моцартов "Дон-Жуан" и его панегиристы" (1853), "Улыбышев против Бетховена" (1857) и других тот же вопрос о контрапункте, о бетховенской полифонии продолжает оставаться в центре внимания Серова. Он находит новые аргументы в защиту Бетховена. Должное отдает Серов и Моцарту, указывая на живость контрапунктических форм его музыки, например, когда говорит о дуэте Мазетто и Церлины, о финале I действия "Дон-Жуана" и прочих частях оперы.

По ходу аналитических работ Серов нередко касался контрапункта, хотя, конечно, лишь с музыкально-эстетической стороны, не разбирая технических условий. Примером может служить великолепная статья о "Русалке" Даргомыжского (1856), в которой подчеркивались многочисленные контрапунктические детали (см. об этом в предыдущей главе).

Глубокие историко-теоретические знания позволили Серову разгадать блестящую одаренность Глинки к полифонии, что уже было показано выше.

В рядовых рецензиях на исполнение инструментальных и оперных произведений Серов при случае отмечал те или иные полифонические моменты или их недостаточность. Так, в статье о "Марте" Флотова, исполнявшейся русской оперной труппой (1856), Серов критиковал композитора за невыявленность контрастных характеристик действующих лиц при объединении их в дуэте: "У наших славянских композиторов полифоничности иногда слишком много для сценической музыки, а в операх Флотова недостаток контрапунктной стороны действует иногда очень неприятно". "Неужели трудно было придать этой фразе (в дуэте. – *Вл. П.*) немножко контрапунктной красоты? Вот что я называю крайними пределами плоскости музыкальных форм"[10].

Из этого частного примера явствует, что полифоническому соединению контрастных тем-характеристик критик придает большое значение, полноценную музыку он не мыслит без полифонии, что впоследствии отразилось в ее научном определении. Вполне вероятно в таком случае влияние Серова на формирование стиля русских композиторов. Много позже мнения Серова отразились и в высказываниях Ц. А. Кюи, бывшего рупором

[8] Серов А. Н. Статьи о музыке, вып. 1, с. 206 – 207.
[9] Там же, с. 207.
[10] Там же, вып. 2-Б, с. 252, 253.

"Могучей кучки", о последних сонатах и квартетах Бетховена, о его Девятой симфонии и Мессе D-dur.

Высшим достижением Серова в научном освещении полифонии, ее роли в истории музыки (Серов все музыкальные явления рассматривал с *исторической* точки зрения) была статья "Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика" (1864)[11]. Она написана по материалам лекций, прочитанных Серовым в марте-апреле 1864 года, но, конечно, обобщала весь его богатейший научно-исследовательский опыт (к этому времени Серов был уже автором "Юдифи" и готовил "Рогнеду"). Направленность содержания статьи полемична – Серов считал, что научить композиции невозможно, – но это вполне объяснимо той критической позицией, которую он занимал по отношению к открывшейся в 1862 году Петербургской консерватории. Серов отрицательно относится к практике преподавания контрапункта по системе "разрядов", но с каким восхищением он говорит о художественной стороне полифонии в музыке Палестрины и Баха. Контрапункт – это "отдельная отрасль музыкальной науки". В контрапункте он видит залог реалистичности музыки. "С жизненной, практической стороны одновременное сочетание мелодии одного голоса с мелодиею самостоятельною другого голоса уже a priori должно составлять одну из привлекательнейших задач для музыкального воображения. Заметим еще, что здесь – богатейшее раздолье для антитез, для контрастов, сопоставлений самых эффектных всякого рода, то есть для самой жизненной жилки искусства. Вообще, заметим еще, что заставить звучать несколько голосов *разом* так, чтобы при общем, изящном впечатлении целого, как музыки, – каждый голос не терял бы своей выразительности, своего драматического значения, оставаясь строго верным драматической правде, – это самый завлекательный идеал для художника"[12].

Здесь – опыт аналитика, изучившего наследие оперного искусства, прежде всего Моцартовы "Дон-Жуана" и "Волшебную флейту", особенно любимое Серовым произведение, "Русалку" Даргомыжского, великие достижения бетховенской полифонии; здесь и наставление для молодых русских композиторов, появление которых как бы предчувствует Серов, – уже сложилось содружество композиторов "Могучей кучки", через год окончит консерваторию Чайковский. К сожалению, Серову не суждено было дожить до их великих созданий.

В той же статье Серов дает *определение полифонии в высшем смысле*, определение универсальное, сохраняющее свою действительность и для нашего времени:

"Полифонию, в высшем ее смысле, надобно понимать гармоническим слиянием *воедино* нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах, одновременно, вместе". И далее: "В музыке многоголосие, полифония, – тоже совокупность из фигур и групп, действующих на наше воображение разом, но все эти фигуры (то есть мелодия каждого голоса) действительно реально *движутся*, идут *своим* путем и все-таки сливаются в *одно* эстетическое целое, – можно следить слухом и за пением каждого из отдельных голосов полифонии, каждый должен уже доставлять музыкальное наслаждение, но в слиянии голосов, в общем цельном впечатлении, наслаждение музыкальностью полифональною возвышается в квадрат и в куб"[13].

[11] Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 187 – 216.
[12] Там же, с. 200.
[13] Там же, с. 215, 216.

В музыкально-эстетическом отношении позиция Серова *возвышается* над всем, что писалось по данному вопросу и в русском, и в западноевропейском музыкознании того времени.

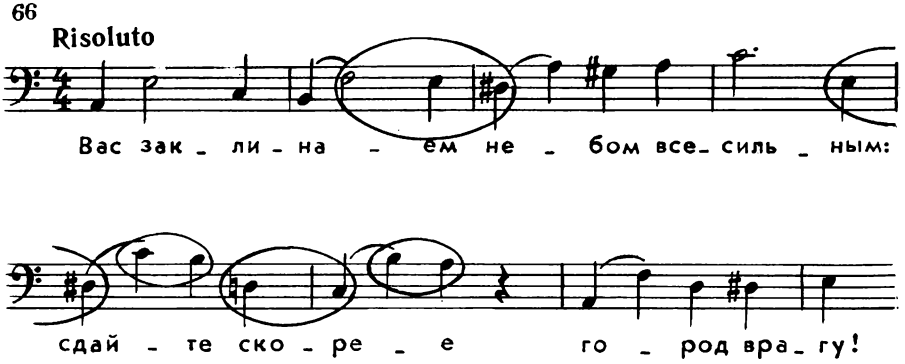
К сожалению, великолепная эрудиция Серова-теоретика не дала значительных плодов у Серова-композитора. Воспользуемся мнением Чайковского по этому вопросу:

"...Серов в весьма малой степени был одарен даром оригинального творчества. Начав свою композиторскую деятельность уже в ту пору жизни, когда зачастую и сильные дарования начинают клониться к упадку, он писал не по внутреннему побуждению художника-творца, а вследствие того, что, критически изучив в течение долгих лет всю область музыкального искусства, он вполне овладел технической стороной дела и увидел возможность быстро и легко выдвинуться на композиторском поприще"[14].

С мыслью Чайковского о своего рода тщеславии Серова можно не согласиться: Серов, по-видимому, испытывал искреннюю потребность к композиции, блистательно знал ее теорию, но недостаток композиторского таланта не позволил ему достичь больших художественных высот. Впрочем, Чайковский, как ранее Кюи, отмечал в "Рогнеде" Серова "номера по музыке прекрасные", а "Юдифь" даже считал после "Дон-Жуана" и "Ивана Сусанина" своим любимым произведением[15].

Полифонические формы, о которых так вдохновенно писал Серов, использованы в его произведениях мало. Хоровая фуга в I действии "Юдифи" принадлежит к числу немногих.

В теме фуги, весьма энергичной и ритмически острой:

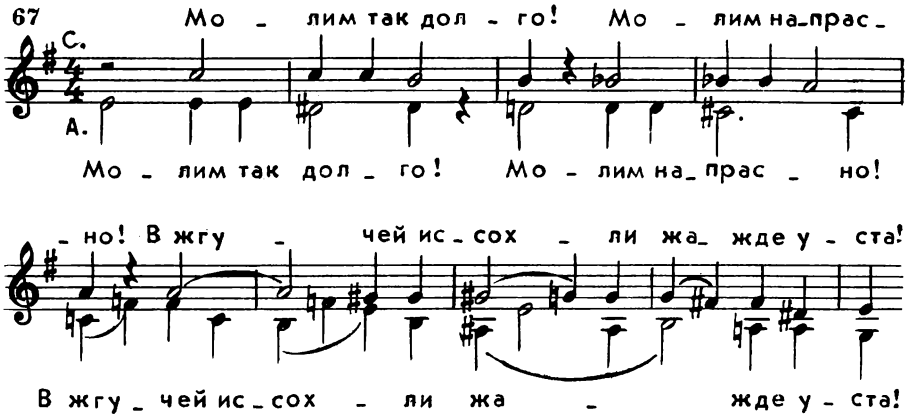


использованы традиционные в тематизме фуг интонации восходящих скачков на широкие интервалы с последующим заполнением, благодаря чему образуются скрытые голоса. Интонации скачков всегда идут от первой доли ко второй, но меняются интервально:

a – e	h – f	dis – a	dis – c	c – h
ч. 5	ум. 5	ум. 5	ум. 7	б. 7

[14] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2. М., 1953, с. 47 – 48.
[15] Там же, с. 368.

Выразительны секундовые ниспадания: f – e – dis и другие интонации, используемые в музыкальной литературе для выражения мольбы или стона, что далее Серовым и реализуется:



Композиция фуги складывается из двух крупных частей a-moll – e-moll, соединенных речитативом (Озия) с аккордовым сопровождением. Тональная незавершенность фуги снимается, поскольку предшествующее ей вступление изложено в e-moll; таким образом композиция округляется:

вступление	фуга
e-moll	a-moll – e-moll

Оригинальность фуги определяется вариантностью тематического материала, вызываемой изменением словесного текста и исключающей интермедии. Проведения варьированной темы расположены группами, в большинстве завершающимися аккордовыми массивами:

30 24 30 речитатив 24 27

В групповой структуре проведений темы, может быть, сказалась традиция русской фуги доглинкинского периода, хотя сомнительно, чтоб Серов серьезно интересовался старыми композициями; хоровые концерты Бортнянского он хорошо знал, но относился к ним отрицательно[16].

Исключительно важное значение в развитии русской полифонии имела обширнейшая и разносторонняя деятельность *Антона Григорьевича Рубинштейна* (1829 – 1894). Благодаря А. Г. Рубинштейну и его брату *Николаю Григорьевичу* (1835 – 1881) в учебные планы русских консерваторий вошел теоретико-практический курс контрапункта и фуги, который прошли такие прославленные консерваторские воспитанники, как Чайковский и Танеев. Программы исполнительских специальностей в кон-

[16] Любопытно, что Серов, возражая критику Ростиславу (Феофилу Толстому), отстаивал целый ряд технических деталей этой фуги. См.: Воспоминания Ф. М. Толстого. – Русская старина, 1874, февр., с. 364 – 367. В своих статьях этих вопросов он не касался.

серваториях предусматривали изучение полифонических произведений, прежде всего Баха. В "Исторических концертах", проведенных Рубинштейном, почетное место занимали сочинения полифонического склада. Баха Рубинштейн любил безгранично, а летоисчисление музыки начинал с Палестрины[17].

В одной из статей В. В. Стасов упоминает о встрече с Рубинштейном "в конце 40-х годов у князя В. Ф. Одоевского": "...Я ему [Рубинштейну] указывал, воображая, что он их еще не знает, органные фуги Баха, переложенные для фортепиано и только что появившиеся в печати, а он взглянул на нотную тетрадь и, улыбнувшись, принялся играть одну за другой эти фуги, *наизусть*, не глядя никуда в ноты"[18].

Любовь к творениям Баха, их высокую оценку Рубинштейн пронес сквозь всю свою жизнь. Об этом можно судить по его вдохновенным словам в книге "Разговор о музыке (Музыка и ее мастера)" (1890 – 1891), где, отвечая на замечание собеседницы, что якобы "фуга сухая, схоластическая форма", Рубинштейн сказал: "У всех других, кроме Баха. Он в этой форме умел выражать всевозможные настроения. Не далее как в "Хорошо темперированном клавире" вы находите фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только все они схожи – в красоте". Тут же Рубинштейн выразил восхищение и "величием органных сочинений", простотой танцевальных и других сочинений Баха[19].

В музыке Рубинштейна некоторые критики излишне подчеркивали ориентацию на классические образцы, на продолжение традиций Шумана и Мендельсона. Кюи писал даже так: "Рубинштейн, хотя живет в России и пишет иногда оперы на русские сюжеты, и по содержанию, и по формам своих сочинений должен быть отнесен к западным, но никак не к русским композиторам"[20]. Эту весьма странную точку зрения никак не поддерживал Чайковский, признавая Рубинштейна в числе лучших представителей русской культуры. В его сочинениях Чайковский видел и яркое проявление народно-русского начала не только в сюжетах опер, но и в самом музыкально-тематическом материале. Так, по поводу исполненного в концерте 8-го струнного квартета Рубинштейна он писал: "...В прелестном квартете Рубинштейна так много русского мелодического элемента, с большим успехом проведенного через все сочинение. Особенно удачно в нем Allegretto, написанное в чрезвычайно пикантном, оригинальном пятидольном ритме и прелестно инструментованное. В финале появляется широкая мелодия в русском стиле, блестяще и богато разработанная"[21].

Художественная сторона музыки Рубинштейна не всюду на одном уровне, многие произведения его художественно слабы и по справедливости утратили свое значение. По этому поводу советский исследователь творчества Рубинштейна Л. А. Баренбойм пишет, имея в виду 70-е годы, но

[17] Рубинштейн А. Г. Литературное наследие, т. 1. М., 1983, с. 120.
[18] Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 5-А. М., 1980, с. 152

[19] Рубинштейн А. Г. Литературное наследие, т. 1, с. 119.
[20] Кюи Ц. А. Избр. статьи. Л., 1952, с. 247. Статья 1880 года.

[21] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 114. Статья 1873 года. В названиях некоторых сочинений Рубинштейна отражается их русская направленность: Две фантазии на русские народные песни ор. 2; Русская серенада ор. 22 № 2; Русское каприччио ор. 75 № 6; Русская и трепак ор. 82 № 1; Русское каприччио ор. 102; Русская симфония ор. 107; "Россия". Русский тематизм есть и во многих других сочинениях.

фактически это может быть отнесено ко всему композиторскому наследию великого музыканта:

"Многое из этой музыки забыто или полузабыто. Но историк музыкальной культуры должен помнить, что в те годы... музыка Рубинштейна часто звучала на концертной эстраде, на сценах театров и в учебных заведениях, воздействовала на умы музыкантов, публики и учащейся молодежи, вызывала яростные споры, оказывала влияние – главным образом в России – на музыкальное творчество других композиторов"[22].

Из собственных полифонических композиций Рубинштейна выделим его "Шесть фуг (в свободном стиле), предшествуемых прелюдиями" ор. 53 для фортепиано[23]. Изданные в Германии, фуги Рубинштейна были мало известны в России, в немецкой же литературе на них было обращено внимание. Г. фон Бюлов писал: "Я считаю большие фуги ор. 53 Рубинштейна образцовыми и при этом современными образцовыми фортепианными фугами"[24].

Фуги ор. 53 Рубинштейна – первые в России концертные пьесы подобного жанра. Мы не вправе исключать их из истории русской полифонии, хотя, по определению Л. А. Баренбойма, на них лежит "тень Генделя и Баха"[25]. Ведь они открыли дорогу фортепианным прелюдиям и фугам Чайковского (ор. 21), Глазунова (ор. 62, 101), Танеева (ор. 29), Аренского, послужили подготовкой к симфонизации фуги (Чайковский, 1-я сюита для оркестра).

Написанные композитором и великим пианистом, фуги Рубинштейна отражают особенности его композиторского и пианистического искусства. Глубочайшее уважение к творениям Баха и Генделя не могло не сказаться на фугах Рубинштейна, как оно заметно во многих полифонических произведениях и наших дней (Хиндемит, Шостакович). Немногое можно сопоставить с фугами Рубинштейна и в западноевропейской музыке XIX века, разве лишь фуги Мендельсона, Шумана и Листа (на B-A-C-H) и – значительно позднее – этюды в форме фуги Сен-Санса[26].

Гений Рубинштейна придал фугам особый характер. Он в той свободе трактовки, которая отмечена самим композитором в названии – Style libre.

Фуги написаны в следующих тональностях: № 1 – As-dur, № 2 – f-moll, № 3 – E-dur, № 4 – h-moll, № 5 – G-dur, № 6 – c-moll. Порядок их необычен, но чередование мажора и минора, идущее от Wohltemperiertes Klavier, сохранено[27].

Три фуги трехголосные (№ 1, 2, 5), столько же четырехголосных. Фактура в основной части формы выдержана в линеарном голосоведении, в процессе же движения, особенно в предкодовой части (органный пункт на доминанте) и в коде, происходит переход к гомофонно-гармоническому складу, массивной аккордовой и фигуративной технике, попарному со-

[22] Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2. Л., 1962, с. 192.

[23] "6 Fugues (en Style libre) introduites de Preludes. Ed. Peters, № 1172. Lpz., 1857.

[24] Цит. по кн.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 1. Л., 1957, с. 200. В кн.: Krehl St. Fuge (Lpz., 1908) приводится анализ фуг ор. 53 Рубинштейна.

[25] Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 1, с. 199.

[26] Об этом см.: История полифонии, вып. 4.

[27] Интересно, что Шесть прелюдий ор. 24 Рубинштейна имеют тот же самый порядок тональностей.

четанию верхних и нижних голосов с одинаковым ритмом, но противоположным направлением линии. Во всем этом чувствуется виртуозно-концертная задача, стоявшая перед композитором и блестяще им выполненная[28].

В музыкально-выразительном отношении фуги Рубинштейна во многом сходны – господствует энергичный характер. Даже в фуге c-moll, начавшейся в характере размышления и вздохов, к концу утверждается образ решительного характера:

68

Andante con moto

p

Некоторые темы фуг имеют жанровые ассоциации: № 2 – с речитативом, № 3 – с баркаролой, № 4 – с маршем:

69

Moderato

p

№ 2

Con moto

p

№ 3

[28] "Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство. Она обогащает средства композиции, расширяет горизонты выражения и, таким образом, воздействует на сочинение", – говорил Рубинштейн (Литературное наследие, т. 1, с. 141).

Allegro

f 1-я тема

№ 4

2-я тема

Рубинштейн широко пользуется стреттами, в частности в обращенном виде (инверсия). Особенно сложная система стретт складывается в двойных фугах — № 1 и 4, имеющих раздельные экспозиции для каждой темы. Однако в фуге As-dur ко второй теме сразу же присоединяется (в т. 2) и мотив первой темы, что в дальнейшем не мешает их контрапунктированию с самых первых звуков темы:

70 Allegro risoluto

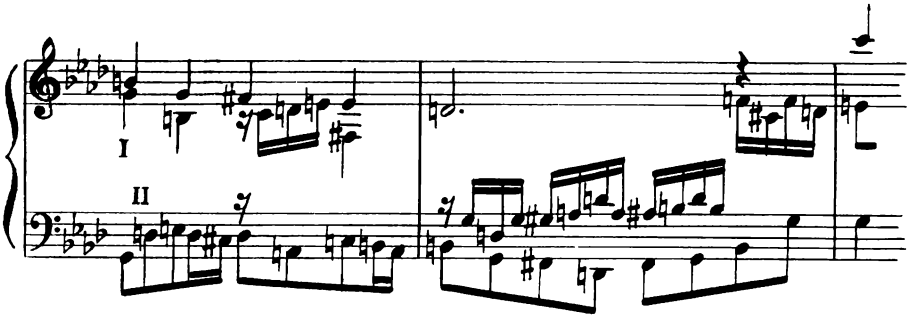
f *I тема*

II тема

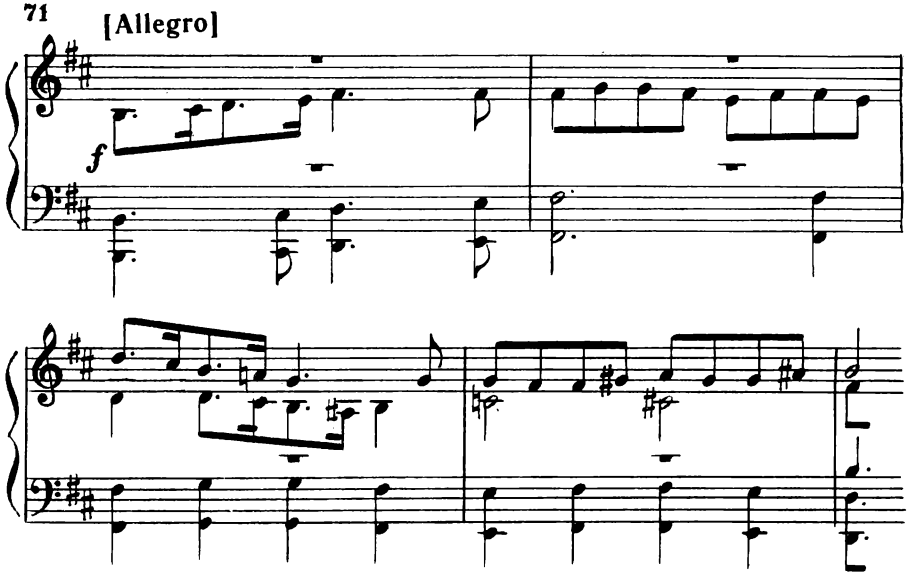
из I темы

II

f *I*



Еще более сложная система стретт в фуге № 4: кроме прямого и обращенного вида тут вводится и увеличение темы, усиливающее тот маршеобразный энергичный характер, который свойствен фуге:



Но и простые фуги включают развитые стреттные системы, что свидетельствует как о большом мастерстве композитора, так и о направленности его работы – стремлении дать русской фуге значительный толчок в приобщении ее к достижениям современной западной полифонии. В том же 1856 году, когда были написаны рассматриваемые фуги, Глинка работал над созданием русской фуги (см. об этом в предыдущей главе) – усилия двух мастеров тут совпадали[29].

[29] Как известно из "Автобиографических рассказов" Рубинштейна, он посетил в 1856 году Глинку в Берлине, когда тот работал с Деном над сочинением фуг в старинных ладах. Может быть, между ними произошел обмен мнениями по поводу композиции фуг? Об этом ни один из них, однако, не сообщил (о встрече с Глинкой см.: Рубинштейн А. Г. Литературное наследие, т. 1, с. 83). В тексте "Автобиографических рассказов" ошибка: встреча состоялась не в 1855, а в 1856 году.

Любопытно, что в 1850 году музыкальный критик В. П. Боткин в рецензии на исполнение 1-й симфонии Рубинштейна писал: "...В этом талантливом молодом человеке композитор затмил исполнителя. Г-н Рубинштейн владеет фугированным стилем: пример – его полька, в которой есть прекрасный пассаж fugato. На этом основании мы посоветуем ему обратить внимание на то сочетание свободного стиля с фугированным, которым мастерски воспользовался М. И. Глинка в своей опере "Жизнь за царя"... Пусть... [Рубинштейн] обратит внимание на гениальную мысль Глинки обработать русские национальные мотивы, которые так удобны для этого и получают такой замечательный колорит от контрапунктной обстановки. Какой мощный эффект производит в I акте "Жизни за царя" фуга между солистами, хором и оркестром"[30].

Может быть, это поощрительное замечание Рубинштейн вспомнил при свидании с Глинкой и, узнав, что он пишет фуги, загорелся мыслью написать цикл из шести фуг (Глинка тоже задумывал написать шесть фуг)? Ориентируясь на привычные формы западноевропейской фуги, он создал произведения большого масштаба и значительного содержания.

Прелюдии, предваряющие фуги, построены с широким виртуозным размахом и применением "крупной техники" (аккордовые массивы, октавы, пианистические каденции и пр.). В ладово-тематическом отношении заметно стремление сделать прелюдию введением в фугу: завершение на доминанте (№ 1, 2, 4, 6), предвестие темы фуги. В прелюдии № 1 "провозглашается" Largo и разрабатывается в Allegro moderato мотив т. 1 будущей темы фуги; в прелюдии № 4 интонации двух элементов темы появляются разрозненно в конце на неустойчивых ладовых ступенях; в прелюдии № 2 речитативные обороты готовят интонации темы фуги; в прелюдии № 6 скачковые обороты на доминанте предваряют рисунок второго и следующих мотивов темы.

В стремлении объединить прелюдию и фугу в цикл Рубинштейн стоит на позициях западных романтиков, в то же время являя пример русским композиторам следующего поколения (Глазунов, Танеев). Историческое значение прелюдий и фуг Рубинштейна ор. 53 очень велико. Хочется, чтобы они вошли в постоянный репертуар пианистов и учебную практику консерваторий.

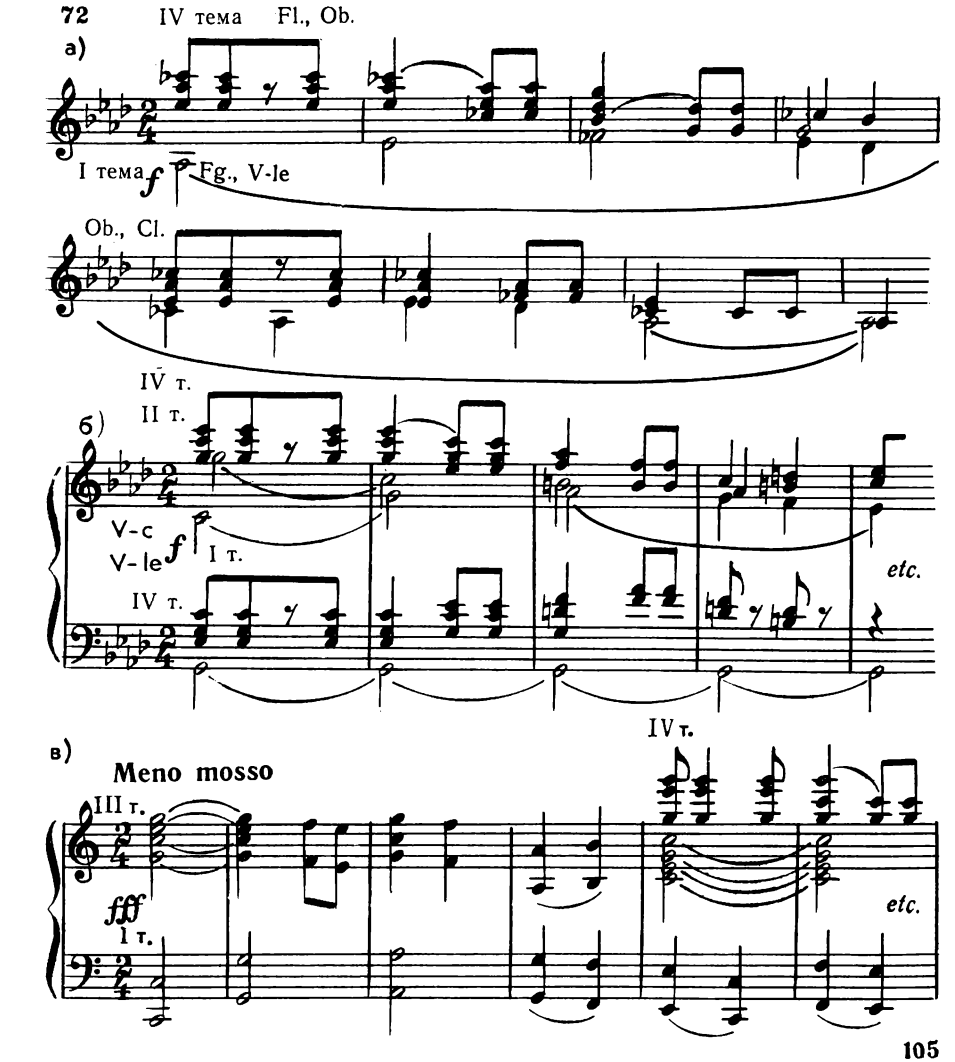
Исключительное значение в истории русской полифонии имело "Русское каприччио" Рубинштейна для фортепиано с оркестром ор. 102 (1878). Такая роль определяется главенством контрастно-тематического контрапункта как *формообразующего принципа.* Исполнявшееся в свое время многими прославленными пианистами мира, оно поднимало разработку русского тематизма на высокую ступень симфонизма. В этом Рубинштейн продолжал начинания композиторов "Могучей кучки" и Чайковского. Мы имеем в виду, например, его 2-ю симфонию с русскими темами во вступлении первой части, в трио скерцо и с украинской ("Журавель") – в финале. Использование вариаций для показа тематизма у Рубинштейна одинаково с его младшими современниками. Но художественная концепция Рубинштейна, однако, совсем иная: главное место отдано контрастно-тематической полифонии. В этом теоретически можно видеть близость к раннему "Каприччио" A-dur Глинки. Рубинштейну оно не было известно, так как найдено и опубликовано было уже после его кончины. Но утверждение полифонии в разные периоды истории русской музыки зрелого

[30] Отечественные записки, 1850, т. 68, кн. 2. Отдел "Музыкальная хроника", с. 279.

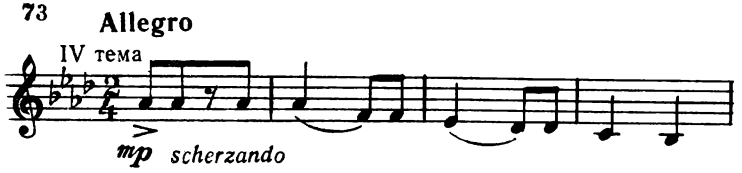
стиля приобретало родственные формы. В частности, несомненно воздействие приемов "Русского каприччио" на художественные замыслы Танеева, начинавшего тогда интересоваться вопросами полифонии.

Тематически композиция "Каприччио" Рубинштейна складывается из четырех тем: первая – в духе протяжных народных песен, вторая – ее обращение, третья – широкого распевного характера с интонациями молодецких песен, четвертая – в духе плясовых инструментальных наигрышей. Каждая тема экспонируется как краткий вариационный цикл, а затем используется для мотивной разработки, особенно интенсивной на материале плясовой темы.

От разработки композитор переходит к полифоническому сочетанию: первой темы с четвертой (от литеры К), первой и второй с четвертой (от литеры М) и, наконец, в качестве блистательного мажорного апофеоза – первой, третьей и четвертой:



Четвертая тема тут приспосабливается к общей гармонии, в мелодическом же виде она звучит так:



Вполне отчетливо выявляется общая динамика композиции, ее полифонический замысел, единственный в своем роде не только в русской, но и во всей мировой музыке той эпохи. Рубинштейн показал силу и значительность контрастно-тематической полифонии для воплощения глубоких идей симфонического масштаба. В этом он следовал за Мусоргским, давшим программное истолкование ее в фортепианной музыке ("Богатый и бедный" в "Картинках с выставки")[31]. Несколько лет спустя прием Рубинштейна введет Бородин ("В Средней Азии"), а Танеев воспользуется им в камерной музыке (трио для скрипки, альта и виолончели). В этих художественных связях сказывается единство развития русской полифонии и в то же время – индивидуальность трактовки ее композиторами разных направлений.

[31] Мусоргский отзывался о Рубинштейне как о "живом и отменном художнике". – См.: Из письма к В. В. Стасову от 11 сентября 1871 г. – Мусоргский М. П. Письма. М., 1981, с. 94.

ПОЛИФОНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ "МОГУЧЕЙ КУЧКИ". – М. А. БАЛАКИРЕВ

Проблемы полифонии в произведениях композиторов "Могучей кучки" весьма разнородны, потому что при всей общности основ их эстетики отношение к полифонии у них было различно. Н. А. Римский-Корсаков, вступивший в содружество после Балакирева, Мусоргского, Кюи и Стасова (1861), в своей "Летописи" подробно говорит об отношении членов "Могучей кучки" к различным произведениям и композиторам: Бах признавался "окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей, как какая-то машина. Гендель считался сильной натурой, но, впрочем, о нем мало упоминалось"[1].

В подтверждение приведем слова Мусоргского на вечере, когда он встретился с Бородиным и "наигрывал" отрывки из симфонии Es-dur Шумана (1859): дойдя до средней части, он бросил, сказав: "ну, теперь начинается музыкальная математика"[2]. И это – о любимой в "Могучей кучке" симфонии Шумана, постоянно исполнявшейся на собраниях! Сплетения имитаций короткой темы у Шумана, хотя они и вели к выразительным нарастаниям, для балакиревцев были неприемлемы, не удовлетворяли их пониманию художественных задач.

Римский-Корсаков с сожалением отмечает, что методы руководства Балакиревым композиторской работой его друзей исключали систематические занятия по гармонии, контрапункту и музыкальной форме, поэтому и для развития полифонического искусства ранние сочинения Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова ничего не дают. Балакирев не подхватил инициативу Глинки в занятиях полифонией, в стремлении "связать фугу западную с условиями нашей музыки". А об этой задаче Балакиреву, конечно, было известно, об ней знали даже глинкинские приятели – немузыканты.

Сам Балакирев – талантливый музыкант, имевший большой опыт пианиста и дирижера, многое постигал интуитивно, "у него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке – словом, было все, что требовалось для композитора. [...] Но при своем природном уме и блестящих способностях он не понимал одного: что хорошо было для него в деле музыкального воспитания, то совсем не годилось для других, ибо эти другие не только выросли при иных обстоятельствах, чем он, но были совершенно другими натурами, и развитие их талантов должно было совершаться в иные сроки и иным образом"[3].

[1] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1. М., 1955. с. 13. Серов о Бахе сказал: "Он – апогей полифонии". – Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2, с. 215.

[2] Бородин А. П. Критические статьи. М., 1982, с. 61.

[3] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 17 – 18.

Потому и полифонические формы воспитанниками Балакирева в позднейшем их творчестве вовлекались по вполне индивидуальным взглядам и побуждениям. Ниже мы рассмотрим особенности полифонии у композиторов "Могучей кучки", здесь же отметим общую для них основу. Это – народное начало, создание образа народа и народной жизни. Отсюда прочная опора на народную русскую крестьянскую песню. В разных формах она присутствует у Балакирева, Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова: как мелодический первоисточник тематизма, как форма народной вариационности и подголосочной полифонии. Композиторы "Могучей кучки" глубоко прониклись глинкинским принципом: "создает музыку народ, мы, композиторы, ее аранжируем". Так сливались воедино два начала – народное и глинкинское.

Милий Алексеевич Балакирев (1836 – 1910) напутствия в композиции получил от Глинки: он дал ему тему испанского марша, которую Балакирев положил в основу увертюры, сочиненной в 1857 году (вторая редакция – 1886). Здесь и особенно в следующих увертюрах – на темы трех русских песен (1858), "Тысяча лет" (1862, вторая редакция – "Русь", 1887) – проявились характерные формы полифонии Балакирева, идущие от Глинки: а) имитационные построения на коротких мотивах, оживляющие, развивающие интонации, взятые из тем-песен, и б) сочетание мотивов разных тем. Эти тематические формы Балакирев обогатил фигуративным сопровождением в виде контрапункта-пиццикато. Прием этот был найден Глинкой, от него и Балакирева перешел к последующим композиторам – Римскому-Корсакову, Чайковскому, Лядову и другим. "Природное чувство правильной гармонии и голосоведения" (что отметил Римский-Корсаков) помогло Балакиреву найти формы подголосочности, столь уместные в развитии русского народно-песенного тематизма.

Увертюра на темы трех русских песен (былина "То не белая береза", хороводная "Во поле береза стояла", плясовая "Во пиру была"), написанная через год после кончины Глинки, продолжала его художественные традиции и стала своего рода символом новой русской школы. Она знаменовала начало того периода в истории русской музыки, который идейно связан с общественным подъемом 60-х годов. Использование подлинных народных мелодий, среди них старинной былины о богатыре Добрыне Никитиче, отражает любовное отношение к древним пластам фольклора, сложившееся в ту пору среди русских музыкантов. Обращение к народному творчеству служило одновременно и его популяризацией, поднимало его на новую художественную ступень. В этом преемники Глинки видели одну из своих задач в развитии музыкальной культуры.

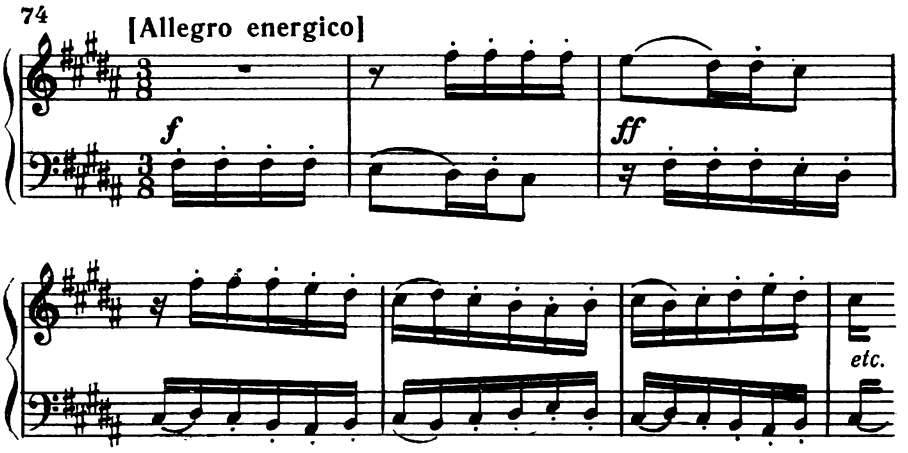
Увертюра Балакирева на темы трех русских песен по своим художественным принципам примыкает к сочинениям Глинки, напоминая некоторыми чертами его симфонию-увертюру d-moll, а в иных приемах – "Камаринскую". Так, Глинка применил в симфонии два вступления: одно – афористически короткое, типа эпиграфа (Largo), другое – пространно развитое, на тему городской народной песни "Я не знала ни о чем в свете тужить"; в "Камаринской" находим как будто то же самое, однако второе вступление перешло в первую тему произведения – "Из-за гор" (свадебная песня).

Балакирев дает в увертюре тоже два вступления: первое – типа интрады, второе – медленное, развивающееся вариационно (на тему былины). Глинка проводит тему второго вступления симфонии-увертюры в разработке сонатной ее части, в "Камаринской" возвращает свадебную

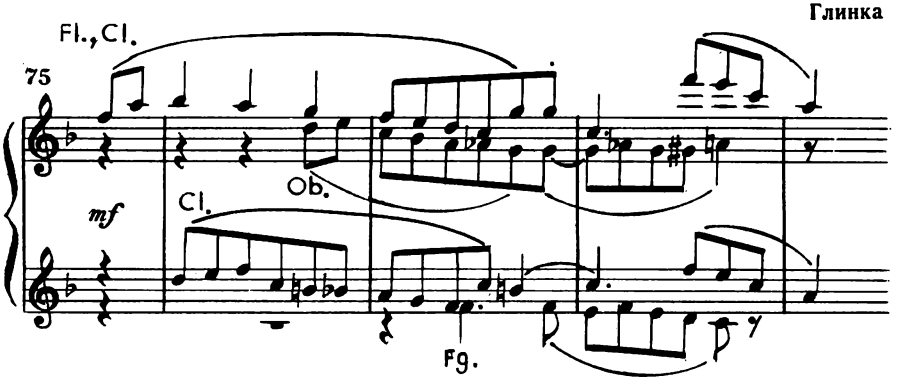
тему между вариациями "Камаринской"; Балакирев былинной темой заканчивает увертюру.

Наряду с безусловными чертами общего у Балакирева с Глинкой следует видеть черты индивидуальные. Таково же положение с полифонией: есть черты близкие Глинке, есть и вполне оригинальные.

Открывающее увертюру быстрое вступление довольно скоро переходит к октавным имитациям и бесконечному канону:



Здесь Балакирев, несомненно, близок к Глинке, как и в подголосочном изложении былинной темы духовыми инструментами (третье проведение) с типично глинкинскими хроматизмами, что напоминает вариацию духовых в "Камаринской". Однако Балакирев вводит здесь и контрастное сопровождение — контрапункт-пиццикато, по-своему трактуя классический глинкинский прием. Возникает колоритнейшее сплетение голосов в народном духе:

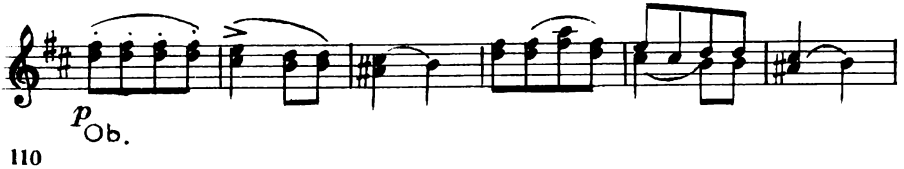


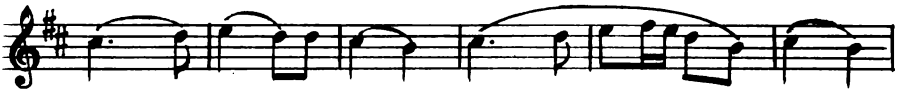
Fl.
p
Cl.
Fg.
V-c., C-b.
V-ni
pizz.
etc.
V-le
V-c.
etc.
C-b.

Характерность духовых и струнных пиццикато не позволяет смешивать две их линии. Звучность деревянных, ведущих подголоски к основной теме-песне, напоминает тембры народных духовых инструментов, пиццикато — щипки балалайки. Подобная трактовка их нашла продолжение у Римского-Корсакова, Бородина и других русских мастеров.

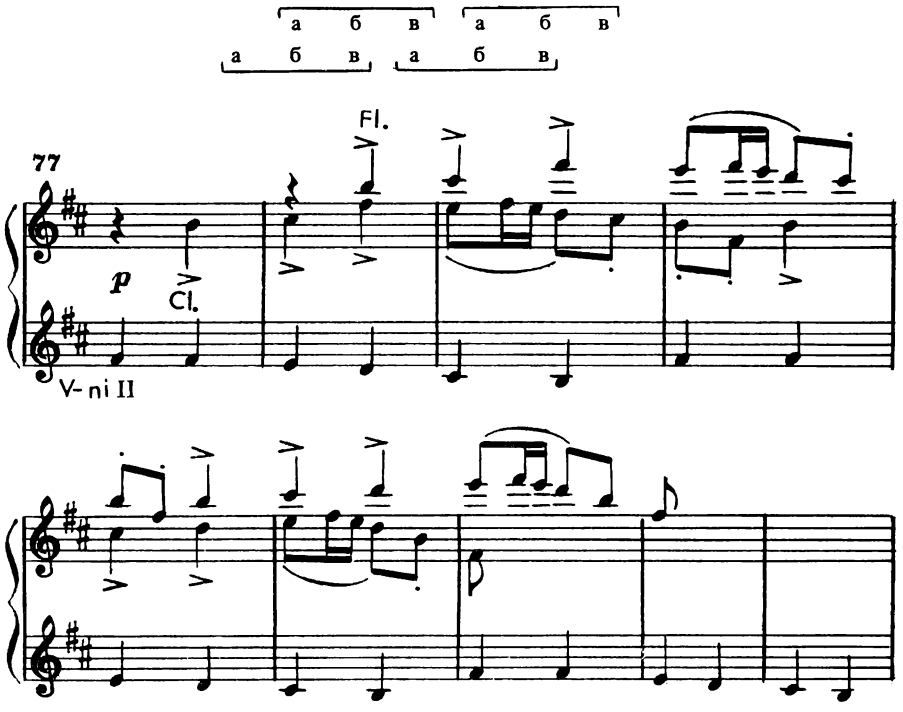
Столь же интересно применяется полифония и в главной теме Allegro увертюры.[7] Балакирев извлекает материал полифонических сочетаний из самого народного напева. Вначале он изложен унисонно (Cl.), затем — в духе народно-подголосочного двухголосия (терцовые вторы, унисоны):

76 Allegro moderato



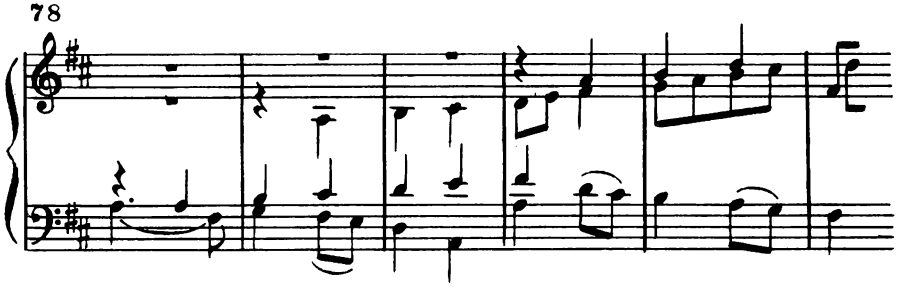


Стреттное сочетание в новом проведении темы строится в форме бесконечного канона второго рода в октаву:

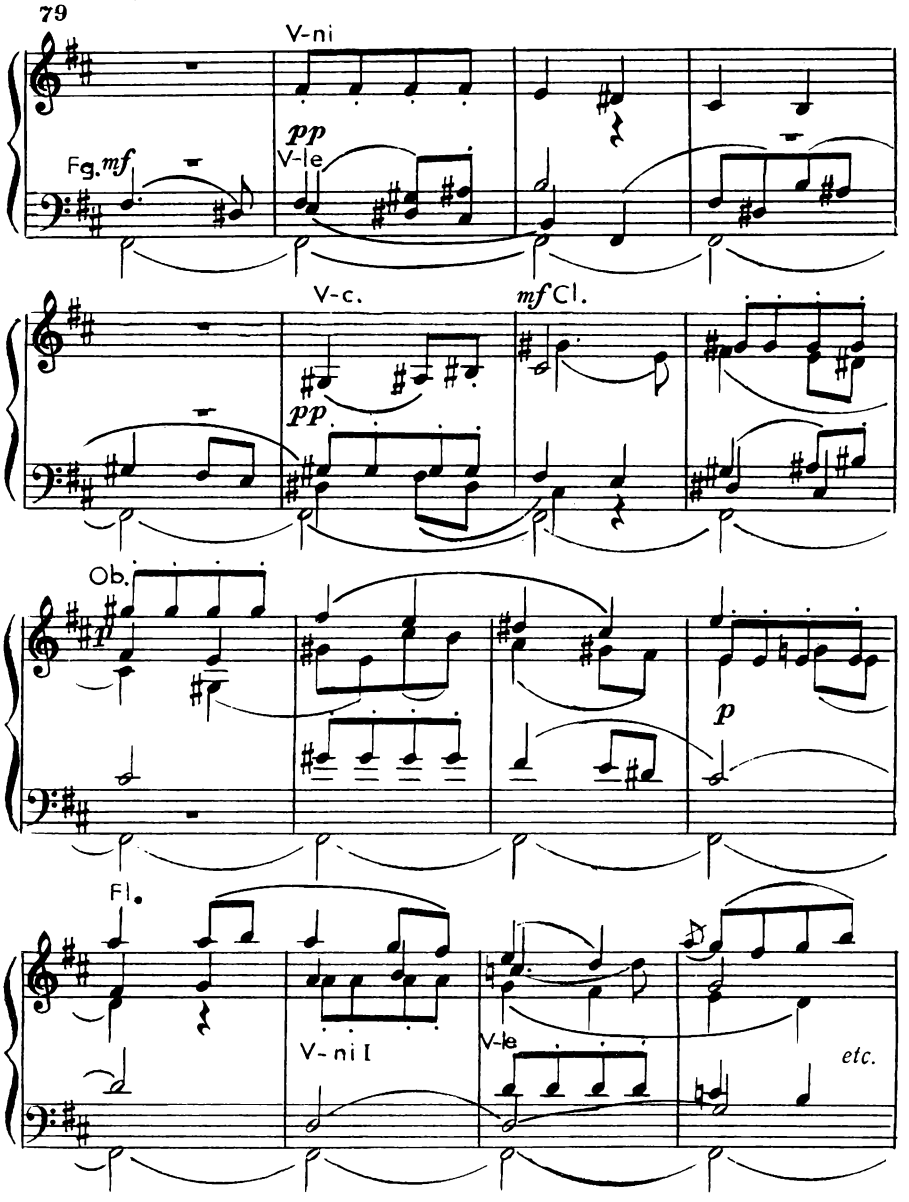


Извлечение из напева стреттных комбинаций стало типичным при обработке народных песен, например, у Лядова и Танеева.

Побочную партию Балакирев начинает проведением темы ("Во пиру была") с контрапунктом, при переносе темы в нижние голоса контрапункты захватывают высокий регистр, что очень напоминает глинкинский прием:

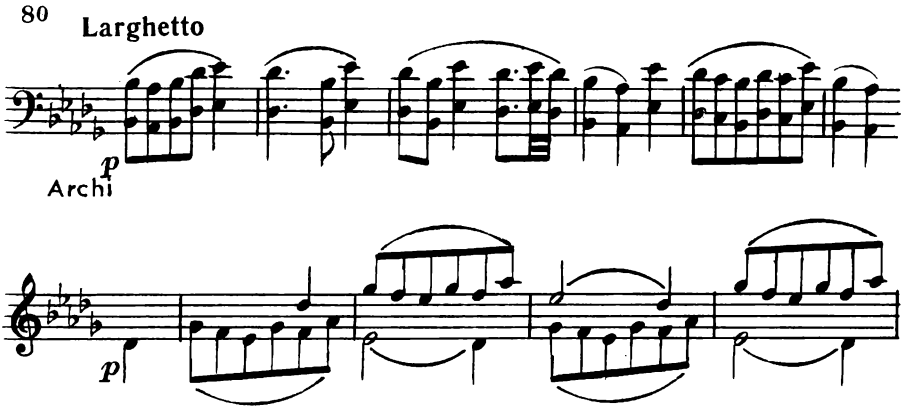


Особенно интересной представляется полифоническая структура предыкта перед репризой (цифра 21). Здесь соединяются элементы главной и побочной тем, стреттно проводится главная. Техника соединения голосов основана на том, что все положено на доминантовый органный пункт, отклонения (H, cis, D, G и т. д.) позволяют безболезненно усложнять вертикальные созвучия. Без органного пункта, где естественно усложнение гармонии, осуществить контрапунктирование разных тем было бы невозможно:

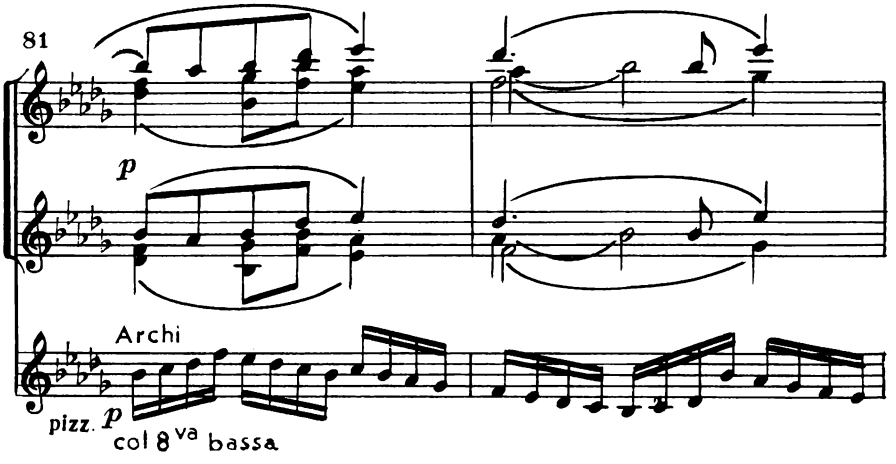


Приемы полифонии, найденные в увертюре на темы трех русских песен, Балакирев развил и в следующей увертюре "Русь" на темы трех других песен: "Не было ветру", "Подойду, подойду во Царь-город", "Катенька веселая" (взяты Балакиревым из собственного сборника русских народных песен).

Larghetto на первую тему (свадебная, очень древняя по происхождению) складывается из двух крупных построений. Первое – унисонное и короткие мотивы в форме бесконечного канона:



Второе – подголосочное в группе деревянных духовых инструментов с контрапунктом пиццикато (октавный унисон струнных). Создается колоритнейшее сопоставление, с которым мы уже встречались в первой русской увертюре Балакирева. Затем – бесконечные каноны (они не приводятся):



Развитие второй темы (Allegro moderato) после первоначального гомофонного изложения протекает тоже в форме бесконечного канона:

82 [Allegro moderato]

V-ni I

V-le

pp

etc

В полифоническом отношении интересны контрапунктические сочетания тем, проводимых отдельными фразами. Мысль композитора, погруженная в народную мелодию, изыскивает возможности ее многоголосного развития, нахождения путей внутреннего обогащения народного материала. В этом смысле творчество Балакирева открывает новые сферы приложения полифонии, оказывается важнейшим этапом в истории русской полифонии. По следам его пошли Римский-Корсаков, Лядов[4]. Отмеченные сочетания располагаются Балакиревым в линиях оркестровых голосов, наполняя ткань неослабевающим движением тематизма, и вместе с многочисленными имитационными фигурами создают интенсивную симфоническую разработку. Приводим один из образцов:

83 дерев.

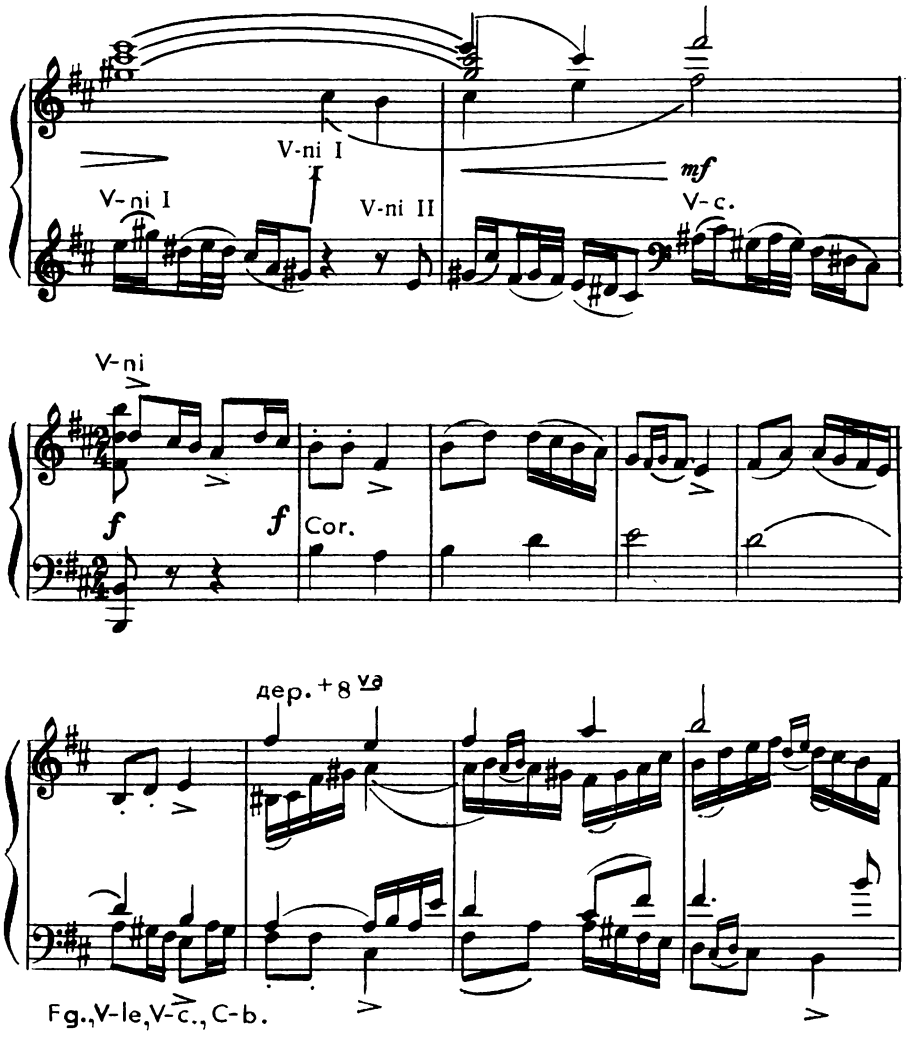
p

Archi

V-ni II

V-c.

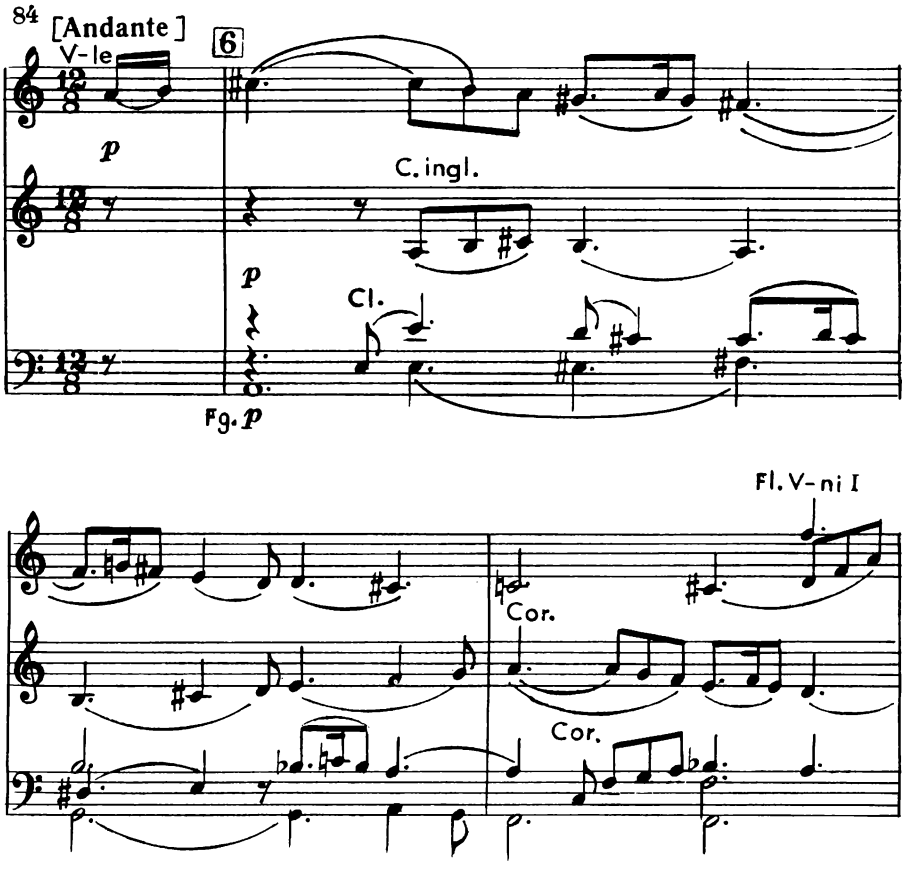
[4] Впоследствии то же встретим в произведениях Ж. Бизе, основанных на подлинных народных мелодиях (фарандола и др.). См. об этом: История полифонии, вып. 4.



В общем увертюра "Русь" утверждает принципы работы с тематическим материалом, найденные в первой русской увертюре в силу того природного дарования Балакирева, о котором писал Римский-Корсаков в "Летописи". Народное и глинкинское было предметом постоянного изучения Балакиревым, в этих идеях он воспитывал своих друзей по "Могучей кучке".

Русские увертюры Балакирева – яркие произведения для своего времени: второй половины 50-х – начала 60-х годов. Они свидетельствуют о развитии русского симфонизма, и в том числе русской полифонии. Более поздние произведения Балакирева – симфонии, сонаты и др. – несколько блекнут на фоне сложившегося творчества других композиторов "Могучей кучки" и Чайковского. В 1-й симфонии (изданной только в 1898 году)

Балакирев использует те же приемы, что и в увертюрах, но они теряются в большой симфонической форме, фактура которой носит в основном гомофонно-гармонический характер. Впрочем, временами встречаются интересные имитационные приемы[5] и красивые политематические сплетения, например в Andante:



Из поздних сочинений Балакирева остановимся на его сонате b-moll (1905), первая часть которой интересна синтезированием сонатной и фугированной форм.

Балакирев не повторяет образцы Моцарта и Бетховена[6], но идет своим путем, объединяя формы по функциональному сходству их частей.

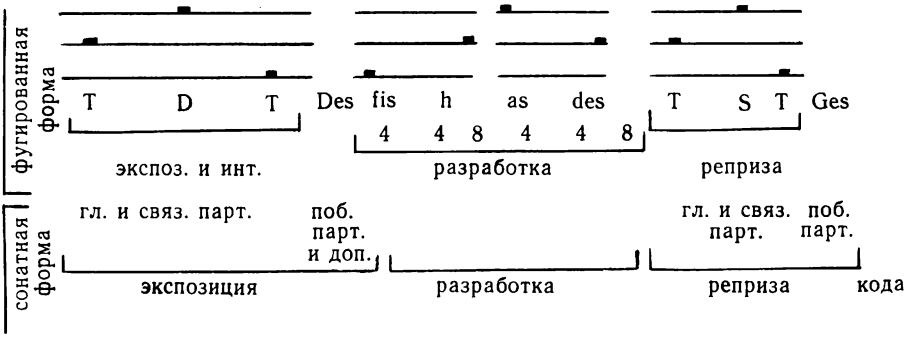
Экспозиция сонатной формы начинается как экспозиция фуги, разработка – как разработка фуги, реприза – реприза фуги. В итоге образуется как бы рассредоточенная фуга, между частями которой проходит побочная партия, разработка сонатного типа и в репризе побочная партия

[5] См., например, четырехголосную октавную имитацию, а потом каноническую секвенцию в предрепризной части Allegro и другие эпизоды.

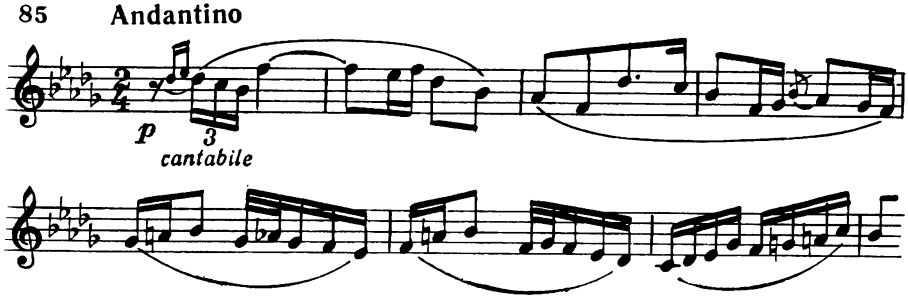
[6] О них см.: История полифонии, вып. 3.

с соответствующей транспозицией. Каждая часть фуги начинается, подобно экспозиции, с одноголосия и дает постепенное прибавление голосов.

Описанную структуру изобразим в виде схемы (цифры обозначают число тактов):



Тема фуги следующая:



Она несет в себе песенные черты, близость к протяжной народной песне несколько напоминает тему одного из позднейших балакиревских романсов "Запевка". Проникновение песенности — определяющее качество темы, однако она отличается от тематизма увертюр, основанного на подлинных народных мелодиях. Проведения темы в разработке ограничиваются начальными четырьмя тактами — в этом несомненное воздействие сонатных приемов разработочности.

Фактура фугированных частей Andantino складывается из контрастно-дополняющих мелодических линий, тогда как фактура прочих частей сонаты гомофонно-гармоническая. В итоге полифония уступает место гомофонии.

Подчиненность полифонии по отношению к гомофонии — такова тенденция стиля Балакирева, особенно в позднем периоде творчества. С другой стороны, в обработке русских народных песен заметно обратное: второй сборник обработок (30 песен, 1898, 1900) содержит больше полифонического, чем первый (40 песен, 1865). Примечательно подголосочностью сопровождение в песнях этого сборника — для голоса с фортепиано (1900): "Много, много у сыра дуба", "Григорий Отрепьев", "Дружки, подружки, голубки мои", "Сон Богородицы" и других.

Движение голосов фортепианной партии напоминает голосоведение в обработках Лядова, о которых будет сказано ниже. Это свидетельствует

о связи художественных приемов у представителей разных поколений "Могучей кучки".

Обработка песни "Василий Окульевич" из того же второго сборника фактурой близка балакиревской фортепианной музыке, вторжение же в т. 13 – 15 хроматической фигуры в партию правой руки приводит на память аналогичные фигурации в "Исламее". Колоритно звучит подражание народному рожку в песне "По морю, морю" – элемент контрастной полифонии. Второй сборник разнообразнее по фактурным приемам, среди которых полифония активно заявляет о себе.

В истории русской музыки значение Балакирева как продолжателя традиций Глинки, как воспитателя композиторов "Могучей кучки" в духе народности весьма велико. Тонкий музыкант оригинального стиля, он дал много художественно ценного, сохраняющегося до наших дней в сокровищнице русской классической музыки.

ПОЛИФОНИЯ М. П. МУСОРГСКОГО

Модест Петрович Мусоргский (1839 – 1881) был гениальным композитором-новатором. И хотя подчас он резко отрицательно отзывался о традиционных средствах музыкального искусства, о композиторах, писавших в классических формах (например, о Сен-Сансе)[1], но он отлично осознавал необходимость преемственности в художественном творчестве, глубоко освоил опыт классической и народной музыки. Этот опыт он подчинил задачам своего искусства, пользуясь традиционными формами там, где они были необходимы, и внося свои, неповторимые изменения в них.

Сказанное относится и к области полифонии, может быть даже в большей мере к ней, чем к другим элементам музыкального языка, поскольку полифонические формы особенно традиционны и стойки. Мусоргский подчеркивал историческую значительность таких великих полифонистов, как Палестрина и Бах, новаторскую сущность их творчества: "Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, он [Мусоргский] не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека"[2].

Главная художественная задача, которую ставил перед собой Мусоргский, – создание образа русского народа, его силы и мощи, народа – творца истории. "Народ хочется сделать", без прикрас, "без сусального" – так определял композитор свою основную задачу. "Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею", – писал он в посвящении оперы "Борис Годунов"[3]. Эти идеи были воспитаны "Могучей кучкой", всей обстановкой русской художественно-демократической жизни.

При конкретном воплощении этих идей Мусоргский обращался прежде всего к народной песне, знакомой ему с юных лет: "...недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил", – писал композитор В. В. Никольскому, который предложил ему сюжет "Бориса Годунова"[4].

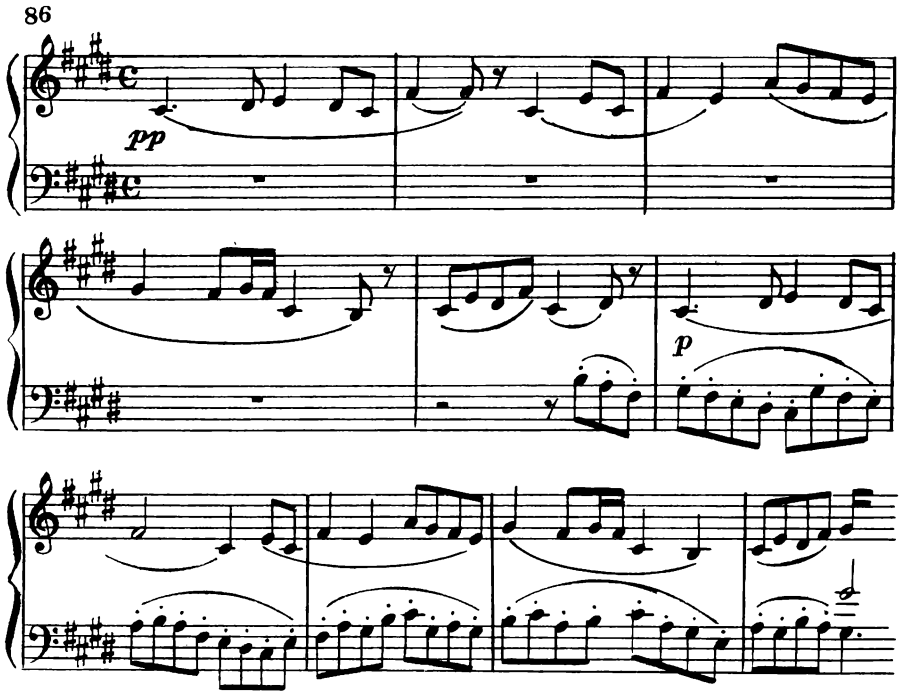
Вступление из первой картины пролога этой оперы начинается фугообразно:

[1] Примером тому было его высказывание о Maestoso симфонии Es-dur Шумана (см. предыдущую главу).

[2] Мусоргский М. П. Автобиографическая записка. – Мусоргский М. П. Литературное наследие, т. 1. М., 1971, с. 270.

[3] Мусоргский М. П. Письма, с. 83.

[4] Письмо от 28 июня 1870 г. – Там же, с. 168.



В теме гениально воплощены интонации протяжной русской песни. В то же время она собранна, несет глубокую психологическую нагрузку в отражении настроений подневольного народа. Это не тема фуги, но концентрированность такого тематизма сказывается в законченности мысли, необходимой для темы фуги, в то же время предполагающей многоголосное развертывание[5].

Передавая психологическое состояние народа, Мусоргский учитывал конкретную сценическую обстановку в начале оперы: "Народ небольшими кучками собирается на монастырском дворе; движения народа вялы, походка ленивая. Через сцену проходят бояре и, обмениваясь поклонами с народом, пробираются к монастырским воротам"[6]. Как писал Стасов, Мусоргский "глубоко проникнут был не одними речами своих действующих лиц, но и всею обстановкою сцены, всеми подробностями драмы, внешними и внутренними, мимикой, группировкой, позами и т. д."[7].

Таким образом можно предположить, что фугообразная многоголосная композиция во вступлении из пролога "Бориса Годунова" избрана была Мусоргским не случайно, она продиктована разными сторонами содержания – внутренними и внешними.

Голоса фугообразного вступления вводятся поочередно, их тональные отношения находятся в пределах T – D. Композитор изменяет традицион-

[5] Темы баховских фуг "несомненно уважались" в "Могучей кучке". – Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 18.

[6] Цит. по статье: Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский. – Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977, с. 93 – 94.

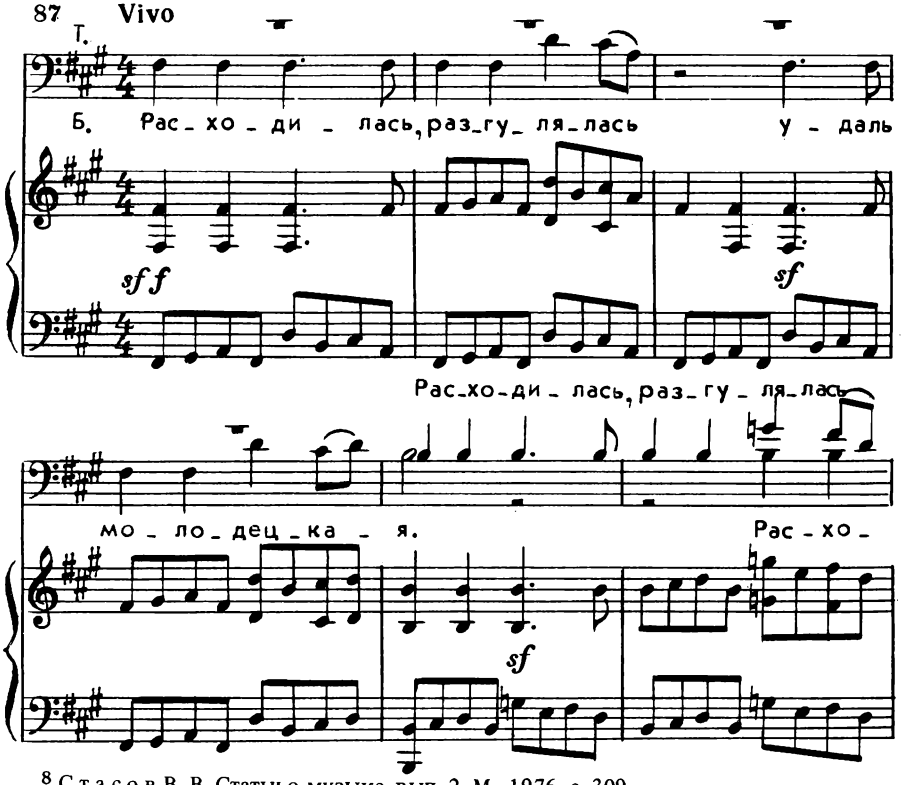
[7] Там же, с. 93.

ную периодичность экспозиционных функций в фуге, располагая тему так: T – T – D – T. Второе, третье, четвертое проведения сопровождаются контрапунктами, меняющими характер мелодии сравнительно с темой, благодаря чему все целое осознается как цикл характеристических вариаций: две формы – фугированная и вариационная – предстают в неповторимом синтезе. Выше уже неоднократно отмечалось влияние вариаций на фугу, здесь оно предстает в новом самобытном выражении.

Иными словами, в разбираемом вступлении влияние народной музыки в интонационном, жанровом, композиционном отношениях меняет классическую форму. Это и есть пример подчинения ее задачам собственного искусства Мусоргского.

Другим примером служит первая часть хора "Расходилась, разгулялась" из сцены под Кромами. Эта сцена в "Борисе Годунове", по словам В. В. Стасова, "венец всего создания, выше и глубже всего по концепции, по национальности, по оригинальному творчеству, по силе мысли; ...тут выражена с изумительным талантом вся "Русь пододонная", поднявшаяся на ноги со всею мощью, со своим суровым, диким, но великолепным порывом в минуту навалившегося на нее всяческого гнета"[8].

С темой quasi-фугато вступает оркестр. Его подхватывают басы хора (в оркестре дублируются) с иным ритмическим вариантом. То же повторяют тенора в субдоминантовой тональности. Заканчивается изложение темы в басах, соединенных с тенорами:



[8] Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976, с. 309.

у - даль мо - ло - дец - ка - я

- ди - лась у - даль, пы - шет по -

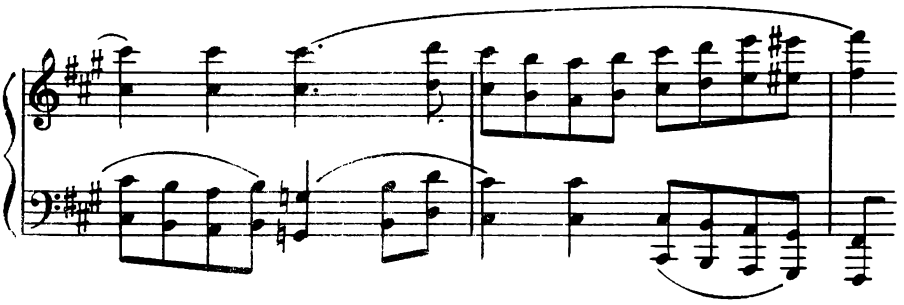
пы - шет по -

лы - мем кровь ка - зац -

В сущности, это одно большое проведение темы, распределенное между голосами вследствие широкого ее диапазона: а a^1 б. Подобные структуры встречаются в темах фуг Баха (например, в цикле Хроматическая фантазия и фуга), но они всегда бывают сжаты, сконцентрированы в коротком одноголосном построении. У Мусоргского же структура широкая, порывающая с баховской традицией, к тому же заключительные такты расщепляют унисон в духе подголосочности.

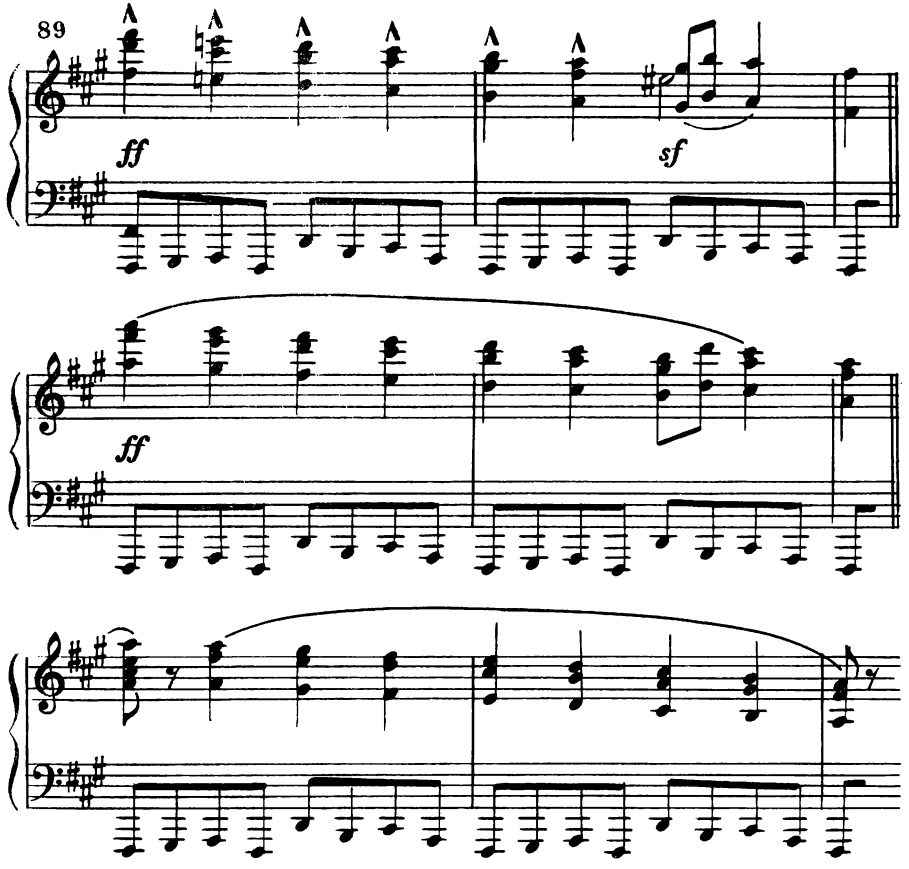
Именно поэтому, несмотря на наличие в описанном построении скрытых черт фугато, в целом оно является темой (первым куплетом) вариационного цикла. Вариацией служит следующее проведение: вступают женские голоса, но тема по-прежнему остается в оркестре, хоровые партии ее лишь усиливают; сохраняется последовательность T – S – D – T, однако доминантовое звено усилено бесконечным каноном:

88



В итоге фугированный принцип утрачивается, сохраняется же только вариационный.

В репризной части Мусоргский воспользовался классическим приемом проведения темы в увеличении (Варлаам, Мисаил) при одновременном звучании ее в простом виде. Позднее, при повторении доминантового звена находим горизонтальный и вертикальный контрапункты в двухголосном сложении (цифра 47). В коде новые варианты подвижного контрапункта:

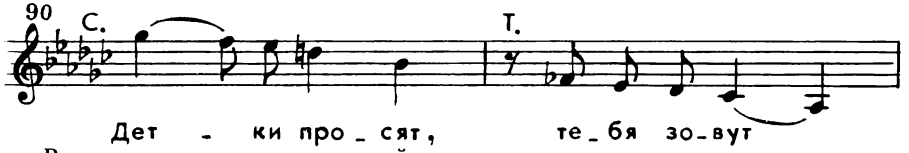


Все эти смещения дают гармонически жесткие звучания, оправданные драматической силой содержания сцены.

Мусоргский пользуется и традиционными имитациями в духе отголосков (эхо), например в коде хора "Эдип". Встречаются и более активные формы их в подходах к кульминациям и других напряженных местах. Так применены имитации в первом хоре из "Бориса Годунова" при словах "отец наш", "кормилец".

Хор "Батя, батя, выйди к нам" из "Хованщины" весь построен на имитациях, что тесно связано с просящим характером содержания. В отличие от давней традиции, существовавшей еще в произведениях строгого стиля, в вокальных имитациях повторять вместе с музыкальной темой и словесный текст, Мусоргский при имитациях в этом хоре иногда дает иной текст. Проследим течение хора.

Сначала вступают мужские голоса с завершенной темой, потом ее имитируют женские, но при этом они дублируются мужскими, которые, таким образом, проводят тему (с небольшими изменениями) дважды на одной высоте. Далее идет однотактная имитация, и тут имитирующие голоса поют с иными словами, продолжая мысль первых:

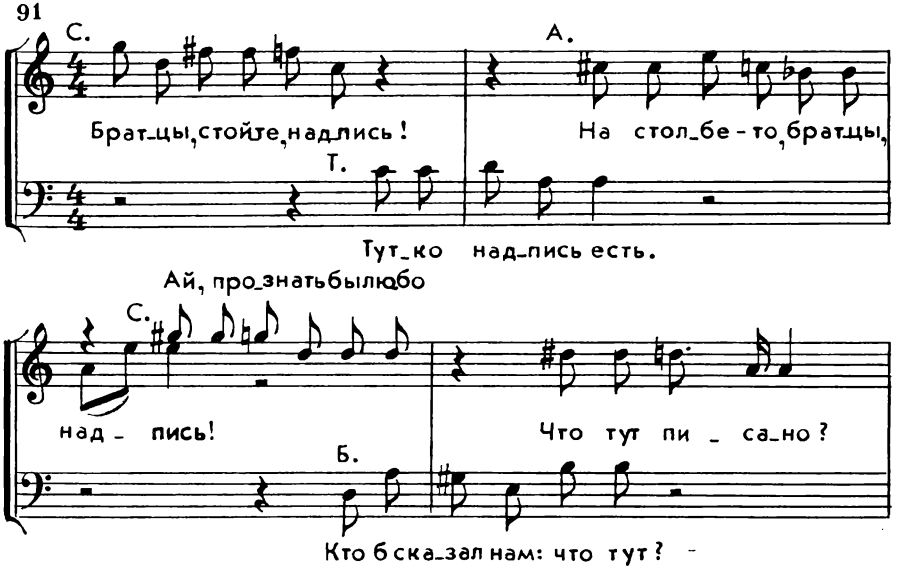


В репризе имитация основной темы усложняется еще одним проведением:

было: мужские голоса – весь хор,

в репризе: мужские голоса – женские голоса – весь хор.

Ряд имитационных моментов находим в сцене пришлых людей, в сцене стрельцов с женами и других эпизодах "Хованщины". В них, как и всюду у Мусоргского, имитации всегда свободные, часто воспроизводится только ритм, звуковысотная же сторона мелодии меняется и т. д. Например:



Все это гибко отражает интонационное различие в речи каждого голоса, связанное со смыслом. Положенная на секвенцию в партии оркестра, серия имитаций образует вместе с ней полифоническое сочетание.

Обращение к сюжетам из прошлых эпох русской жизни стимулировало появление в музыкальном языке Мусоргского приемов и форм из области древней хоровой культуры. Они сохранялись в некоторых пластах современной Мусоргскому музыки, он их ввел в большое искусство. Это прежде всего древние церковные напевы, которые находим в заключении сцены в келье – хор монахов-отшельников, воссоздающий форму постоянного многоголосия. Такая форма появилась в России вместе с партесным стилем в середине XVII века. Мусоргский ввел ее в сюжет начала века для создания колорита древности. Крайне типичны параллелизмы в голосоведении, обычные в этом роде хоровой музыки:

92 А.

По - ми - луй нас, бо-же, по - ми-луй нас

pp

Т.

Б.

Та же форма постоянного многоголосия в хоре певчих из сцены смерти Бориса.

Чрезвычайно типично пение бродяг, Варлаама и Мисаила: унисонное в основе, оно местами отклоняется от унисона; очень колоритны кадансовые последования а – D, как будто взятые из обработок знаменного распева XVII века (см. пример 4). Тут заметно влияние народной подголосочности и, может быть, жанра духовного стиха:

93

Мисаил

f

Варлаам

Стар-цы сми-рен-ны-е, и-но-ки чест-ны-е,

3

хо-дим по се-ле-ни-ям, со-би-ра-ем ми-лос-тыньку.

Необыкновенно ярко воссоздал Мусоргский постоянное многоголосие в соединении с мелодией старинного распева в финальной пьесе "Богатырские ворота" из "Картинок с выставки". По поводу ее Стасов писал Римскому-Корсакову: "...Заключение – *"Киевские богатырские ворота"* – род

гимна или финала á la *"Славься"* – конечно, в сто миллионов раз хуже и слабее, но все-таки вещь красивая, могучая и оригинальная. Тут особливо красив церковный мотив "Елицы во Христа крестистеся" и колокольный звон – совершенно новым манером"[9].

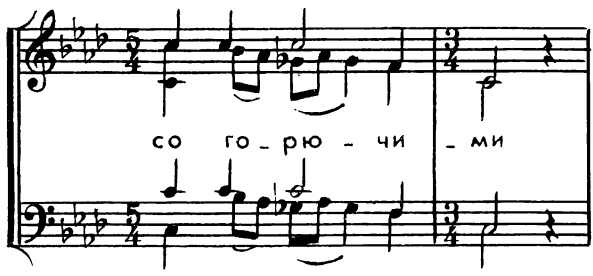
Наряду со старинной формой постоянного многоголосия Мусоргский воспроизводил, но по-своему, народно-подголосочные формы. Ими открывается первый хор пролога в "Борисе Годунове". Его первый раздел (до "Смилуйся", которое уже есть кода, идущая на органном пункте тоники) – трансформация типичной народной формы: запев – подхват хора. Запев – унисонная мелодия, сопровождаемая оркестром, верхний тон которого – ее контрапункт, а по сути – подголосок:

94

На ко_го ты нас по_ки_да_ешь, о_тец наш!

В фактуру хора вплетаются унисоны-октавы: альты – басы ("беззащитные"), сопрано – тенора ("просим", "со слезами"), наконец, вновь альты – басы и сопрано – тенора с характерной кадансовой остановкой на общем унисоне:

95



В самом гармоническом многоголосии отдельные обороты басовой и теноровой партий представляют унисонно-октавные последования, что не мирится с классической хоральностью и происходит от подголосочности (см. т. 10 – 11, 14 – 15 от начала хора).

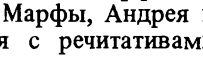
[9] Письмо от 1 июля 1874 г. – Цит. по изд.: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 5, с. 351.

Опубликованный в статье Е. Левашева "Неизвестное произведение" (Сов. музыка, 1981, № 3) хор Мусоргского "Ангел вопияше" интересно соединяет в себе приемы древнего постоянного многоголосия (аккордовое полнозвучие с параллелизмами) и народной подголосочности (унисонный запев, терцовые вторы). Впрочем, авторство Мусоргского остается гипотетичным.

Во всех этих приемах сквозит желание композитора воспроизвести подлинное народное многоголосие, приблизить хоровое звучание к жизненным образцам народного искусства. Это отмечал В. В. Стасов в письме к Е. Э. Линевой, когда познакомился с ее записями народных песен: "Давно пора расшибить вдребезги старые, закостенелые формы хора. Как давно я мечтал о чем-то подобном. Как давно я говорил об этом перевороте – с Мусоргским. Он со мной соглашался, намеревался это начать и испробовать – но не поспел и слишком рано умер. Впрочем, некоторые пробы его уже есть в "Прологе" или "Интродукции" *Бориса Годунова*: "Народ на площади в Кремле"[10].

Большое место в полифонии Мусоргского занимают контрастно-тематические сочетания. В этом отношении он наследует традиции Глинки и Даргомыжского, являясь их непосредственным преемником. Остановимся на контрапунктировании мелодических линий, затем – тематических комплексов.

Мусоргский отвергал традиционную форму оперных ансамблей, но изредка объединял контрастные партии солистов, когда это требовалось самим действием. Обычно у него контрапунктирует песня (сольная или хоровая) и речитатив. Примеры в "Борисе Годунове": песня Варлаама и Мисаила и хоровой речитатив в сцене под Кромами; в "Хованщине": сцена писания доноса – хоровая песня стрельцов и речитативы подьячего (цифра 41); в сцене пришлых людей – их песня с речитативом подьячего (цифра 56 и др.); пение чернорясцев и речитатив Хованского во II действии (цифра 105); песня Марфы и речитатив Сусанны в III действии (цифра 25); в сцене Марфы, Андрея и Эммы из I действия пение Марфы контрастно сочетается с речитативами двух других действующих лиц; в сцене стрельцов с женами происходит тематически контрастное соединение женских и мужских голосов: партии первых основаны на интонациях причитаний, вторых – более ровны и размеренны.

В контрастные полифонические сочетания вступают у Мусоргского не только вокальные партии, но и голоса сопровождения. Таковы в "Хованщине" секундовые вздохи, сопровождающие любовную тему Марфы; характеристический аккомпанемент pizzicato, дрожащее пламя tremolo и другие изобразительные моменты в песне "Исходила младешенька"; удалая песня стрельцов III действия вся проходит на фоне остинатной ритмической фигуры  , похожей на обороты "Камаринской".

Если в этих случаях контрастное сопровождение исходит из содержания текста, то в хор пришлых людей "Ох ты, родная матушка Русь" вторгаются трубные сигналы вестовых, резко противостоя ему. Здесь не только разные мелодико-гармонические или жанровые элементы, но и противостоящие: грустная протяжная песня и звонкие фанфары говорят о разных общественных слоях музыки – простого народа и властей предержащих. От подобных контрастов и рождается у Мусоргского *полифония пластов*.

Под этим понятием разумеется такое одновременное сочетание, в котором место мелодий (хотя бы одной из них) занимают целые многоголосные, многозвучные комплексы; каждый компонент здесь обладает особой характеристичностью. Такой вид полифонических сочетаний встре-

[10] Цит. по статье: Л и н е в а Е. Э. Мысли В. В. Стасова о народности в музыке. – Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911, с. 385. Нам представляется, что Стасов имел в виду не вторую, а первую картину пролога – у Новодевичьего монастыря.

чается по преимуществу в опере и в симфонической музыке, которые предоставляют для полифонии пластов большие возможности. У Мусоргского ее находим именно в операх.

Необходимость полифонии пластов здесь вытекает из сценического действия. Мусоргскому, с его стремлением представить действие на сцене разносторонне и возможно более реалистически, приближаясь к жизненным явлениям, необходим такой полифонический прием. Его мы можем наблюдать и в больших операх западноевропейских композиторов (Мейербер, Верди и др.), Мусоргский же применяет полифонию пластов в условиях русских традиций, для отражения русского музыкального быта. Особенное у него заключается не в самом композиционном принципе, но в содержании музыкальных компонентов, в интонационном и жанровом их складе, в народных корнях тематизма.

Так, в сцене смерти Бориса сочетаются:

речитативы Бориса и Федора,

хор певчих, идущих к исполнению обряда схимы (постоянное многоголосие),

погребальный звон.

Церковный хор и колокольный звон – характернейшие элементы старинного русского быта. И Мусоргский создает свою музыку, отбирая нужный интонационный материал и жанры, чтобы образовалась исторически верная, реалистическая картина из жизни времен Бориса Годунова.

Превосходный образец в "Хованщине" – сцены выходов и провожаний Ивана Хованского в I действии. Компонентами служат (цифра 98):

хор "Слава лебедю",

трубные сигналы.

Далее (цифра 99):

та же тема "Слава",

фигуры флейты-пикколо,

остинатные фигурации в басах сопровождения.

В сцене встречи (цифра 82 и следующие) компонентов больше:

хор женщин "Белому лебедю путь просторен",

возгласы мальчишек,

скандированные реплики стрельцов,

хор пришлых людей,

трубные сигналы,

самостоятельные фигуры в сопровождении.

Для контрастно-полифонических эпизодов решающим является то, что каждый компонент в них отличается своими мелодико-интонационными качествами, своим тематическим характером и потому в общей гармонии отделяется от других, хорошо различим при исполнении. Иными словами, обладает своей спецификой, как ею обладают мелодии контрастных тем, когда они контрапунктируют в полифоническом произведении. В итоге соединений полифония пластов создает удивительно правдивую картину, чрезвычайно близкую явлениям жизни.

Контрастную полифонию Мусоргский ввел в пьесе "Богатый и бедный еврей" из "Картинок с выставки" (1874). Каждому персонажу присуща характеризующая его тема с поразительно верно запечатленными интонациями. Сначала они излагаются отдельно, в репризе же контрапунктируют, сохраняя во всей неприкосновенности свой характерный облик. Однако есть и нечто новое: просящие интонации верхнего голоса становятся настойчивыми, тема в нижнем голосе по-прежнему непреклонна:

Andante

Andantino

Andante. Grave

Программность пьесы переводит полифонию в сферу социального содержания, ранее никогда не отображавшегося полифонической музыкой.

Проблема полифонии (шире – *многоголосия*) Мусоргского, поставленная в свое время Асафьевым, продолжает занимать теоретиков, пытающихся обосновать, раскрыть неповторимое своеобразие и силу воздействия музыки великого композитора. Асафьев выдвинул идею о народно-песенной подголосочности фактуры Мусоргского, позднее Скребков расширил эту характеристику и ввел новое для данной теории указание на важность подголосочности партесных композиций XVII столетия[11]. О. П. Коловский развивает теорию подголосочности, объясняя ряд приемов, частью под

[11] Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, Глава 8 – "Вагнер и Мусоргский", с. 359 – 395.

воздействием идей Скребкова[12]. Действительно, Мусоргский впитал и обобщил традиции народного многоголосия и художественной практики старинного церковного пения и под их влиянием существенно изменил классические формы полифонии. В слух Мусоргского вошли знакомые с детства музыкальные впечатления от народных песен и тех песнопений, которые исполнялись дьячками и любителями на клиросах сельских храмов[13]. В Петербурге Мусоргский изучал древнецерковное пение (он сам отмечал это в "Автобиографической записке"[14]).

Подголочность в виде терцовой вторы и других параллелизмов (квинт, октав), в духе постоянного многоголосия XVII века вошли в плоть и кровь музыкального языка Мусоргского, способствуя созданию образов не только из духовного, но и из светского мира. Великолепный образец в этом отношении – начало рассказа Подъячего из "Хованщины" – "В Китай-городе был я на работе": древние попевки и подголоски предстают здесь в таком ярком виде, что картина древнерусской жизни воспринимается зримо и рельефно. Полифонии в классическом виде здесь нет, но русская подголосочность, потенциально богатая полифоническими возможностями, характеризует глубоко национальные основы стиля Мусоргского. Это другая подголосочность, чем в хоре поселян из "Князя Игоря" Бородина (об этом см. ниже), – она объединяет разные ветви древнерусской музыки, уходящие в глубь веков.

С. С. Скребков связывал проблему образования у Мусоргского контрастной полифонии с мелодической природой его многоголосия, позволяющей сочетать разные планы действия. В подтверждение автор приводил те эпизоды опер, которые выше нами отнесены к полифонии пластов. Общая формулировка Скребкова звучит так:

"Тот факт, что Мусоргский исходил из песенно-подголосочных традиций русской национальной культуры, с ее акцентом на хоровом мелодическом интонировании, в принципе унисонном, открыл перед композитором широчайшие возможности многоплановой *контрастной полифонии*, сплетающейся из одноголосных или концентрированно-подголосочных тематических пластов. И в этом отношении монументальные массовые сцены Мусоргского (особенно, например, второй выход Хованского) оказываются наполненными столь богатой и многогранной контрастной полифонией, равной которой не было в произведениях Вагнера"[15].

Полифония Мусоргского сложилась вне русла полифонической классики и классического голосоведения, но обрела истинно классическое значение. Гений Мусоргского обогатил русское и все мировое искусство великими художественными открытиями, с каждой эпохой все глубже и глубже познаваемыми музыкальной теорией.

[12] См. статьи О. П. Коловского в сб.: Проблемы истории и теории русской хоровой музыки. Л., 1984, с. 31 – 46; Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б. В. Асафьева. Л., 1985, с. 38 – 52.

[13] Еще Глинка интересовался простым церковным пением, стараясь восстановить его древние традиции.

[14] См.: М. П. Мусоргский. Письма и документы. М. – Л., 1932, с. 421 – 422.

[15] Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 394 – 395.

Оригинальность многоголосия и всей фактуры сочинений Мусоргского вызывала возражения музыкантов, принимавших законы классического голосоведения за неизменные. Даже его друзья не остановились перед желанием поправить кажущиеся ошибки, но при этом утрачивались не только самобытность, но и определенная почвенность музыки Мусоргского.

В XX веке его творчество оплодотворило искусство французских импрессионистов, которые, однако, могли взять лишь формальную красочность гармонических сопоставлений, народная же сущность подголосочности Мусоргского оставалась им недоступной. Мелодическая основа его многоголосия нашла продолжение в лирике Прокофьева, открывшего вместе со Стравинским новую эпоху в истории отечественной и мировой музыки. Анализ и характеристика полифонии Прокофьева – задача следующего выпуска "Истории полифонии".

ПОЛИФОНИЯ А. П. БОРОДИНА

Отношение к полифонии у *Александра Порфирьевича Бородина* (1833 – 1887) было иным, чем у Балакирева и Мусоргского. Он охотно применял приемы и формы классической полифонии для развития музыкальных образов в своих произведениях и достиг великолепных результатов. Тяготение Бородина к исключительной четкости и ясности, "классичности", вероятно, было следствием и его природных побуждений, и тех музыкальных впечатлений, которые он получил, играя разнообразные музыкальные пьесы в любительских ансамблях. По воспоминаниям Е. С. Протопоповой, он сочинил фугу в присутствии директора Пизанской музыкальной школы Менокки в "какой-нибудь час", чем крайне изумил профессора[1]. Это свидетельствует о том, что и ранее 1862 года, к которому относится упомянутый факт, Бородин уже хорошо владел фугированной формой и полифоническим голосоведением. Не случайно и в своих немногочисленных критических статьях он отдавал должное полифоническим разделам тех произведений, о которых писал. Так, рецензируя исполнение "Te Deum" Берлиоза, Бородин отмечал "большую полифоничность и сложность разработки" в первой части оратории "Te Deum laudamus": "Несмотря на такую сложность, однако же, все голоса всюду ведены крайне ясно, естественно и свободно. Общий характер музыки – спокойный, светлый, грандиозный и вполне церковный"[2]. Чувствуется, что композитор-критик особенно ценит ясность и естественность берлиозовского голосоведения – качества, присущие и собственным творениям Бородина.

В разборе второго номера "Te Deum" Бородин не забывает отметить возвращение музыки начальной органной прелюдии, "идущей на сей раз не у органа, но у струнных с контрапунктирующими фигурациями деревянных духовых"[3].

В музыке Бородина мы встречаем обильное применение имитационных форм, вплоть до фугато и канонов, подвижной контрапункт, контрастно-тематические сочетания и полифонические вариации. Все они предстают у Бородина в образцах высокохудожественного содержания.

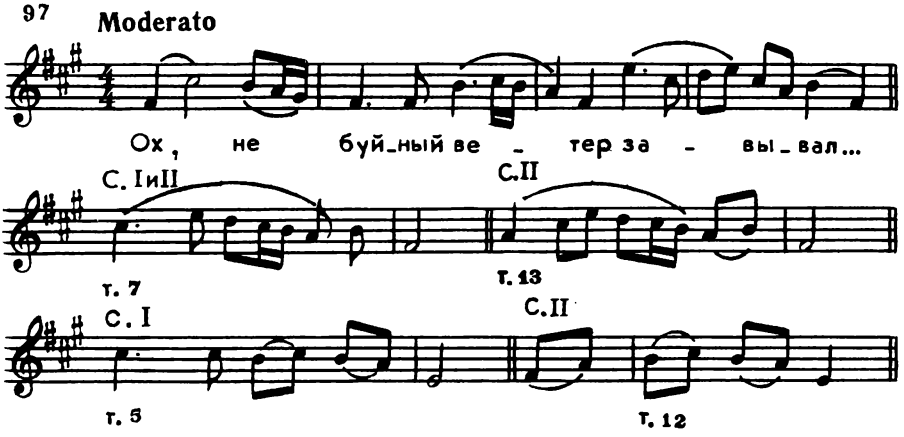
В трактовку привычных форм Бородин вносит определенные особенности. По направлению они родственны глинкинским. Именно поэтому на полифонию Бородина может быть распространено его собственное определение стиля "Князя Игоря" как более близкого к "Руслану" Глинки, чем к "Каменному гостю" Даргомыжского. Весь круг бородинских полифонических приемов тяготеет к глинкинским.

[1] А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985, с. 94.
[2] Бородин А. П. Критические статьи, с. 27.
[3] Там же, с. 28.

Выдающимся достижением полифонии Бородина было воссоздание народно-подголосочного строя в хоре поселян из "Князя Игоря", максимально приближенное к подлинным народным образцам. Им восхищался знаток русского народного творчества А. Д. Кастальский. Глинка, Балакирев, Мусоргский создали ряд произведений (вернее – эпизодов в произведениях), связанных в своих истоках с народной подголосочностью. Бородин возвращает подголосочность в тот жанр, из которого она вышла, – в лирическую протяжную песню. Это следствие глубокой наблюдательности композитора, особенности его мышления. И целое, и каждая деталь голосоведения и гармонии хора поселян пропитаны духом и приемами народного распевания, народного исполнения песни.

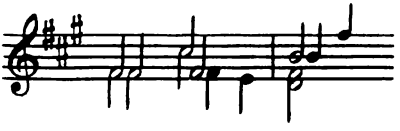
Структура его – одноголосный запев и подхват хором – уже применялась многими композиторами, как и стягивание голосов в кадансовый унисон. Бородин идет далее по пути внедрения народно-хоровых приемов: вводит смены ладовых опор (ладовую переменность), внутриладовые диатонические отклонения, наполняет партии голосов оборотами главного напева. Это не имитации – они мало свойственны народному многоголосию, хотя и встречаются, – но свободное вплетение в хоровую ткань отдельных попевок:

97



По-народному производится и расплетение унисонов, вплоть до образования четырехголосия, как, например, в т. 8 – 9:

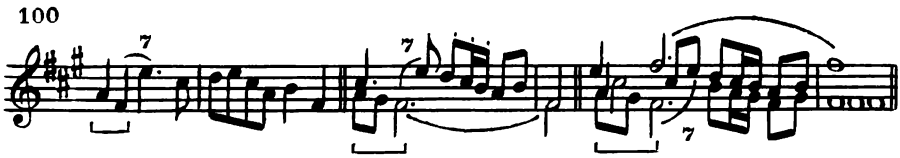
98



Сама мелодия строится Бородиным так, что ее новые обороты являются вариантным воспроизведением предыдущих, очень типичных для народного стиля, например:

99

Это построение мелодии чутко отражается в сложении многоголосия из попевок одноголосного запева. Наглядное проявление такого чисто народного принципа можно видеть, например, в т. 7 – 8: оборот a – fis из запева перешел в нижний голос, а верхний получил вариант его продолжения; скачок на септиму преобразовался в одновременное ее звучание:



Весьма целеустремленно ведет композитор и ладогармоническое развитие многоголосия. Ладовая переменность сказывается не только в сменах устоя, но и в том, что одна и та же ступень лада, обрастая гармоническими звуками, получает разное применение. Это явственно проявляется в оперировании IV и III ступенями (h и a). В запеве на них делается определенный упор и они акцентно выделяются. В следующем четырехтакте A-dur это уже временная тоника, поскольку к ней устремлено движение от опорного e. Появляющееся h входит в оборот h – a – e (т. 5), копируя соответственно формулу из главной тональности. В третьем построении h уже пополняется самостоятельной гармонией (секстаккорд в т. 9), которая еще рассматривается как II ступень в A-dur, ибо затем идет его доминанта e. Но она разрешается в VI ступень, то есть попадает на звуки главной тональности, – это обогащает ее переменностью. Роль h вырастает еще больше: появляется его полное трезвучие и за ним утверждается значение IV ступени главной тональности. После возвращения a в роли временной тоники происходит окончательное закрепление главного строя.

Мы стремились дать картину постепенного рождения из плагального оборота h – fis самостоятельной гармонии h – d – fis, трактуемой переменно и затем вновь переливающейся в мелодию; иными словами – показать взаимосвязь мелодии и многоголосия, опирающуюся на народные принципы. Широко развернув подголосочно-полифоническое изложение в женских голосах, Бородин переводит его в смешанный состав хора, не внося других изменений в фактуру. В результате складывается куплетно-вариационная форма, получающая законченность благодаря динамике звучания: поселяне начинают за сценой (первый куплет), выходят на сцену (второй куплет) и уходят за сцену, все более удаляясь, звуки замирают вдали (третий куплет). Запев передается от сопрано к альтам и тенорам (оба раза с контрапунктами).

Хор поселян – единственный в своем роде пример народно-хорового многоголосия не только у Бородина, но и во всей современной ему и предшествующей музыке. Надо было проникнуться интонационным складом русской песни, понять самое существо и дух народного распева, вслушаться в плетение голосов, чтобы создать этот шедевр. Восторгался хором поселян рецензент газеты "Русские ведомости", описывая премьеру "Князя Игоря" (1890): "Слушаешь и чувствуешь что-то несказанно простое, родное, захватывающее, как будто из дали веков принеслась в звуках вся поэтическая грусть самого "Слова о полку Игореве". Я положительно забыл, где я, и только взрыв рукоплесканий привел меня в себя. По мень-

шей мере минут 10 длились неистовые крики, аплодисменты, стук, гром. Хор повторили..."[4]

Направленность мышления композитора в глубину народного искусства характеризует его творчество с самых ранних произведений, оформляемых в классических традициях и жанрах. Народно-подголосочная полифония входит в них определяющим элементом. Таково Andante фортепианного квинтета (1862), с первого же момента звучания которого чувствуется подголосочность:

10 1

Andante

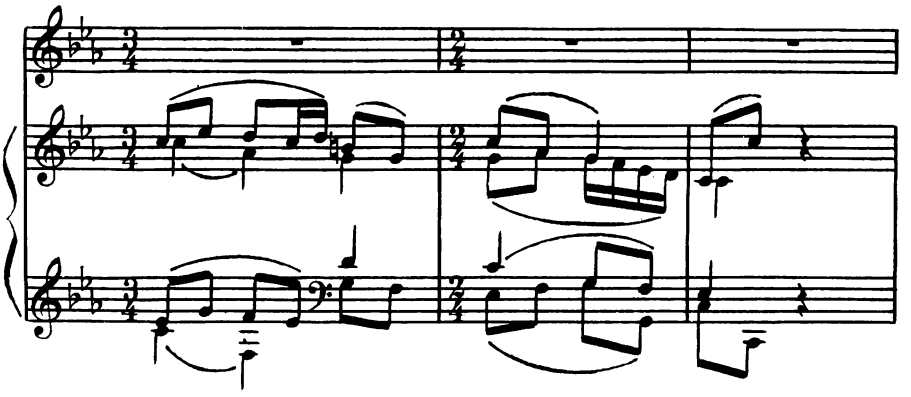
p

V-no I

p

p

[4] Цит. по статье В. В. Стасова "По поводу "Князя Игоря" Бородина на Мариинской сцене". – С т а с о в В. В. Статьи о музыке, вып. 4, М., 1978, с. 197.



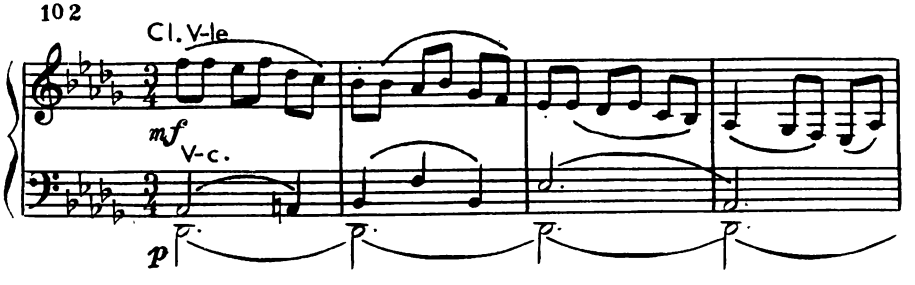
В трио скерцо из 1-й симфонии (1867) колоритно звучащие деревянные инструменты образуют интересное последование темы с контрапунктом, последний одновременно служит и подголоском. В двухголосной теме Andante из 1-го квартета (1879) сливаются две контрастирующие, но дополняющие друг друга мелодии, попевки которых очень близки хору поселян, отличают же их хроматизмы, не встречающиеся в диатоническом хоре (см. пример 103).

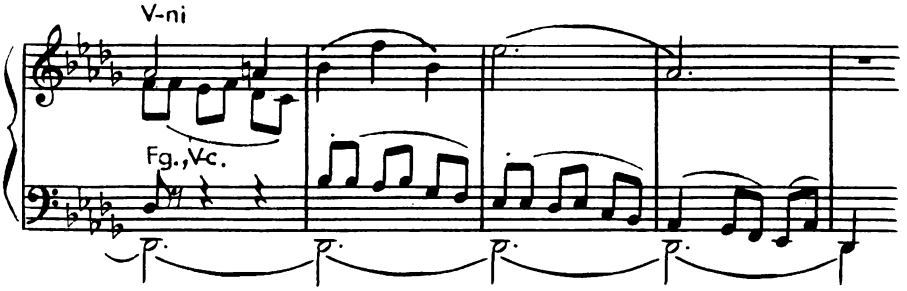
Обращаясь к имитационным формам в полифонии, Бородин обильно использовал октавные имитации-отголоски, чрезвычайно родственные глинкинским. Они встречаются почти на каждом шагу в фактуре его сочинений, с самых ранних пор, например в струнном трио на тему городской песни "Чем тебя я огорчила" (1854 – 1855), и вплоть до последних произведений.

По-глинкински применял Бородин и подвижной контрапункт (обычно Iv – 7), меняя голоса сразу же после первоначального соединения. Если тематический материал не очень протяженный, то эта перемена звучит и как имитация с перекрестным соотношением голосов: ><. Такого типа соединений немало в инструментальной музыке Бородина. Для иллюстрации приведем в примере 102 отрывок из трио скерцо 1-й симфонии (гармонические голоса опускаем).

Как и у Глинки, подобные перемещения вместе с первоначальным могут образовать род периода, если достаточна каждая из частей. Смысловое значение таких перемещений заключается в утверждении главенствующего характера темы, способствует ее вариационному развитию, внося элемент обновления, иногда и красочности (обыкновенно перемещения происходят при изменении тембрового колорита).

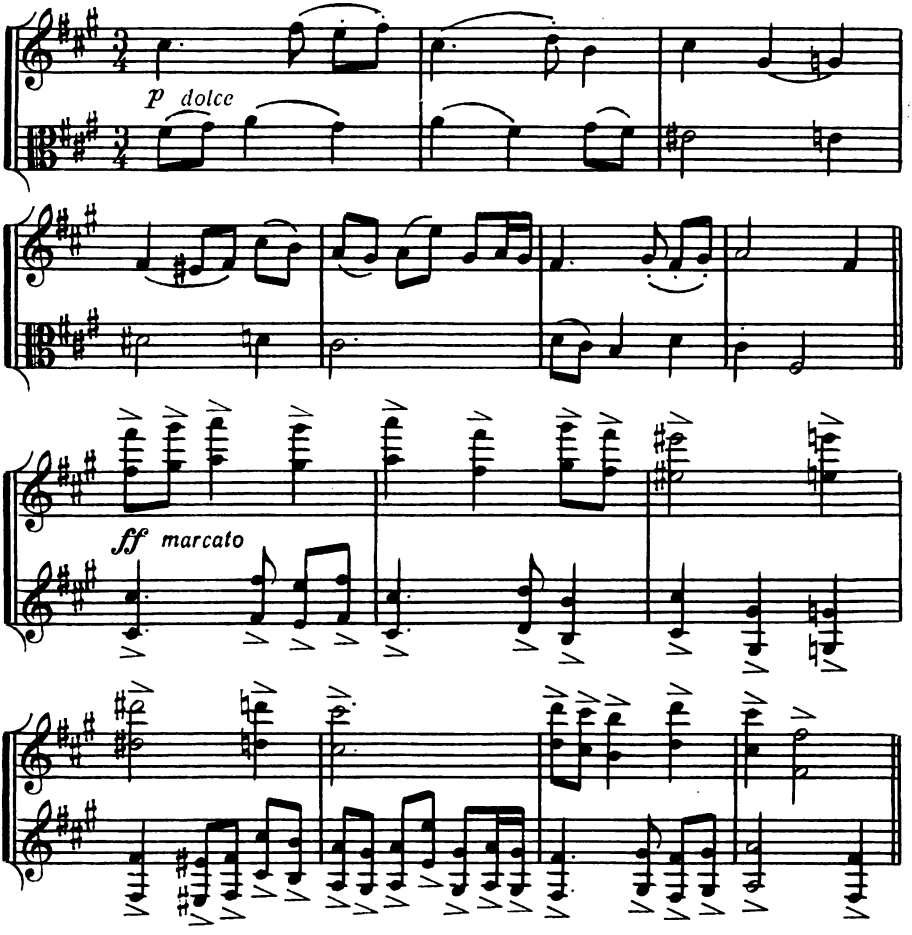
102





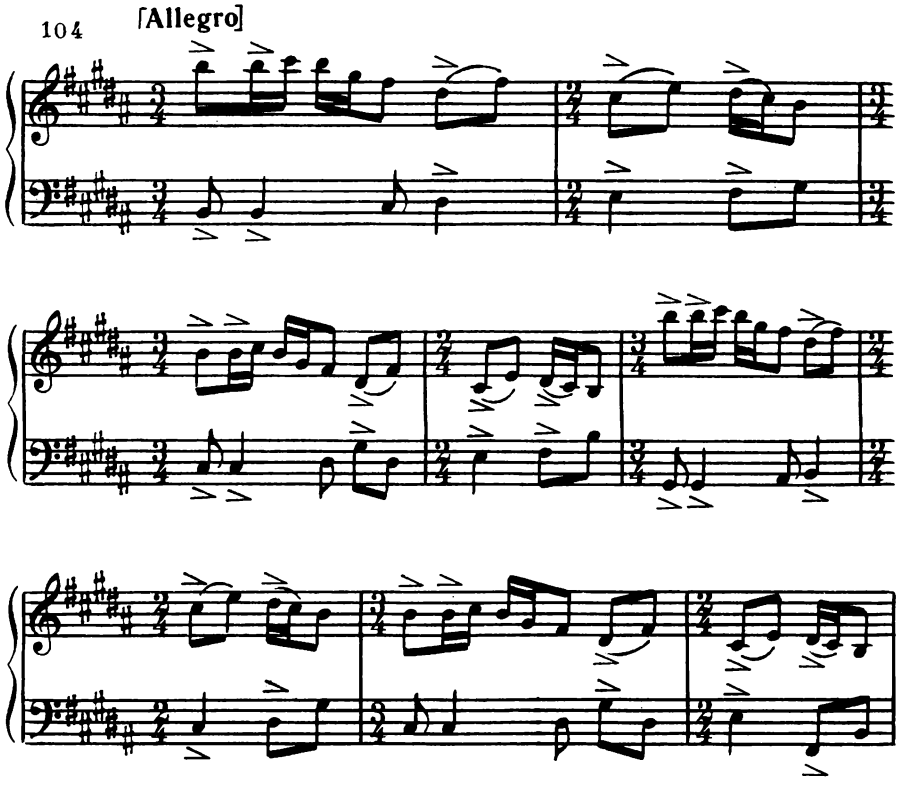
В Andante 1-го квартета октавное перемещение двухголосной темы в репризе приобретает значение формообразующего принципа. В кульминации тема излагается в последний (пятый) раз в двойном контрапункте октавы (Iv – 14 с удвоениями). Сопоставим первое и пятое проведения:

103 **Andante con moto**



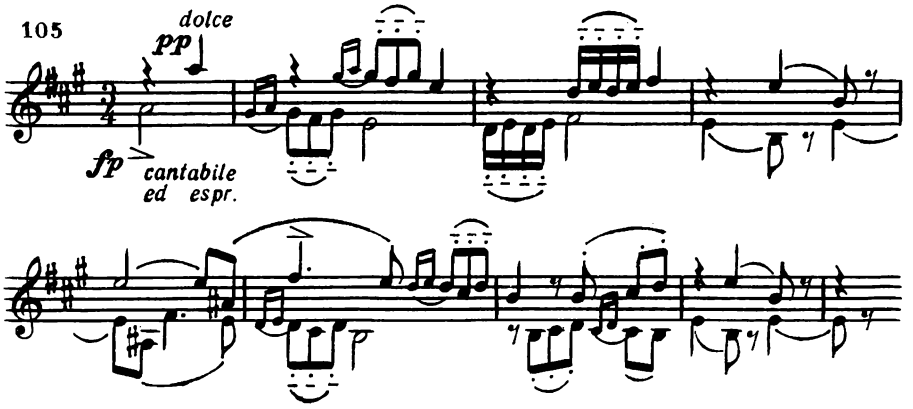
Как иные мастера "приберегают" для кульминации какие-либо гармонические или тембровые средства выражения, так Бородин приберег здесь вертикально-подвижной контрапункт, и он действительно играет важную художественную роль.

Изредка можно встретить у Бородина и неоктавные перемещения в вертикальном контрапункте, как, например, в следующем месте из финала 2-й симфонии (отметим неполную точность переносимых голосов; сначала Iv – 1, потом Iv + 2):



С обилием свободной имитационности связана особая тонкость полифонической фактуры Бородина. Более всего это проявляется в лирических произведениях, например в квартетах.

Большую формообразующую роль отводит Бородин и канону; пример – в знаменитом ноктюрне из 2-го квартета. В разработочной его части (от Più mosso) непрерывно возникают каноны, канонические секвенции, имитации, и потому канон в репризе служит их естественным продолжением и обобщением. Но он дает новое качество – репризу, и такое совмещение делает его особенно выделяющимся. Форма канона успевает измениться в течение репризы: риспоста сначала отстает на $^1/_4$, потом на $^2/_4$, в конце опять на $^1/_4$:



При повторении канон излагается в двойном контрапункте октавы. Таким образом, каноны проходят сквозь весь ноктюрн, образуя "большую полифоническую форму"[5].

Фугированные формы редко встречаются у Бородина. В центре разработки Allegro и в средней части Andante 1-го квартета композитор поместил фугато, следуя в этом за Глинкой, придававшим фугированной форме большое значение (напомним о его замысле добиться сочетания фуги с условиями русской музыки). В III действии "Князя Игоря" находим вокальную фугу. Участие хора и солистов (Игорь, Владимир) придает форме оригинальность. Интересен тональный план, и своеобразна тема, в которой сконцентрированы выразительные интонации уменьшенной кварты (VII – III ступени), повышенной и натуральной IV ступени и др.[6] Окончание фуги вторгается в следующий эпизод оперы (появление половцев с добычей), совмещаясь с контрастным материалом и подчиняясь драматическому развитию.

Великолепно владел Бородин мастерством контрапунктического соединения разнородного тематического материала. Продолжая глинкинские традиции, он создал ряд блестящих образных сплетений, проникнутых идеей единства произведения.

В увертюре "Князя Игоря" совмещаются мелодии главной и побочной партий, в Половецких плясках – темы медленной пляски девушек и скорой пляски мальчиков. Высшим образцом контрапунктирования у Бородина является, конечно, соединение русской и восточной тем в симфонической картине "В Средней Азии" (1880). Контрапункт двух тем возведен здесь в генеральный принцип формы, отражающий содержание – мирное содружество наций. Нет сомнений, что здесь Бородин дал принципу Глинки свое толкование. Дыхание широкой песенности и красочность – вот характерные качества контрапункта в картине "В Средней Азии".

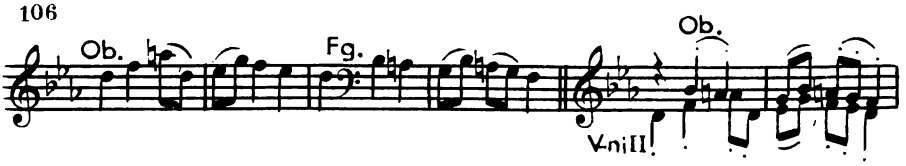
Великолепное искусство контрапункта проявляет Бородин в разработочных разделах формы, сплетая разные темы и их части. Так, в Allegro

[5] См. о ней: История полифонии, вып. 3 и 4.

[6] В создании этой фуги не исключена возможность авторского участия А. К. Глазунова, так как он заканчивал III действие оперы по эскизам Бородина; тема фуги несомненно бородинская.

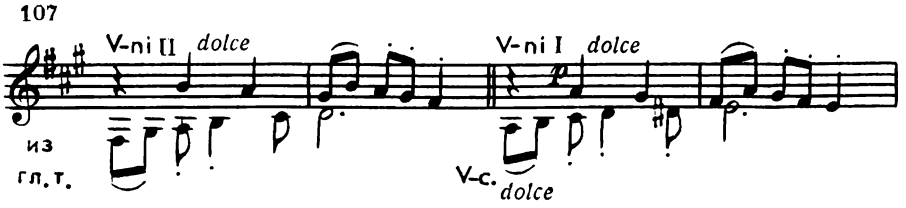
1-й симфонии темы гобоев и фаготов, прозвучав отдельно, тут же соединяются:

106



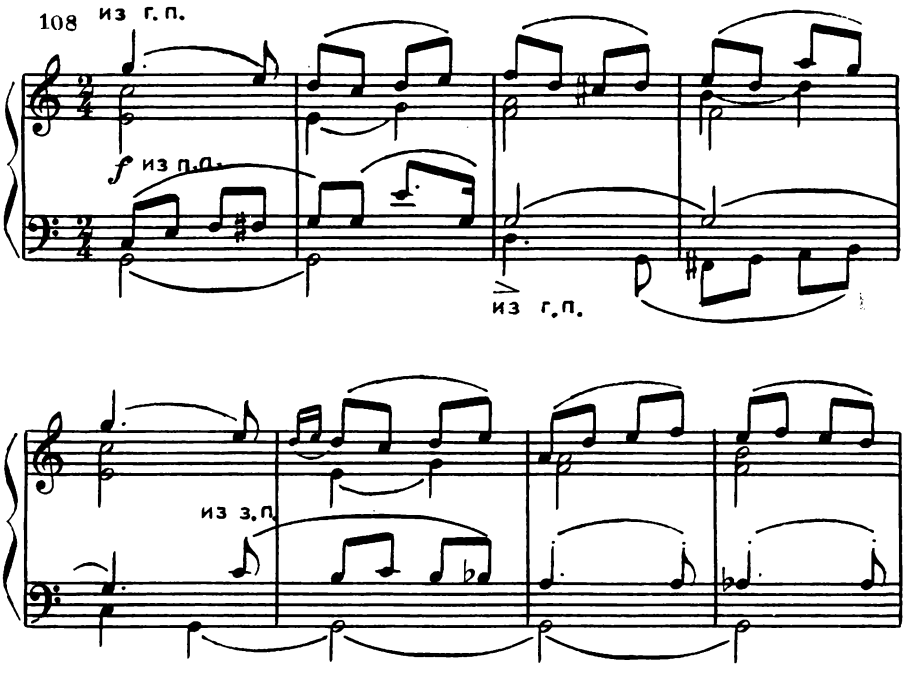
Далее элемент главной темы выступает в контрапункте с предыдущей:

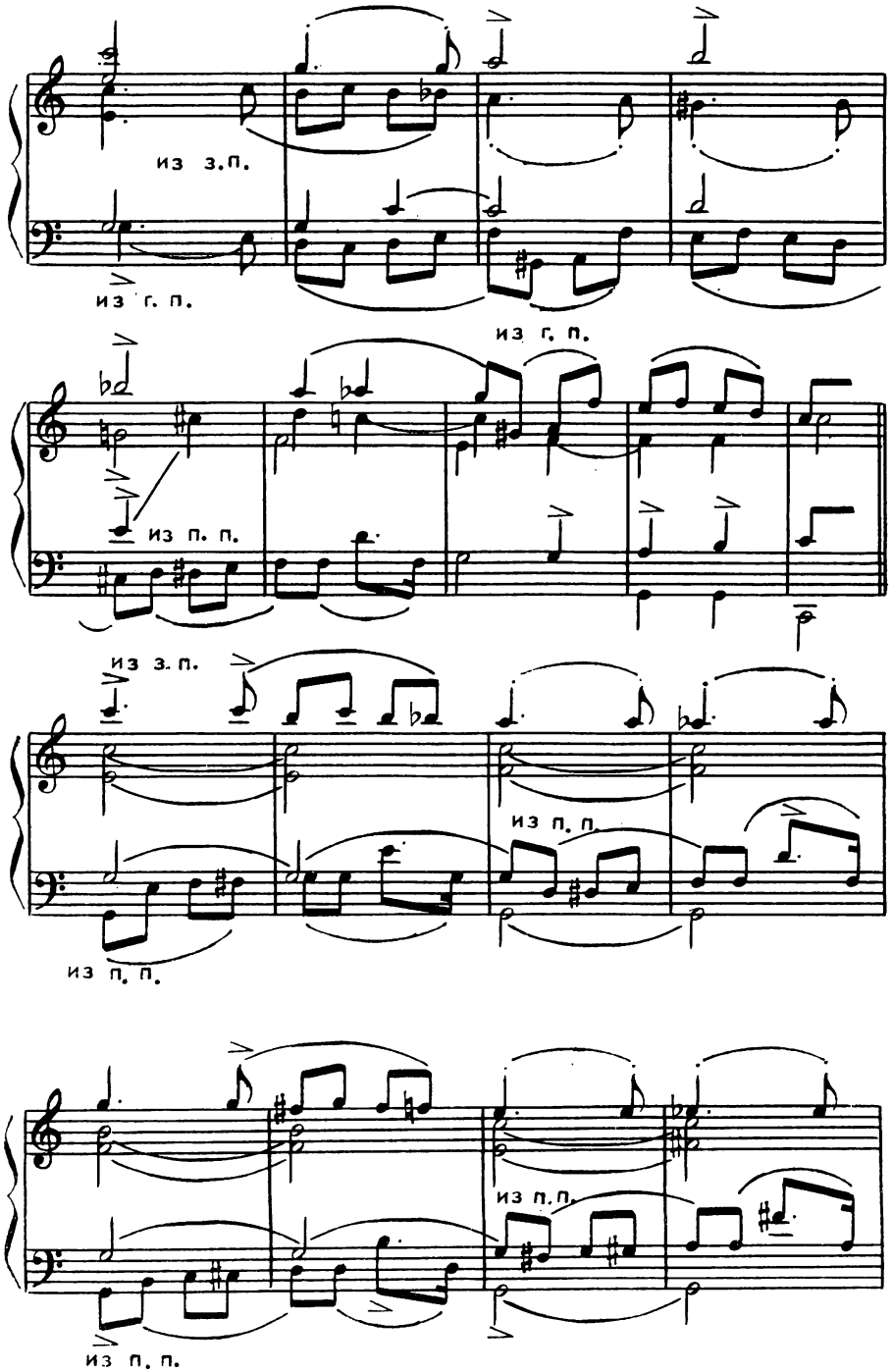
107

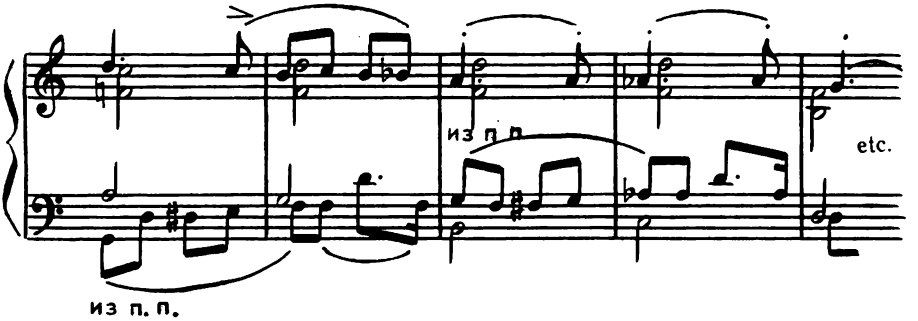


Более сложные комбинации использованы в разработке Allegro 1-го квартета. Характерная особенность тут — непрерывная интонационная наполненность голосов элементами, взятыми из основных тем (главной, побочной, заключительной):

108




из з.п.
из г. п.
из г. п.
из п. п.
из з. п.
из п. п.
из п. п.
из п.п.
из п. п.



Достижения Бородина в сфере контрапунктирования мотивов из разных тем произведения несомненно оказали влияние на творчество Танеева, для которого этот прием стал одним из важных в образно-тематическом развитии.

Бородин внес в историю полифонии много нового и значительного соответственно образному содержанию, неповторимо глубокому и стилистически яркому. Воссоздание в рамках классической оперной формы народно-подголосочной полифонии, контрапунктическое сплетение контрастных разнонациональных тем в духе протяжных песен — немеркнущие достижения бородинской полифонии. Народные основы оплодотворили классические формы оперной, симфонической, камерной музыки Бородина, это две неразрывные стороны его искусства.

ПОЛИФОНИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Вступив в содружество "Могучей кучки", *Николай Андреевич Римский-Корсаков* (1844 – 1908) по совету Балакирева сразу же принялся за сочинение симфонии. "Балакирев, не только никогда не проходивший никакого систематического курса гармонии и контрапункта, но даже и поверхностно не занимавшийся этим, не признавал, по-видимому, в таких занятиях никакой нужды", – писал Римский-Корсаков впоследствии в "Летописи моей музыкальной жизни"[1]. И далее: "Правильны ли были отношения Балакирева к его друзьям-ученикам? По-моему, безусловно неправильны. Действительно талантливому ученику так мало надо; так легко показать ему все нужное по гармонии и контрапункту, чтобы поставить его на ноги в этом деле, так легко его направить в понимании форм сочинения, если только взяться за это умеючи"[2].

Как видим, Римский-Корсаков в зрелые годы одним из необходимых условий композиторского образования считал изучение контрапункта, приобретение полифонической техники, без которой немыслимо продвижение музыкального искусства. Восполняя этот пробел в своем музыкальном образовании, Римский-Корсаков в 1874 – 1875 годах систематически занимался контрапунктом и гармонией, непосредственным плодом чего явились его многочисленные фуги и гармонизации хоральных мелодий, но общие результаты были значительно глубже и важнее: они проникли в музыкальный стиль Римского-Корсакова и позднее позволили ему создать великолепные художественные образы, вошедшие в золотой фонд русской полифонии и обогатившие мировую музыкальную культуру. Самоотверженностью Римского-Корсакова восхищался Чайковский: "...Я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером! Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей, – все это такой подвиг для человека, уже 8 лет тому назад написавшего *Садко*, – что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к Вашей артистической личности"[3].

Связующим звеном между учебно-техническими работами и художественными достижениями в оперном творчестве Римского-Корсакова явился ряд сочинений в самых разнообразных жанрах: камерно-инструментальных, хоровых. В них композитор использовал приемы и формы полифо-

[1] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 17.

[2] Там же, с. 21.

[3] Письмо от 10 сентября 1875 г. – Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 5. М., 1959, с. 412.

нического склада. "Я много играл и просматривал С. Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его "сочиняющей машиной" [...] Об историческом развитии культурной музыки я тоже понятия не имел и не сознавал, что вся наша современная музыка во всем обязана Баху. Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня", – писал Римский-Корсаков впоследствии в "Летописи" о работах 1874 – 1875 годов[4].

Квартет F-dur, секстет A-dur, фуги для фортепиано[5], хоры a cappella для женских и для мужских голосов, а также смешанные – такие сочинения вышли из-под пера Римского-Корсакова в эти годы. "Благодаря преобладанию контрапункта, которым я был тогда проникнут, многие из них носят несколько тяжеловатый характер", – признавался композитор[6]. И в другом месте: "...Техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункта, оставаясь самим собою, а не притворяясь"[7].

Выделим хоры ор. 16 (1875 – 1876): № 1 – "На севере диком..." для смешанных голосов, написанный в форме старинного мотета, в котором каждая фраза текста разрабатывается фугированно; № 3 – восьмиголосный хор "Старая песня" в форме вариаций, из которых полифонически наиболее развита четвертая (последняя); № 6 – хоровая фуга "Владыко дней моих...". Форму фуги в миксолидийском ладу имеет и хор "Пред распятьем" (ор. 18 № 1, 1876).

"Старая песня" и последние две фуги сурового, сосредоточенного характера предвосхищают образы седой древности, созданные композитором впоследствии, но, конечно, неизмеримо более совершенные.

Одновременно с самообразованием Римский-Корсаков вел интенсивнейшую работу по изучению русской народной песни. Плодом ее был сборник "100 песен" (1876), запись сорока песен от Т. И. Филиппова (изданы в гармонизации Римского-Корсакова в 1882 году). Особенно занимали Римского-Корсакова обрядовые и игровые песни, "наиболее древние, доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности"[8].

В четырех вариациях и фугетте на тему русской песни "Надоели ночи" (ор. 14, 1875) для женского четырехголосного хора a cappella соединились обе линии работы композитора: полифоническая и разрабатывающая народно-песенный материал. Фугетта обобщает в единой форме накопленную в вариациях имитационность, подчиненную законам фуги, и вводимое в ткань фуги повторение песни (мелодии), которой начата композиция. Возникает что-то вроде двойной фуги, вполне индивидуального строения, непохожего на классические. Тема собственно фуги, естественно, контрапунктирует с мелодией песни, проходящей поочередно во всех четырех голосах (последний раз – в увеличении).

[4] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 89.

[5] По воспоминаниям Бородина, фуги Римского-Корсакова исполнялись у Листа его учениками. "Фуги были сыграны превосходно, свободно, вступления тем в новых голосах оттенялись с изумительной рельефностью". – Бородин А. П. Критические статьи, с. 57. По-видимому, речь идет о шести фугах ор. 17, изданных в 1875 году.

[6] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 92.

[7] Там же, с. 88.

[8] Там же, с. 95.

Проследим за ходом композиции:

т. 1 – 14 (т. 1 – 2 – вступление) – экспозиция фуги: T – D – T – D (с. I, а. II, с. II, а. I);

т. 15 – 22 – мелодия песни (а. II) в B-dur – g-moll на фоне темы фуги (с. I, с. II); т. 23 – 36 – проведения темы фуги в тональностях VI – II – VI – II ступеней (с. II, а. I, с. I, а. II);

т. 37 – 43 – мелодия песни (а. I) в Es-dur – c-moll на фоне проведений темы фуги (а. II, с. I); т. 44 – 50 – проведения темы фуги в Es-dur – B-dur (четырехголосная стретта);

т. 51 – 57 – мелодия песни (с. II) в F-dur – d-moll на фоне проведений темы (а. I, с. I); т. 58 – 65 – вариант темы (а. II) и интермедия;

т. 66 – 82 – мелодия песни в увеличении (с. I, с т. 60) на фоне проведений темы фуги в B-dur – g-moll (с. II, а. II, а. I, с. II, а. I, а. II);

т. 83 – 86 – кода (последняя фраза песни).

Приводим схему фугетты, ее тему и соединение с мелодией песни (текст: "проторил ты, друг, дороженьку"):

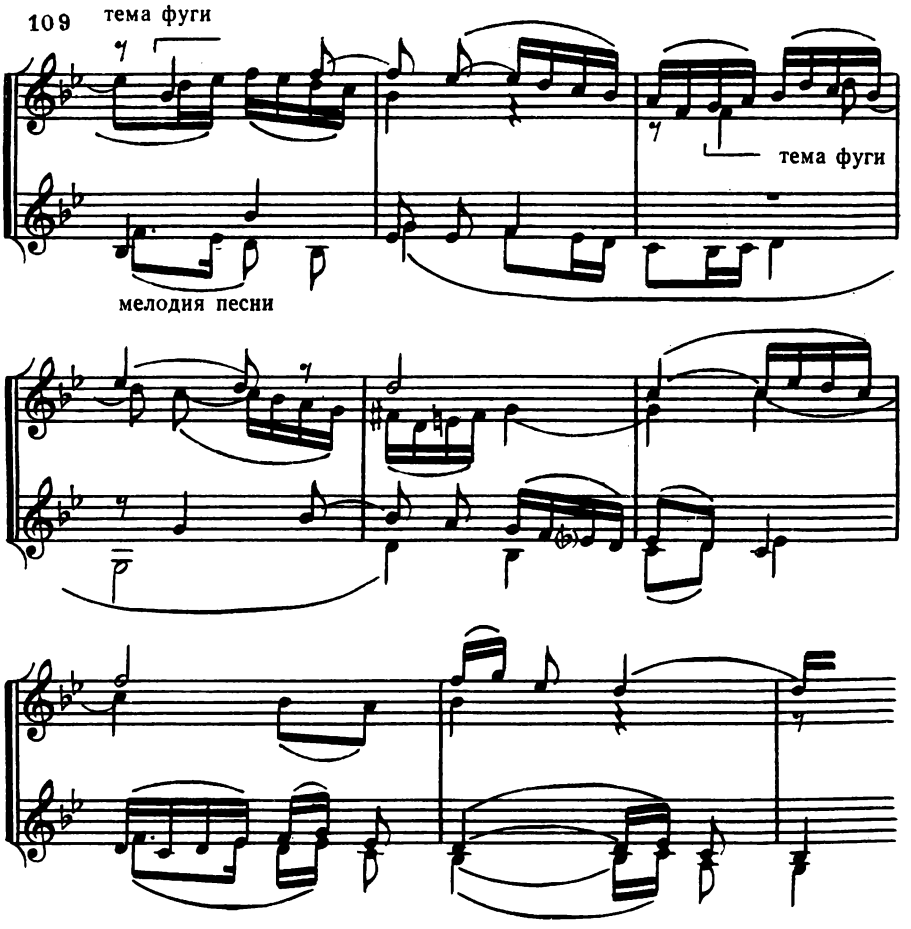
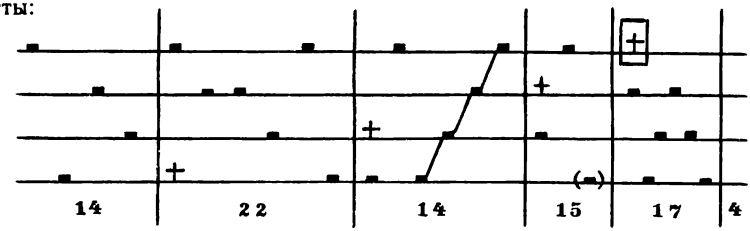


схема фугетты:



— тема фуги

+ мелодия песни

Подробный разбор этой вариационной композиции необходим для ясного понимания тех работ, которые проводил Римский-Корсаков, осваивая полифонические приемы, постепенно входившие в "плоть и кровь" его мышления, его стиля. Лучшие достижения в сфере полифонии связаны с его оперным творчеством, где он свободно располагал не только техникой полифонии, но и полифонией жанра.

При громадном разнообразии оперного творчества Римского-Корсакова все-таки можно выделить наиболее важные полифонические формы, применявшиеся при разнородном сюжетном содержании произведений, что свидетельствует о единстве художественных принципов, которые вырабатывались в тесной зависимости от общеэстетических воззрений.

В операх Римского-Корсакова большое место отводится, с одной стороны, песенным эпизодам, вариационно развитым обычно в одной сцене (на данную тему). Исключение представляет свадебная песня из II действия в "Сказании о невидимом граде Китеже", допеваемая в последней картине оперы. С другой же стороны, существенное место занимают лейтмотивы — краткие повторяющиеся музыкальные характеристики. Эти два рода музыкальных тем прежде всего и вступают в полифонические сочетания с контрастным материалом, а иногда и друг с другом.

Разнообразие песенных эпизодов у Римского-Корсакова очень велико. В его операх найдем песни и сольные, и хоровые, различные по исполнительскому составу (мужской, женский, смешанный хор). Велико и разнообразие вовлеченных композитором народных жанров: свадебные и плясовые, хороводные и подблюдные, былины и духовные стихи; есть собственно песни и инструментальные наигрыши, по содержанию — скорбные и веселые, протяжные и величальные и т. д.

Столь же существенны в структуре опер Римского-Корсакова лейтмотивы. По своей мелодике, по жанровым ее истокам лейтмотивы также могут быть песенными, но в плане художественной функции роль их отлична от песенных эпизодов. Если песенные эпизоды вводятся для обрисовки бытовой, житейской стороны действия, то лейтмотивы связаны прежде всего с характеристикой героев и персонажей и, многократно повторяясь, сопутствуют им в сценической жизни. Лейтмотивы существенны для формирования оперного симфонизма, развития определенного тематического материала, доводимого до художественного обобщения в широкой, развитой форме.

Фактором контраста к песенным эпизодам и развивающимся лейтмотивам являются речитативы, подчас занимающие даже господствующее положение в оперной фактуре. Отсюда рождается контрастная полифония, которая воплощается в следующих формах:

а) сочетание песни с речитативом или инструментальным контрапунктом,

б) сочетание двух-трех песен или наигрышей,

в) сочетание разных лейтмотивов,

г) соединение этих сочетаний в обобщающие построения.

К анализу их обратимся ниже, предварительно же рассмотрим некоторые технические приемы полифонии.

Имитационная полифония, как и контрастная, выполняет в операх драматургическую функцию. Сконцентрировать внимание слушателя на каком-либо настроении или на характере действующего лица, сценическом явлении – в этой роли и применяются Римским-Корсаковым имитационные построения. В то же время они выступают в качестве интенсификатора музыкального развития и могут иногда концентрироваться в кульминациях, в моменты обобщения происходящего на сцене действия, как своего рода узлы имитационности в широкой оперной форме. Тематический материал бывает связан с лейтмотивной системой, но может быть и независим от нее – последнее встречается чаще. Стреттное контрапунктирование лейтмотивов – частный случай имитационной полифонии у Римского-Корсакова.

В технике полифонии у Римского-Корсакова должно быть отмечено влияние народно-подголосочной полифонии, хотя таких широких построений, как в хоре поселян Бородина, у Римского-Корсакова мы не найдем. Для примера подголосочности укажем на второй куплет троицкой песни из "Майской ночи":

110 [Moderato quasi Allegretto]

Ой! Да ра - но, ой, да ра - но, да

ра - но, ра - но на все празд - нич - ки.

В первой песне Леля ("Снегурочка") контрапункт английского рожка явственно носит подголосочный характер:

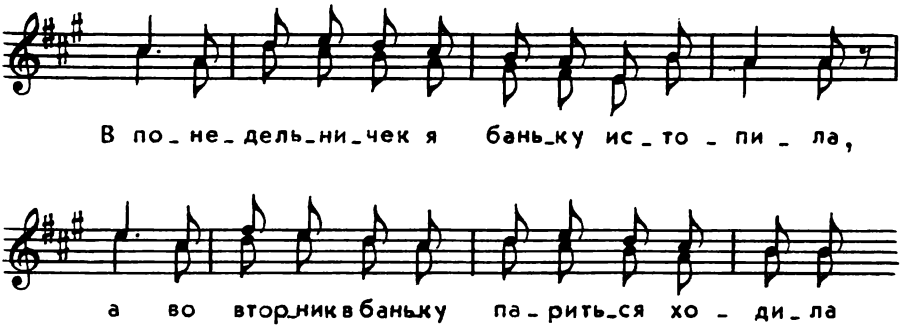
111

Зем - ля - нич - ка я - год - ка

C. ingl.

как и контрапунктирование в дуэте сестер из "Сказки о царе Салтане":

112



Отличное владение подголосочностью композитор показал в обработках русских народных песен ор. 19 (1879), переложенных "на народный лад". В некоторых, например в хороводной "Со вьюном я хожу", достигнут интересный синтез подголосочности и имитационности: вступающие позднее голоса свободно имитируют ранее вступившие, которые возвращаются к начальной теме. Создается род движения по кругу, что отвечает жанру хороводной песни. Хороводы в операх носят характер сценической игры и тем отличаются от простой обработки народной песни ("Просо" в "Майской ночи", "Ай, во поле липенька" в "Снегурочке" и др.).

Обратимся к анализу перечисленных выше контрастно-полифонических сочетаний.

а) Соединение песни и речитатива находим у Глинки и других композиторов. В "Иване Сусанине" это реплики Сусанина и Антониды, звучащие на фоне песни гребцов; в первом из трех хоров в "Русалке" Даргомыжского – короткая беседа Мельника с девушками, вкрапленная в мужской хор; в "Борисе Годунове" Мусоргского – разговор Григория с шинкаркой о дороге в Литву во время песни Варлаама. Собственно полифонические моменты (многоголосие) в этих случаях, соединяющих песню с речитативом, очень непродолжительны. Изредка встречаются подобные эпизоды и у Чайковского, например в заключительной сцене Вакулы и Оксаны из I действия "Черевичек" (такой сцены в "Кузнеце Вакуле" нет) – на фоне песни парубков проходит сначала речитатив Вакулы и Оксаны, а потом – Оксаны с девушками.

Пользуется этим приемом и Римский-Корсаков, например в "Майской ночи", когда окончание сцены Левко и Ганны совпадает с началом троицкой песни. Принципиально новым является возведение такого разножанрового контрапункта в формообразующий принцип. Пример тому – в сцене Грозного и Стеши из третьей редакции "Псковитянки". Подблюдная песня женского хора "Из-под холмика" сопровождается разговором названных действующих лиц. Песня развертывается куплетно, и неизменно ее сопровождают речитативы, причем не отдельными репликами, а пространным разговором. Любопытно, что такого разговора не было в первой редакции оперы – песня звучала без сопровождения. По-видимому, в новом варианте сказалось усиление полифоничности, определившееся в стиле Римского-Корсакова к середине 70-х годов.

Песня "Из-под холмика" состоит из девяти куплетов, во время которых разворачивается сцена угощения. Мелодическая основа речитативов, естественно, подчинена общим с песней гармоническим последованиям, но речитативы уже в силу своего жанрового отличия от хоровой песни хорошо выделяются и полифоническое сочетание становится очень рельефным.

К тому же роду отнесем и "Свадебный обряд" в "Снегурочке", где чередуются, не контрапунктируя, две песни, дополняются же они или речитативами Мизгиря, или контрапунктами хоровых и оркестровых партий. Очень интересно построена реприза в h-moll, идущая на органном пункте доминанты. Одну из тем, излагаемую женскими голосами, сопровождает ostinato в теноровой партии, которое во втором четырехтакте усилено удвоением басов. Образуется следующая форма:

женские голоса	а	б	а	б
тенора	в	в^1	в	в
басы			в^1	в^1
органный пункт на доминанте				

Как видим, в "Свадебном обряде" полифоническое построение более сложно, нежели обычное контрапунктирование песни и речитатива. Создается полифоническое нарастание, выливающееся в кульминационном построении в описанную форму. Вместе с применением тонального варьирования это придает "Свадебному обряду" определенную самостоятельность. Участие полифонии в развитии сцены весьма велико.

Как и многие другие русские композиторы, Римский-Корсаков часто сопровождает песенную тему контрапунктами, среди которых выделим контрапункты-pizzicati. У Глинки ("Камаринская"), Балакирева (Увертюра на темы трех русских песен), Чайковского (вступление из первой части 2-й симфонии) находим контрапункты типа pizzicato, но они всегда являются одной из форм контрапунктирования в данном эпизоде. Римский-Корсаков тоже вводил их в циклы вариаций на правах частного красочного приема варьирования. Новое у Римского-Корсакова – это применение контрапунктов-pizzicati на протяжении всего вариационного цикла на данную тему. Колоритные pizzicati сопровождают тему в песенных эпизодах, представляющих цикл из двух-трех проведений темы. Pizzicato как бы заменяет вокальный речитатив, так как само обычно носит размеренный характер, выдержано в умеренном темпе и ритме. Эффект контрапункта-pizzicato используется в разнообразных по содержанию эпизодах: и трагического, и светло-лирического, и эпического склада.

Великолепный пример трагедийности – интермеццо из II действия "Царской невесты", где свадебная песня Любаши из I действия сопровождается "говорящим" контрапунктом-pizzicato. В оперной и симфонической музыке это очень редкий, если не уникальный случай длительного контрастного двухголосия без дополнительных голосов, создающего поразительно яркий образ тягостного раздумья, предвестия трагических событий. Pizzicato, как и тема песни, необыкновенно выразительно, его интонации без слов говорят о приближающейся трагедии.

Примером светло-радостного эпизода, включающего тот же тип контрапункта, может служить свадебная песня "Что так рано солнце красно" из "Сказки о царе Салтане". Первое изложение темы идет на фоне тремоло скрипок и аккордов арфы, во втором и третьем добавляются pizzicati виолончелей (в третьем вводятся и другие изменения), построенные

на оборотах темы. Последние иногда имитируются, иногда даны в более простом, ритмически ровном виде со смещением на разные доли такта:

113

От_че_го так ста_ло, ста_ло яр - ко, слов_но

[p]

пол - день, слов_но пол_день ми - нул вдруг

Интонационная близость контрапункта-pizzicato к теме – существеннейшая его черта, обилие же гаммообразных оборотов показывает его связь с фигурациями.

Песня гусляра из II действия "Китежа" – пример эпического содержания. Здесь pizzicato и сопровождающие аккорды арф ассоциируются с бряцанием гуслей. Гаммообразность фигур контрапункта превосходно сочетается с общим интонационно-поступенным строем песенной темы гусляра, имеющей очевидные связи с духовными стихами и мелодикой знаменного распева. Неизбежные мелодические скачки завуалированы метрическим перемещением преимущественно с сильной доли на слабую. В большинстве это скачки на октаву, изредка на терцию и кварту, один раз на сексту. Pizzicato идет у виолончелей четвертями (второе проведение темы), у скрипок восьмыми (третье проведение), возникают ассоциации со старинными ostinati, дающими ритмическое дробление в вариациях.

Упомянув об эпизодах, где pizzicato применяется в ряду других приемов полифонического варьирования, мы еще не назвали образцы их у Римского-Корсакова. Таким примером является первая тема эпического склада из песни-рассказа Веденецкого гостя "Город каменный" (опера "Садко"). Контрапункт-pizzicato выступает здесь в третьем проведении темы, во втором введен контрапункт имитационного характера, в четвертом – гармоническое сопровождение:

114

А и раз в го_ду цер_ковь чуд_на_я

pp

под_ни_ма_ет_ся из си_ня мо_

_ря. Со_ез_жа_ют_ся к ней да ди_

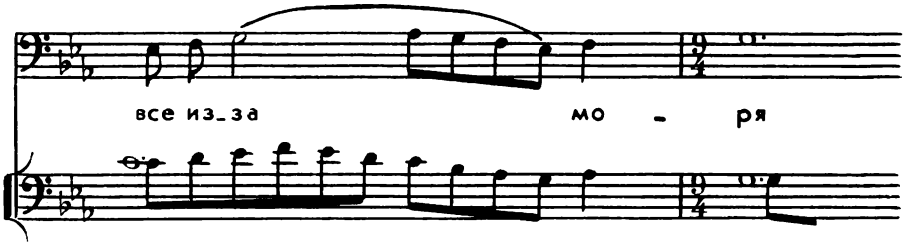
Cor.

p

pizz.

simile

_ву_ют_ся слав_ны ви_тя_зи

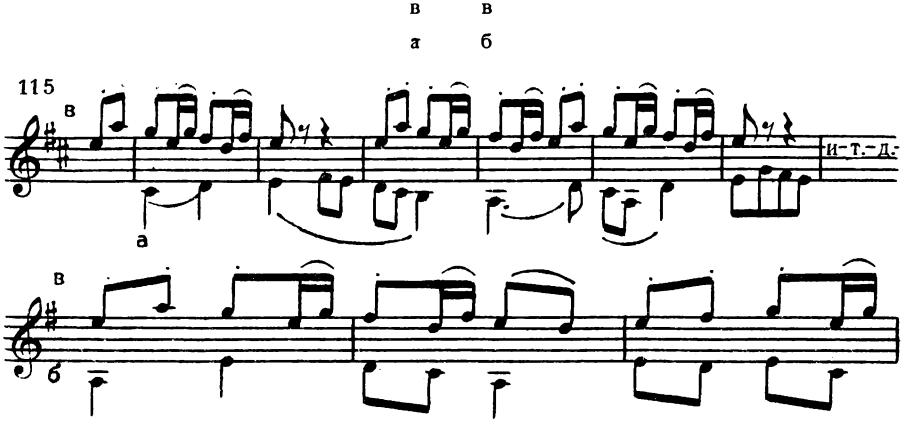


Обратимся к пункту б предложенной выше классификации.

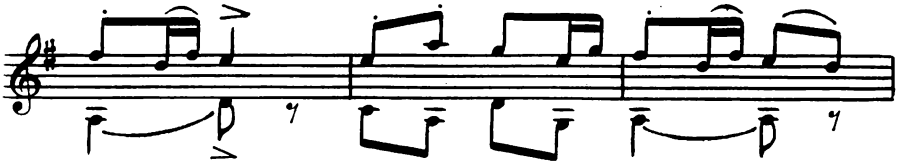
б) Контрапунктические сочетания двух и более песен или наигрышей вытекают из уже отмеченных особенностей оперного творчества Римского-Корсакова. По преимуществу это тоже эпизоды бытового характера. Песенно-полифоническая форма для них в высшей степени пригодна. Сочетаемые компоненты могут быть представлены мелодиями и одного жанра, и разных. К числу первых отнесем "Русальные песни" из "Майской ночи", ко вторым – "Сцену в заповедном лесу" из "Снегурочки".

"Русальные песни" – эта сцена основывается на двух темах, сначала звучащих в разное время одна за другой (четыре проведения первой темы, два – второй). Им контрапунктически сопутствует разговор Левко с Головой, то есть встречается тип, описанный в пункте а. После одиночного изложения тем наступает их полифоническое совмещение (два проведения), в котором речитатив не участвует. Таким образом, тип а разножанровых полифонических построений сменяется контрапунктированием двух песен (тип б). Этот непосредственный переход является лучшим свидетельством общности основ самых контрастных полифонических сочетаний у Римского-Корсакова.

"Сцена в заповедном лесу" включает три основных тематических элемента: песни "Ай, во поле липенька" и "Купался бобер"[9] и инструментальный наигрыш (с интонациями "Камаринской"). Вариационный цикл очень интересен разнообразием приемов сопровождения и контрапунктирования. Каждая из песенных тем (а, б) соединяется с инструментальным наигрышем по формуле:

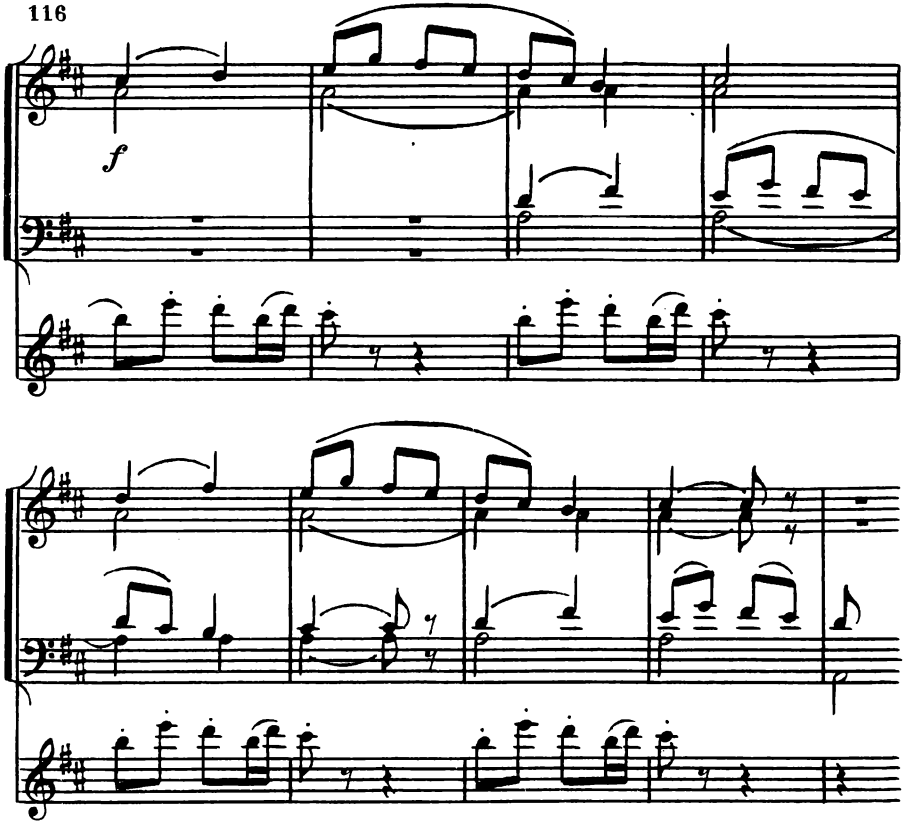


[9] Для нее Римский-Корсаков взял мелодию песни "Ой, пала, припала".



Но композиция носит как бы перекрестный характер, потому что соединение а/в повторяется и после изложения темы б, и именно тут включается род бесконечного канона (сопрано – тенор), поверх которого звучит инструментальный наигрыш:

116

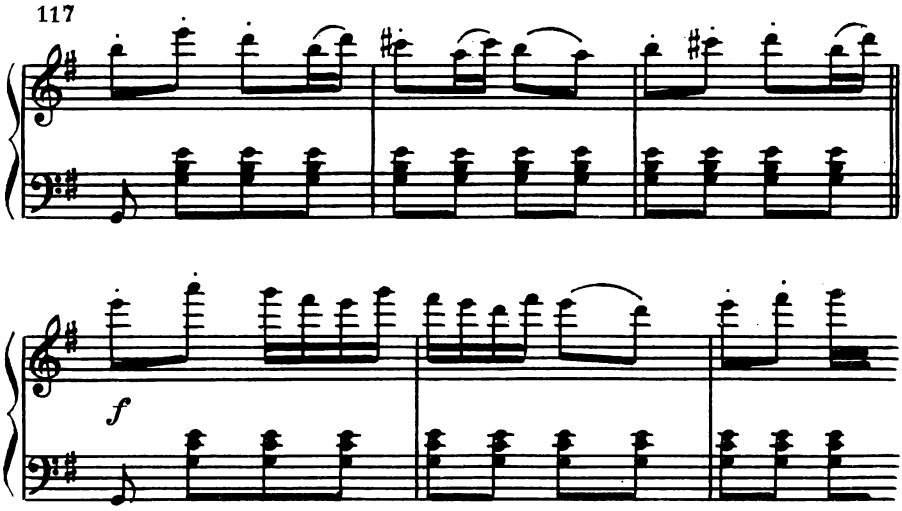


Это контрастное и вместе имитационное построение, заканчиваясь, отмечает границу золотого деления хоровой части сцены. Проведения темы а и наигрыша служат переходом к контрапунктированию б/в (см. пример 115).

В разбираемой сцене выдержана обычная для Римского-Корсакова композиция: широкое экспонирование первой, менее широкое – второй песенной темы и контрапунктирование их с наигрышем. Техника контрапунктирования весьма свободна: терцовость созвучий не соблюдается,

ладовое строение весьма своеобразно – преимущество отдано миксолидийскому ладу. Это объясняется особым колоритом инструментальной темы, в частности выдержанными балалаечными квинтами в басу. Любопытно вертикальное смещение гармонии и мелодии, обостряющее звучание, например:

117



Плясовая тема и присущий ей характер накладывают отпечаток на полифоническое соединение, однако каждая тема сохраняет свой облик. Можно вспомнить справедливые слова Серова о контрастной полифонии: она составляет "одну из эстетических специальностей" музыкального искусства.

К рассматриваемому типу полифонии причисляем и интересный ансамбль из сцены угощения корабельщиков в "Сказке о царе Салтане" (впрочем, этот ансамбль можно отнести и к пункту а). Корабельщики поют песню (трехголосие), а Ткачиха с Поварихой сопровождают ее своими вопросами-восклицаниями, основанными на лейтмотивных интонациях, но имеющими форму речитативных реплик.

в) Полифонические сочетания разных лейтмотивов применяются Римским-Корсаковым в определенных сценических положениях. Этот род контрастно-тематической полифонии складывается у Римского-Корсакова по преимуществу в поздних операх.

Полифонию как средство соединения мелодий лейтмотивного типа находим еще у Глинки в "Иване Сусанине", позднее появляются контрапунктические сплетения в операх Вагнера. Поэтому сам прием этот у Римского-Корсакова не нов. Ново конкретное наполнение его образными характеристиками и, главное, положение в драматургии оперы.

Сочетание лейтмотивов как важное драматургическое средство Римский-Корсаков приберегает для значительных кульминационных построений оперной формы.

В III действии "Царской невесты" в момент объявления царского указа о выборе Марфы Собакиной в жены Ивану Грозному сочетаются два лейт-

мотива – царя и опричников (последний основан на русской народной песне "Слава"):

118 [Tempo sostenuto]

[p]

Сцена объявления указа – поворотный пункт трагедии, и композитор выделяет ее особым музыкальным средством – соединением лейтмотивов с речитативом Малюты Скуратова.

В "Сече при Керженце", этой кульминации народно-патриотической линии в содержании "Китежа", одно из проведений темы русского воинства дано в сочетании с темой татар. Композитор подготовляет это сочетание контрапунктированием начальной фразы русской темы и темы татар, потом вводится контрапункт начальных оборотов:

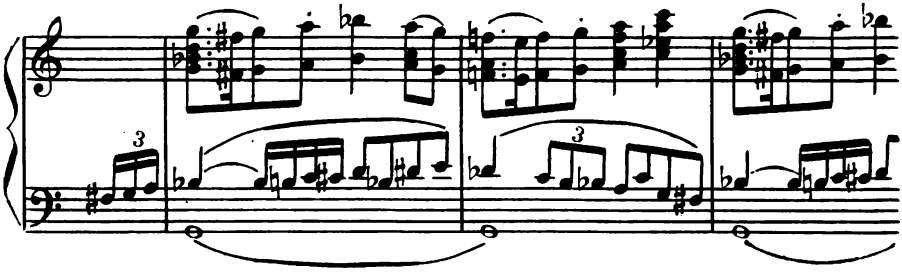
119 Fl., Ob. 8va

etc.

а затем и полных тем.

По-своему кульминационно, но в ином, красочном значении сплетаются лейтмотивы Шемаханской царицы и Додонова царства в шествии из "Золотого петушка" (т. 3 – тема в среднем голосе в обращении):

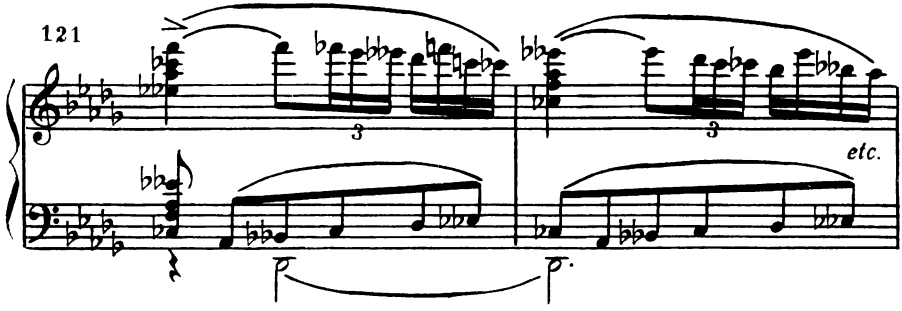
120



Драматургическое положение шествия в момент кажущегося торжества Додона на самом деле готовит неожиданную развязку. В формировании музыкальной ткани шествия существенное участие принимает и растворенный в пассажах лейтмотив Петушка. Вообще этот тематический прием в последней опере Римского-Корсакова занимает видное место. Лейтмотив Петушка вступает в разнообразные сочетания, связывая ткань оперы монотематическим принципом.

Укажем на особую трансформацию названного лейтмотива (см. нижний голос), отметим и вертикальное смещение в верхнем голосе:

121



Гибкие изменения лейтмотива Петушка, подчинение его гармонии восточной темы – одно из интересных проявлений позднего стиля Римского-Корсакова, выраженное одновременно и в гармоническом, и в полифоническом отношении. В тематическом смысле, в применении полифонических форм "Золотой петушок" представляет любопытнейшее явление. В нем заложены элементы, получившие развитие у Стравинского в его первых крупных произведениях – "Жар-птице", "Петрушке".

г) Превосходным и в своем роде единственным образцом сплетения разнообразных полифонических приемов является кода из сцены торга в четвертой картине оперы "Садко" (считая от Allegro, цифра 166).

В общем эта кода – цикл вариаций на basso ostinato, в качестве которого взята тема калик перехожих. Всего тут семь полных проведений ostinato и два сокращенных с остановкой на VI низкой ступени, что совпадает с выходом Садко на сцену. Развитие полифонической формы происходит путем постепенного вступления участников действия и инструментальных партий, и у каждого – своя тема. Некоторые темы имеют лейтмотивное значение (наигрыши Нежаты и другие). В результате создается характеристика многоголосой и многоликой толпы на торговой пристани в древнем Новгороде.

Располагаем в схематическом виде порядок наслоения полифонических компонентов (каждый отдел-вариация занимает 4 такта):

1	2	3	4	5	6 и 7
					Скоморошины
				Сопель, Дуда	Сопель, Дуда
				Их тема в уменьш.	Их тема в уменьш.
			Гусли. Хор	Гусли. Хор	Гусли. Хор
		Нежата	Нежата	Нежата	Нежата
	Волхвы	Волхвы	Волхвы	Волхвы	Волхвы
Калики	Калики	Калики	Калики	Калики	Калики

В отличие от сцены в заповедном лесу, в сцене торга полифонические сочетания, несмотря на обилие компонентов, вполне укладываются в терцовые гармонии. Но ладовое своеобразие очень велико. Начинаясь в B-dur, ostinato движется через As и Ges к F. Получается род фригийской последовательности, но в то же время B гармонизуется мажорным трезвучием, что нарушает фригийский лад. Скорее всего, такое последование можно определить как D к S es-moll с остановкой на II ступени. Создается очень своеобразный лад, в котором важную роль играют трезвучия B(V) и Ces (VI; см. партию хора и арфы в 4 – 7-м проведениях), превращенные в септаккорды движением basso ostinato. Необходимо отметить ладовое своеобразие, которое вытекает из полифонического сочетания и разнородности составляющих его компонентов.

В "Сказке о царе Салтане" в момент развязки действия возвращается первая вокальная фраза Лебеди ("Ты, царевич, мой спаситель"), ее поддерживает Гвидон, и их дуэт сопровождается их же лейтмотивами – превосходный заключительный синтез (фигуративное сопровождение опущено : см. пример 122).

Великолепные примеры сочетания лейтмотивов с разнообразными эпизодами дает "Сказание о невидимом граде Китеже". Вся ткань пронизана ими. Осуществляется удивительный замысел грандиозной концепции монотематизма как системы повторяющихся и развивающихся лейтмотивов. Контрастная полифония выполняет в этой концепции обобщающую роль. Встречный хор народа при въезде Февронии в Малый Китеж (цифра 106) звучит на ее лейтмотиве, заимствованном из приветствия

122

Без про-дел - ки

хит - рой ва - шей

marcato

ее Княжичу в I действии ("Здравствуй, молодец"). Создается удивительно непосредственное сочетание, навеянное мыслью о чистой душе Февронии. Классическая фигурация заменена лейтмотивом. Весьма любопытно, что и приведенная фраза приветствия, в свою очередь, взята из фигуративного сопровождения к теме "похвалы пустыне", предшествующей приходу Княжича:

123

Здравствуй молодец! Что же гостем будь! Сядьотведайка меду нашего!

Здрав- ствуй, свет, etc.

Так оказывается, что один и тот же лейтмотивный материал полифонически сплетается с разными другими. А далее на этой же лейтмотивной фразе строится имитационный хор "Здравствуй, княгинюшка". Контрастная и имитационная полифония идут рука об руку в создании монотематизма.

Имитационная полифония в зрелых творениях Римского-Корсакова получила широкий размах на основе опыта его работ по самообразованию.

Существенной чертой стиля стало введение имитационности в экспозиционное проведение лейтмотивов. Вследствие краткости лейтмотив ограничен в своих выразительных качествах, и имитационное пополнение углубляет выразительное значение тех интонаций, из которых построен лейтмотив. Имитация особенно пригодна в темах-лейтмотивах спокойно-лирического содержания, как, например, в первом эпизоде партии Февронии из "Сказания о невидимом граде Китеже":

124 [Larghetto]

Ах, ты, лес, мой лес, пус - ты - ня пре-

Ob. dolce Fl.

- крас-на-я, ты дуб-

- ра - вушка, цар - ство зе - ле - но - е

Ob. Fl.

Имитация здесь свободная, не соблюдающая ритмики темы, но сохраняющая ее интонационный строй, ее задушевный характер. Помимо имитаций в оркестре на теме вокальной партии, вводятся имитации и между самими оркестровыми голосами, поскольку они все время меняются. Эти имитации создают не полифонию, а антифонию, которая не увеличивает числа одновременно звучащих голосов, но обогащает музыкальное содержание новыми тембровыми красками; без полифонии и антифонии изложение завяло бы.

В арии князя Юрия из той же оперы развитие основного мотива идет сразу же в виде канонической секвенции в нижнюю ундециму, ниспадая по терциям. Положенные на диатоническую гармонию, секвенции движутся медленно, размеренно (см. пример 125).

Канонически подчеркивая одну и ту же интонационную ячейку, секвенции способствуют созданию музыкального образа эпически ровного, широкого. Вслед за первой цепью секвенций звучит вторая, вертикально переставленная в двойном контрапункте октавы.

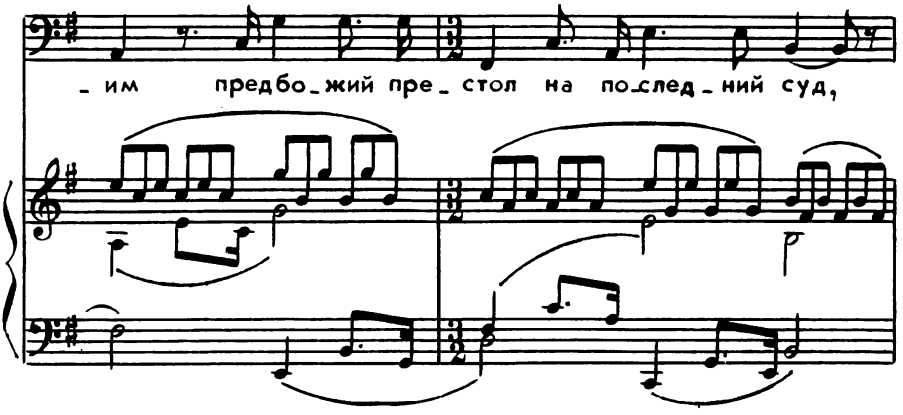
125

Ду - ша по - ле - тит по де - лом сво -

p

V-le, C. ingl.

V-c., Cl. basso



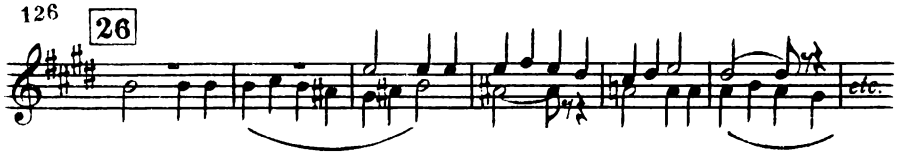
В совокупности оба построения складываются в период, входящий в арию мудрого старца – князя Юрия (вспомним, что еще у Глинки появились примеры вертикальных перестановок, образующие период). В последующем ее течении второе из описанных построений повторяется в мажоре. Так, все движение тематизма внутри арии представлено в имитационной форме, сопутствующей его развитию, развитию музыкально-эпического образа в целом.

Имитация вводится Римским-Корсаковым не только в экспозиционные этапы, но и в позднейшее течение того или иного эпизода. В кличе бирючей ("Снегурочка") возгласы идут сначала поочередно, а потом имитационно, образуя двухголосие и даже канон (сначала бесконечный второго рода, потом конечный), сменяющийся одиночной имитацией (род короткой репризы):

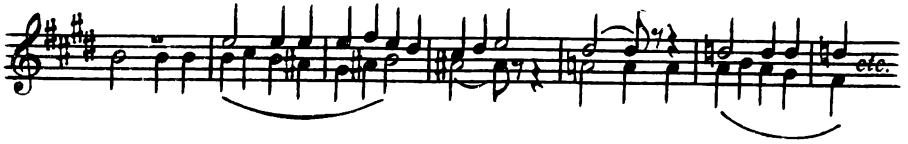
а	б		$а^1$	$б^1$	в	$а^1$	$б^1$		$а^2$
	а	б		$а^1$	$б^1$	в	$а^1$	$б^1$		$а^2$

Набегание голосов очень активизирует фактуру.

Развивая лейтмотив Ивана Грозного в сцене у князя Токмакова ("Псковитянка", третья редакция), композитор вводит простые секвенции, потом канонические, сначала на расстоянии двух тактов, затем – одного (горизонтально-подвижной контрапункт)[10]:



[10] В первой редакции "Псковитянки" этот же эпизод был изложен значительно проще, в частности, отсутствовал горизонтально-подвижной контрапункт.



В "Ночи перед рождеством" имитационно складывается фактура в сцене метели: каноничность усиливает движение мелодии, столь необходимое в данной ситуации, располагаясь на звуках трезвучий по малым терциям: fis – a – c – es – fis...

На такой же изобразительной основе складывается фугато в середине арии Грязного из "Царской невесты": сама тема имеет черты изобразительности и вполне пригодна для передачи скачки, подражая не то звону бубенцов, не то посвисту ямщика, – все собрано так, чтобы передать образ быстрой езды, погони. Фугированная форма тут оправдывает свое название (фуга – бег, бегство).

В заключительном хоре "Псковитянки" (третья редакция) эпическая размеренность еще глубже вскрывается с помощью постепенного вступления голосов, от баса к сопрано, с имитациями одной темы (в середине хора). Ширится, растет мощь звучания, достигая величественного размаха, отвечающего духу "оперы-летописи" (определение Б. В. Асафьева). Заметим, что в первой редакции композиция хора была проще – еще не сказалась эволюция стиля Римского-Корсакова, не было опыта сочинения хоровых самостоятельных произведений, углубленности выражения идеи о единении Руси.

Остановимся на некоторых произведениях фугированного типа.

Они появились у Римского-Корсакова в результате его работ по самообразованию. "Несмотря на значительное применение контрапункта... я в ней ["Майской ночи"] отделался от *оков контрапункта*", – писал Римский-Корсаков в "Летописи"[11]. Здесь находим фугетту и фугато (о русальных песнях и их контрапунктировании уже говорилось) в комическом роде, еще не встречавшемся в такой форме у русских композиторов. В следующей опере -- "Снегурочке" – небольшое фугато в финале I действия ("Не был ни разу поруган изменою, черной обидою брачный венок у нас") носит обобщающий характер. "По сравнению с "Майской ночью" в "Снегурочке" я менее ухаживал за контрапунктом", – отмечает композитор в "Летописи"[12]. Действительно, полифония в его музыке продолжала развиваться, традиционная же форма фуги применялась редко. Это фугетта в "Царской невесте" "Слаще меду ласковое слово" в хоре опричников – тема ее напоминает мелодию песни "Надоели ночи" (см. выше), – и великолепное фугато в "Китеже" – "Чудная небесная царица". Оно является третьим звеном рассредоточенного вариационного цикла на тему древнего характера с интонациями знаменного распева: первое звено – унисон, второе – терцовая втора с удвоением, третье – фугато (a cappella). Древняя ладовая основа сочетается здесь с удивительно ясной структурой, как бы вбирающей в себя и куплетную разграниченность, и

[11] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 120.

[12] Там же, с. 138.

структурное сжатие, и фактурную форму дублирования. Миниатюрность формы способствовала высокой степени ее обобщенности, округлившей сцену и ведущей к перелому действия: дружина отправляется навстречу врагу, Великий Китеж становится невидимым.

В нашем обзоре полифонии Римского-Корсакова всемерно подчеркивались ее народные основы — и в отношении мелодики, и в голосоведении, и в ладовом смысле. Можно определенно сказать, что Римский-Корсаков продолжал глинкинскую традицию в области русской полифонии, русской фуги. Напомним о приведенных выше словах композитора из письма к Стасову о синтезировании законов фуги с условиями русской музыки (см. с. 73). В них отражается сущность его полифонии (не только фуги): сохраняя исконно русское, использовать и завоевания западноевропейской музыки, поставить их на службу национальному искусству.

Великие художественные достижения Римского-Корсакова в области полифонии занимают почетное место в истории этого вида музыкального искусства.

Нам представляется, что наследие Римского-Корсакова исключительно велико не только в музыкальных достижениях, но и в области эстетического осмысления роли полифонии в русском композиторском творчестве. В своей "Летописи" он выступал как историк деятельности "Могучей кучки" — этого важнейшего из художественных направлений русской культуры 60 — 80-х годов XIX столетия, — освещая изнутри ее принципы, пристрастия и взгляды. Без этих характеристик нам труднее было бы представить обстановку музыкальной жизни России тех лет. "Летопись" отразила и собственную творческую эволюцию Римского-Корсакова, в частности, в отношении полифонии. Особенно ценны его положения о том, что психология музыкального творчества требует глубокого осознания композитором технической стороны искусства, которая, однако, должна оставаться скрытой в развитии содержания.

Испытав на себе благотворность полифонической работы (Чайковский назвал ее "подвигом"), Римский-Корсаков мудро направлял своих учеников по пути вникания во все детали и тайны композиции, подчас ускользающие от внимания слушателя, но необходимые каждому композитору. Глазунов и Лядов, а позднее Мясковский и Стравинский, продолжая труды и принципы учителя, создавали новое и самобытное во всех сферах музыкального искусства, в том числе и в полифонии.

ПОЛИФОНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Полифония в творчестве *Петра Ильича Чайковского* (1840 – 1893) чрезвычайно богата и совершенна по форме, но выявляется только в совокупности всех музыкально-выразительных средств, не превалируя над другими – гармонией, оркестровым колоритом, мелодико-интонационным содержанием. Мысль Чайковского направлена на создание полнокровного музыкального образа в его художественной динамике, выявлению которой служат все элементы музыкального языка. Мелодический контур произведения у Чайковского рождается вместе с поющими голосами, складывающимися в аккорды, в дополняющие мелодические линии, но всегда подчиненными общевыразительной задаче. Только в таком комплексе живет и развивается музыка Чайковского. Она общечеловечна, так как с глубокой искренностью отражает чувства и волнующие идеи самого композитора и его современников. Она обращена и к людям будущего, в ней мы находим выражение наших горестей и радостей. Однажды Чайковский обмолвился признанием: "Мне кажется, что я действительно одарен свойством *правдиво, искренно* и *просто* выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я *реалист* и коренной русский человек"[1].

Тут сказалась гордость за русское искусство, осознание себя, своего творчества как части русской художественной культуры, культуры Достоевского, Толстого и Чехова, Репина и Антокольского. Так же оценивал Чайковского и Чехов, отдававший ему место в культуре вслед за Толстым, "который давно уже сидит на первом"[2].

Выделяя полифонию Чайковского для самостоятельного изучения, мы помним, что она никогда не имеет самодовлеющего значения, но возникает лишь в определенные моменты музыкального произведения для подчеркивания тех или иных его сторон.

Процессуальное значение полифонии – ее главнейшее качество у Чайковского. Она отрешается от картинности, от программности, царствовавшей в музыке Берлиоза, Листа, отчасти и у композиторов "Могучей кучки", как и от всяких школьных правил и запрещений, хотя Чайковский прошел основательный курс контрапункта и фуги в Петербургской консерватории. Но изучал он полифонию более всего по художественной литературе и проникся сознанием обобщающей роли полифонических форм в музыке. Это видно по многим замечаниям Чайковского в письмах и критических статьях, в том числе по его меткому наблюдению о роли фугато в вариациях Allegretto 7-й симфонии Бетховена: "При возвращении

[1] Из письма к В. П. Погожеву от 6 января 1891 г. – Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 16-А. М., 1978, с. 17.

[2] Из письма к М.И. Чайковскому от 16 марта 1890 г. – В кн.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. Письма, т. 4. М., 1976, с. 39.

основной темы она появляется видоизмененная, получает через форму фугато свою *окончательную отделку...*"[3] Здесь схвачен важнейший принцип бетховенских вариаций, проявившийся в фортепианных циклах ор. 35 и ор. 120, в финалах 3-й и 9-й симфоний, Allegretto 7-й симфонии. В сонатно-циклической форме Бетховена фугированные формы тоже играют завершающую роль – достаточно вспомнить фуги в сонатах для фортепиано ор. 101, 106, 110, для виолончели и фортепиано ор. 102 № 2. Чайковский не очень симпатизировал поздним сочинениям Бетховена, но его теоретическое обобщение о завершающей функции фугато оказалось полезным и для его собственных композиций.

Взгляд Чайковского на полифонию, таким образом, всеобъемлющ и объективен, применение же ее в собственном творчестве вытекало из задач развивающейся композиции. В экспозиционной ее части полифоничность могла проявиться лишь в сложении поющих голосов, сопровождающих тему-мелодию; в разработочной части (середина формы) свое место могли занять имитации отдельных фраз и мотивов темы, подчеркивающие их выразительную сущность, помогающие им овладеть вниманием слушателя; наконец, в репризе должно было наступить обновление возвращенной темы путем присоединения контрапункта – слитной мелодии, сплетающейся с темой-мелодией (гармония с ее голосами сохраняется или даже усложняется). Так изнутри, из возможностей самого тематизма, самого музыкального объекта вытекает, рождается полифония Чайковского. как форма его естественного музыкального языка.

Здесь описана простая трехчастная репризная композиция, которая служит основной строительной формой в произведениях инструментальной и вокальной музыки – самостоятельных или являющихся частью более крупных построений: сложных трехчастных, рондо и сонатных (например, в главной или побочной партии). Результат ее полифонизации, если смотреть на него как на явление кристаллической структуры, может быть назван *полифоническими вариациями,* где при повторении темы-мелодии рождается контрапункт, при нескольких повторениях – его новые модификации. Такие вариации рассредоточены, но их цикл слитен, обусловлен логикой музыкального образа. В малых инструментальных пьесах и романсах эти процессы носят камерный характер, но перенесенные в крупные жанры симфонии, сюиты, концерта, балетного adagio, они становятся *проявлением симфонизма,* рожденного внутренними силами музыкального образа. Полифоническая вариационность вливается в поток симфонизма, составляя его неотъемлемую сторону. В историческом аспекте полифонические вариации на данную тему-мелодию – это новый этап глинкинских вариаций, определивших многие особенности форм русской музыки. Чайковский преобразует их соответственно законам своего творческого метода, своего симфонизма.

Именно в симфонической форме полифонических вариаций, в модификации глинкинского принципа варьирования при неизменной мелодии заключается то новое, что вносит Чайковский в историю полифонии. Размах и глубина содержания этого вклада таковы, что он перерастает рамки национального искусства, становясь явлением мировой музыкальной культуры. Естественно, что этим не ограничивается роль Чайковского в истории музыки, – она и в отражении социальной психологии эпохи,

[3] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 210. Подчеркнуто мною. – *Вл. П.*

и в прогрессивных устремлениях к свободе человеческой личности, и во многих иных аспектах, но мы обращаемся только к вопросам, непосредственно относящимся к области полифонии.

Описанный тип полифонических вариаций сложился у Чайковского в музыке лирического характера. Это – медленные части сонатно-симфонических циклов, лирические эпизоды программных произведений, самостоятельные пьесы того же содержания. Более или менее определенно можно отнести его формирование к началу 70-х годов, действует он до последних сочинений.

Не имея возможности разбирать все относящиеся сюда образцы, остановимся на некоторых из разных жанровых сфер.

Andante ma non tanto из 2-го квартета (1874) – сложная трехчастная форма, каждая часть которой обрамляется одним и тем же вступительным лейтмотивом. Полифоническому развитию подвергается тема первой части, изложенная как мелодия с гармоническим сопровождением, но при повторениях (их семь) получающая полифонические пополнения через имитации и контрастное контрапунктирование (иногда фигуративного свойства), – все направлено к созданию образа драматического содержания, он растет, движется, живет и развивается[4].

Мощный поток симфонического развития протекает в медленных частях 4-й и 5-й симфоний Чайковского, вызывая целенаправленное изменение сопровождающих тему голосов и контрапунктов. Естественно, что не одно контрапунктирование играет роль в этом процессе, важен весь комплекс музыкальных средств – оркестровых, гармонических и ритмических, и только через них развивается художественный образ.

Две темы Andante cantabile 5-й симфонии, чередуясь, получают все новые и новые контрапунктические дополнения, но вместе с тем происходит процесс переакцентуации с темы а на тему б, которая первоначально была выражена эскизно, а затем приобрела мощное полнозвучие – горделивость и стройность; первая тема уступает ей место. Это видно из предлагаемой схемы:

экспозиция	а	б			
I этап вар.	$а^1$	$б^1$	$б^2$		новая тема; лейттема
II этап вар.	$а^2$	$а^3$	$б^3$	$б^4$	лейттема
кода	$б^5$				

Все появления обеих тем контрапунктически и темброво обновляются, причем обновление осуществляется не наложением одного дополняющего голоса (так бывает лишь в простейших случаях[5]), но единой системой мелодических мотивов и линий. Каждый сопутствующий теме голос наполняет музыкальную ткань своим движением, своей интонацией, и все целое живет, волнуется, что и создает лирический, но динамичный образ (начальные такты из первой и второй вариаций темы а см. в примере 127).

[4] В книге "История полифонии. Русская классическая и советская музыка" (с. 106 –108) подробно прослежен этот процесс с приведением нотных примеров.

[5] См., например, репризу в ноктюрне ор. 19 cis-moll (там же, с. 105 – 106).

Как оживленна фактура первой вариации: интонации вздоха h – a переходят от голоса к голосу, но мозаичность имитационной фактуры (Cor., Cl., Fg.) избегается благодаря объединяющей мелодической линии, привольно раскинувшейся на широком протяжении двух октав (Ob.; см. пример 127).

Иное во второй вариации: контрапункт к теме дает ей прозвучать свободно, заполняя протянутые ноты, совокупность же мелодических голосов образует полифоническое целое с гармоническим сопровождением.

127

p Cor. Ob. espr.

V-c. dolce Cl.

Gb.

f Fl. Sostenuto

pp f mf p

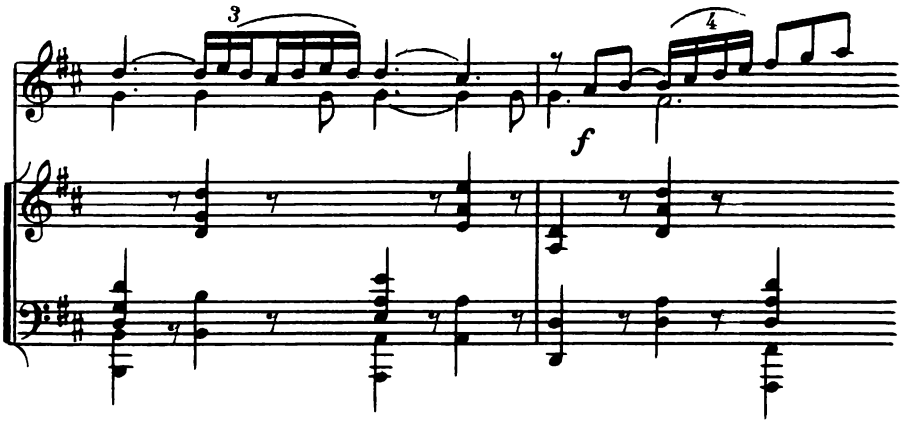
Cl.

Ob.

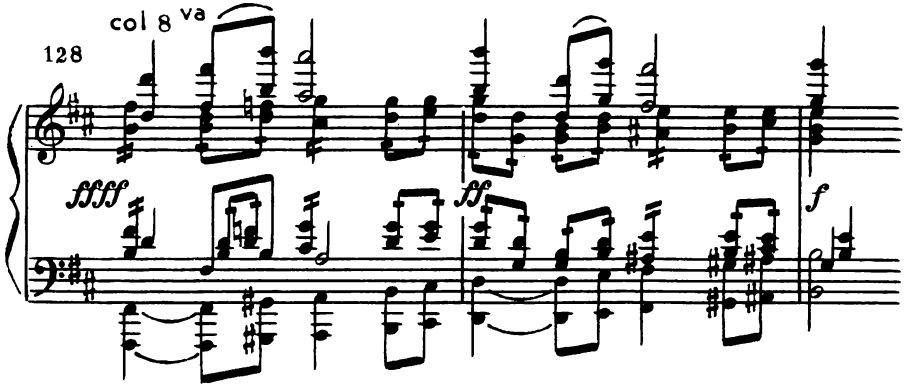
V-ni I

mf

mf Qu.pizz.



Развитие темы б протекает в более драматическом плане: от пасторального наигрыша в экспозиции до мощного tutti во второй и четвертой вариациях (пример из последней):

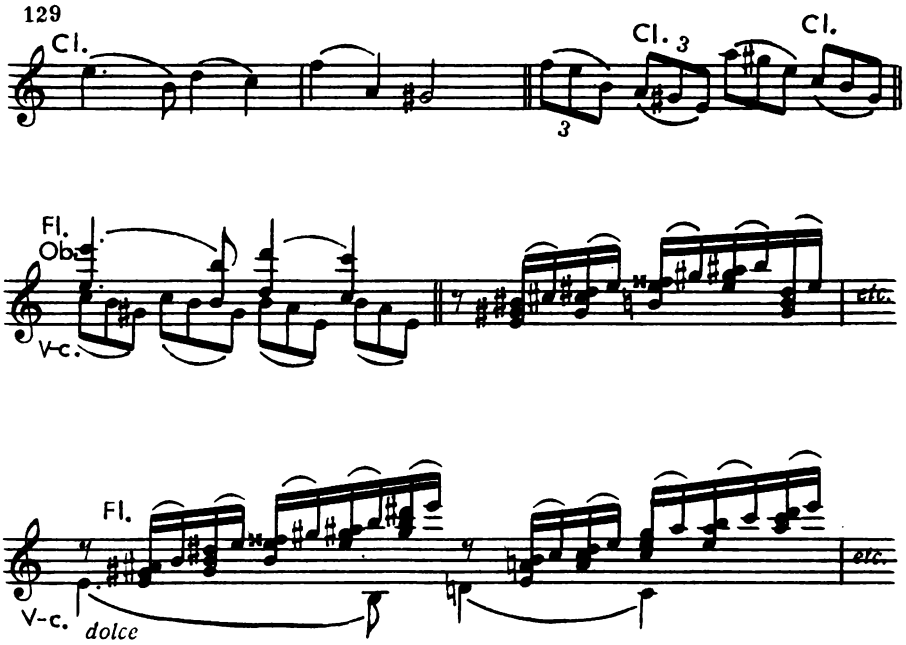


Полифония здесь представлена, как и во многих симфонических кульминациях у Чайковского, в форме пластов: верхний ярус оркестра ведет основную тему, нижний – навстречу ей направленные басы, в средних голосах пульсирующая гармония. Общее впечатление – исключительная напряженность, в данном случае ведущая к взрыву, внезапному введению "лейттемы судьбы", проходящей сквозь всю симфонию. Симфоническая полифония Чайковского – великий вклад в сокровищницу музыкального искусства.

Тип полифонических вариаций используется Чайковским и в самостоятельных разделах крупной формы, которые посвящены созданию обособленных лирико-драматических образов. В основном это касается программных произведений. Таков "рассказ Франчески" в симфонической фантазии "Франческа да Римини" (1876). Он складывается из варьирования двух тем. Первая (а) более мягкая и печальная, вторая (б) – тема любви – восторженно-экстатическая. Как и в Andante 5-й симфонии, это две стороны единого образа.

Различие тембровой и регистровой окраски подчеркивает контраст тем, каждая укрепляется в перемещениях и контрапунктических наполнениях.

Варьирование темы а проходит от гомофонного изложения к полифоническому, сначала фигуративному. Фигурации сотканы из интонаций темы, что создает единство образного порядка:



тема Cl. Ob. Fl.V-c.Ob. Fl. V-ni
контрапункт. Cl. Fl.V-ni Fl. C. ingl. Tr-ni

Как видно из примера и схемы, важную роль играет не только мелодико-интонационная сторона фактуры, но и тембровая. Изложив тему, данный инструмент переходит к проведению контрапункта, обеспечивая преемственность и тембровую связь между вариациями[6]. Нить мелодико-интонационного и тембрового развития протягивается от одной вариации к другой.

В кульминационном проведении темы б типизируются полифонические пласты: тема помещается в низком регистре (Tr-ni, Tr-be, Fg.), в высоком – триольная фигурация в двух и трех октавах (Archi, Fl.), середина же заполняется противосложением (Ob., C. ingl., Cl., Cor.):

[6] То же самое наблюдается в Andante 5-й симфонии: солирующая валторна после изложения первой темы переходит к имитированию второй темы, а в вариации на первую подает свой голос в призывных секундовых интонациях и уступает место другим голосам.

130

col 8va

3

fff Tr-ni, Tr-be

etc.

etc.

Более спокойный и красочный характер имеют полифонические вариации в Andantino simplice из концерта b-moll для фортепиано с оркестром (1875), где тоже две темы, и в каждой, особенно в первой, полифония открывает новые стороны.

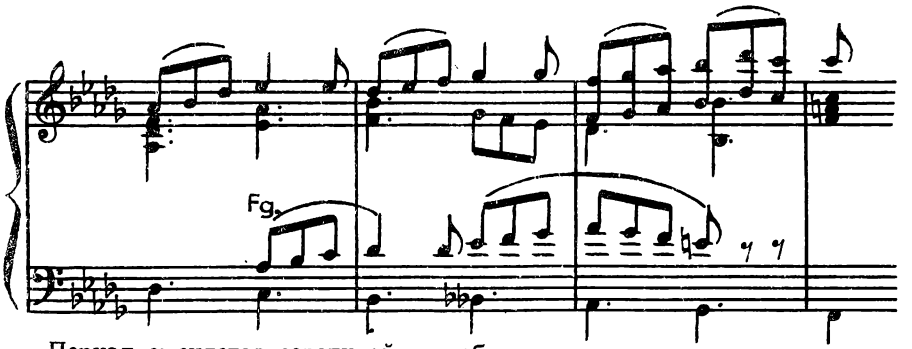
Тема и первая вариация (а a^1) образуют в совокупности период из сходных предложений: начальное — тема у флейты с сопровождением pizzicati струнных, ответное — тема у фортепиано с сопровождением у струнных arco. Ответное предложение не сразу переходит к мелодическому контрапунктированию, а лишь с т. 5.

Полифоничность рождается от расплетения голосов гармонии: имитации у фагота и других инструментов тонкими нитями протягиваются из аккордов струнных и фортепиано, сообщая фактуре изящное мелодическое наполнение:

131

espr.

Archi



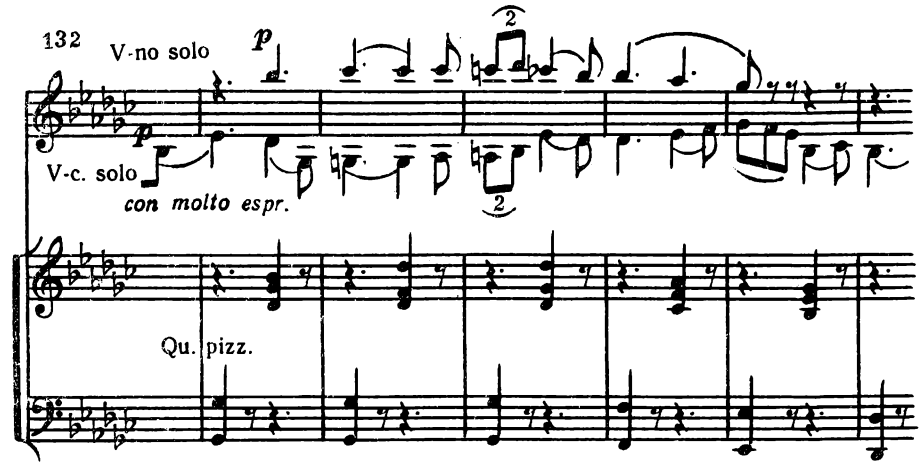
Период сменяется серединой разработочного характера, где также налицо полифонические элементы.

В репризе простой трехчастной формы еще две вариации: во второй (a^2) тема проходит у виолончелей, в третьей (a^3) – у гобоев. Обе вариации все более пополняются голосами, фактура расширяется, ярче выступает красочность.

Средняя часть контрастна первой и своей темой, и тональностью (D-dur). Мелодия виолончелей и альтов сопровождается звенящей фигурой фортепиано[7]. Реприза темы (B-dur) – единственная ее вариация: теме (V-ni) контрапунктирует новый материал у фортепиано.

Возвращение темы а сопровождается новым варьированием: a^4 – тема у фортепиано, мелодический контрапункт у скрипок и альтов; a^5 – тему у гобоев широко сопровождают прочие инструменты в свободной фактуре, с новыми отклонениями, ведущими к общему заключению.

Великолепное художественное применение нашла полифония в балетных сценах медленного движения. Знаменитое Andante non troppo Ges-dur из "Лебединого озера" – гениальный образец драматургической роли контрастной полифонии. В репризе главная тема, прежде бывшая у скрипки соло, передается виолончели соло, скрипка же ведет выразительную контрапунктическую линию. Возникает великолепный инструментальный дуэт, в нем и восторженность, и благородство чувства:



[7] Это несколько напоминает пьесу "На тройке" из "Времен года" (1876).

Особые композиционные условия балетной сцены, к которым Чайковский должен был приспосабливаться, вызвали использование только одной полифонической вариации, но, как часто бывает, ограничение привело к новому убедительному строению формы.

В Adagio maestoso из "Спящей красавицы" (I действие) заложены элементы полифонии пластов в силу резкого контраста партий оркестра. В процессе разработки эта особенность усиливается благодаря включению имитационной полифонии, в репризе индивидуализация компонентов еще более возрастает: мелодия остается как будто прежней, но исполняться должна con grandezza (величественно), басы активны в своих группеттообразных фигурациях, средние голоса пульсируют аккордовыми сочетаниями. Полифония пластов находит самое яркое проявление.

Родственный тип фактуры и в кульминациях allegri 4, 5, 6-й симфоний. И здесь полифония пластов является вершиной разработочного развития.

Проследим за движением разработки в Allegro con anima 5-й симфонии, начиная от аккорда B-dur (цифрами обозначено число тактов):

9 9+1

Два сходных построения: имитации струнных на материале гл. темы; фоном служат имитации духовых на интонациях призывного мотива из св. п. Мелодическая имитация по квартам, гармонически – два звена секвенции отстоят на малую терцию (B–Des).

2 2 2 4

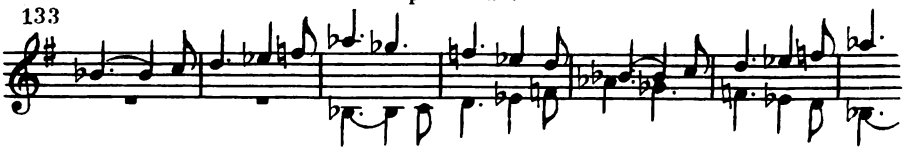
Новая гармоническая секвенция, продолжающая сначала малотерцовый цикл (E – G), затем диатонический, совмещенный с имитациями (V-ni I, V-le, V-c.). Подход к первой кульминации разработки.

4 2 6

Кульминация на материале гл. темы, в гармонии чередование секстаккорда A-dur с его субдоминантой; кульминационное значение ум. 7-ак. на h; при сдвиге вниз образуется D es-moll

Архитектонический центр разработки: бесконечный канон при Iv – 14:

133



4 4

Два имитационных построения у духовых, секвенция по секундам вниз. Это отвечает начальному построению разработки.

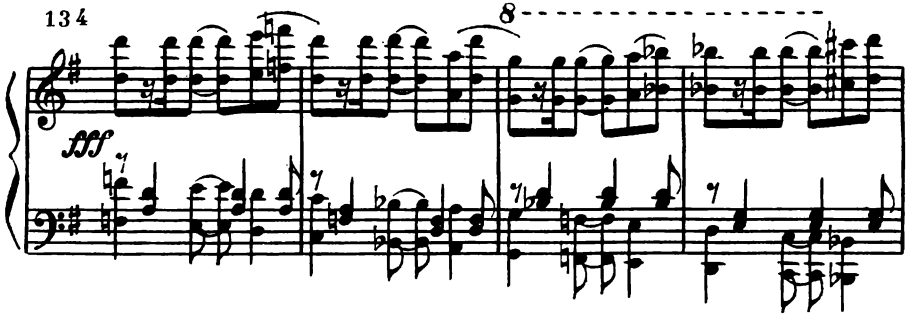
12

Подход к кульминации всей разработки, используются приемы первой разработки, которые носят тут подготовительный характер.

24

Кульминация и ее разряжение. Вместо имитаций перемещение мелодии (от d, от g), вычленение мотивов и постепенный спад – переход к репризе:

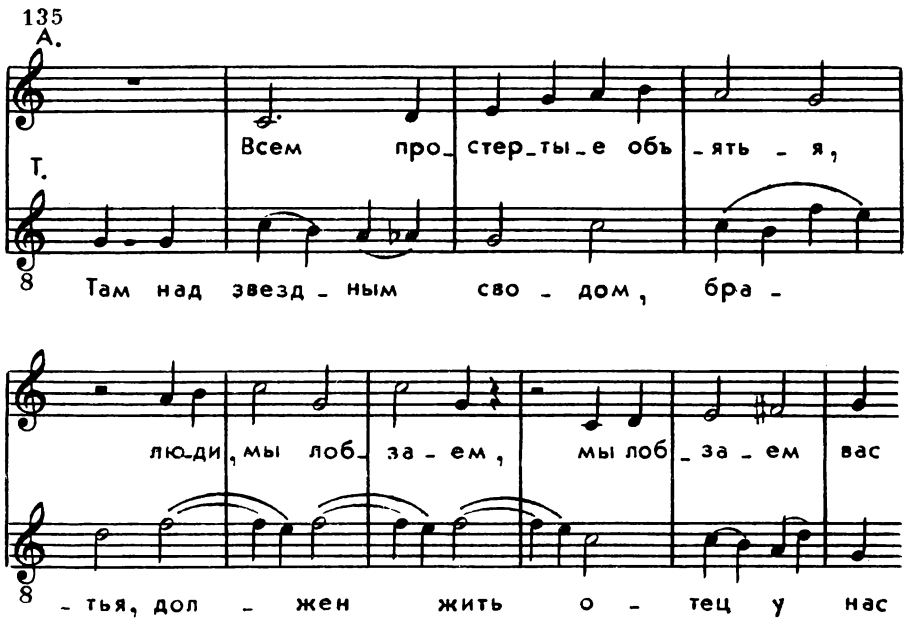
134



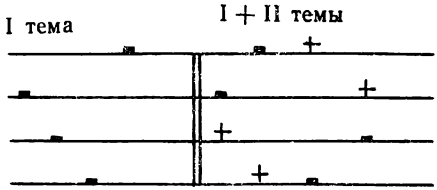
Полифоническая структура данной кульминации чрезвычайно характерна для стиля Чайковского: это *единый комплекс* музыкально-выразительных средств, в котором неразделимы полифония, гармония и оркестровая форма. Такое соединение связано с драматическим планом произведения. Определяющим моментом оказывается контраст пластов фактуры, то есть, в конечном счете, полифония.

В арсенале музыкально-выразительных средств Чайковского существенное место занимает *фугированная форма.* По своей природе она как бы приспособлена для разработочных построений и может включаться в динамический процесс, который особенно свойствен стилю Чайковского. Воспитанный в школьных традициях курса контрапункта и фуги, Чайковский вводил фугированные формы чаще в своих более ранних сочинениях (кантата "К радости", 1-я симфония, 2-й квартет, 3-я симфония). Фугато входит у Чайковского в единый процесс тематического развития крупной формы, и сама фуга как самостоятельное произведение (ор. 21 для фортепиано и 1-я сюита для оркестра) представляет подобный же единый процесс.

В кантате "К радости" (1865), являвшейся дипломной работой при окончании Петербургской консерватории, молодой композитор, естественно, следовал образцам кантатно-ораториальных произведений западноевропейских классиков, где фуга находилась преимущественно в заключительных разделах. Чайковский тоже помещает фугу в финале, поочередно излагая две темы, а затем объединяя их. Первая тема имеет хоровую экспозицию в C-dur (альт, тенор, бас, сопрано), вторая экспонируется голосами соло в новой тональной сфере: E-dur (альт), H-dur (тенор) и унисоном мужских голосов – в As-dur при гармоническом сопровождении. После предыктовой доминанты наступает общая реприза – контрапункт тем поочередно во всех голосах:



В экспозиции первой темы и при объединении обеих тем голоса имеют только по одному проведению, в остальном же темы развиваются свободно — в измененном и сокращенном виде, следуя сложному тональному плану и свободной композиции финала — апофеоза. Схема экспозиций фуги:



Финальная роль отведена фуге и в инструментальных сочинениях Чайковского второй половины 60-х — начала 70-х годов. Весьма интересен финал 1-й симфонии, тематизм которого основан на народных мелодиях. Именно в них Чайковский изыскивает приемы для полифонического (фугированного) развития. По-видимому, в этом замысле Чайковский как-то соприкасается с тенденциями в творчестве Балакирева, который извлекал полифонию из тем в своих русских увертюрах. У Чайковского этот принцип предстает шире и полнее, поскольку и техника его полифонического письма была совершеннее, чем у Балакирева.

Фугато разработки в финале 1-й симфонии (1866) подготовлено имитационностью в побочной партии — его ожидаешь, оно закономерно; следующие затем канонические секвенции легко переходят в контрапункт к теме — весь процесс очень естествен и логичен и служит рельефному выделению главного тематического материала в репризе и апофеозном звучании коды.

Фуга в финале 2-го квартета (1874) как бы уже заранее "декларирована": вступительный унисон излагает тему будущей фуги. От этой темы отделяется первый мотив и становится inceptum главной партии.

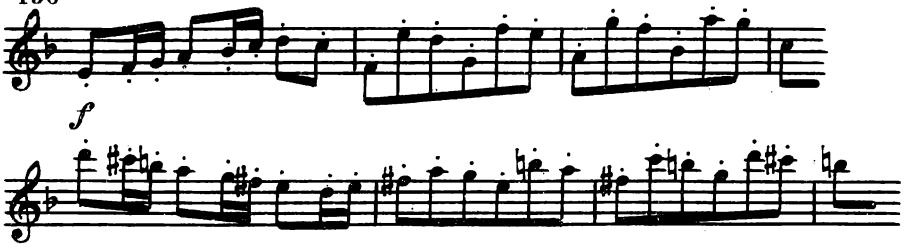
Общая композиция финала — рондо-соната, фуга занимает место четвертого проведения рефрена. Однако его 17 тактам в фуге отвечают 66: происходит очень широкое развитие единого содержания, подготовляющего кульминацию побочной темы в главной тональности.

Фуге предшествует тот же вступительный четырехтакт, который был перед экспозицией рондо-сонаты. На этом материале строится вся композиция фуги:

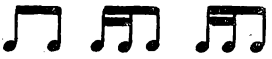
T D D T	VI III III VI инт. III VI инт.	D
экспозиция (17)	средняя часть (30)	предыкт перед репризой поб. темы (19)

Из схемы видно, что экспозиция фуги занимает столько же тактов, сколько раньше занимал рефрен. Структура далее включает экспозиционную группу из четырех проведений в VI — III ступенях и дополнительно еще два в тех же тональностях, но последнее из них дано в свободном мелодическом варианте, частично обращенном:

136



Любопытна и такая деталь – ритмическое ракоходное движение, разрабатываемое имитационно (V-no I – V-no II):

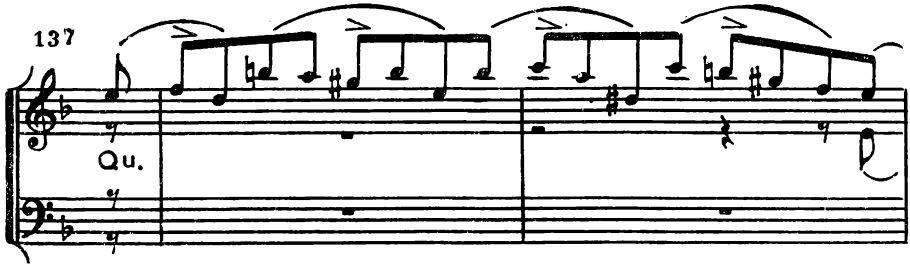
тема: ракоходно: 

Энергичность финала, возможно, связана с необходимостью сильного контраста к предыдущему Andante – трагедийному по содержанию. Этим же, видимо, вызвано и введение фуги, способной дать разрастание моторности, захватывающей даже побочную тему, которую сопровождают ритмо-мелодические фигуры из темы фуги. В общем итоге фугато, как уже указывалось выше, выполняет динамизирующую роль и в финале, и в общей драматургии цикла.

Существенна роль фуги и в финале 3-й симфонии (1875). Ей предшествовала фортепианная фуга (с прелюдией) из сборника пьес на одну тему, ор. 21, gis-moll (1873). В ней Чайковский создал лирико-драматический образ, отличающийся напевностью, но приобретающий далее волевой характер. Вся фактура фуги преображается, мелодические линии собираются в аккорды, "утолщающие" интонации темы. Эта фуга отдаленно предвещает симфоническую фугу d-moll из первой части сюиты № 1 для оркестра, ор. 47, высшее достижение Чайковского в области фуги. Русская фугированная форма стала явлением симфонизма, поднялась на высоту художественно-обобщающей мысли. Те фугированные построения, которые Чайковский использовал в своих сонатно-циклических сочинениях, и фуга gis-moll подготовили создание симфонической фуги, обладающей своей драматургией, своей динамикой и завершенностью. Ее можно рассматривать как *симфоническую монодраму* со всеми присущими произведениям такого рода характерными формами – экспонированием, разработкой, кульминацией и развязкой.

Фуге предшествует интродукция, в значительной мере речитативно-импровизационного склада, насколько позволяет жанр симфонической музыки. В интродукции завязываются имитационные узлы, предвосхищающие имитационный принцип фуги:

137



Тема фуги проходит существенную эволюцию — от энергичного, но сдержанного характера к драматическому и величественному в репризе:

Moderato e con anima

138

Cl., Ob., V-ni II

Cor.

fff

Эта трансформация происходит постепенно, и главную роль тут играют полифонические приемы.

За экспозицией, традиционной для фуги, следует интермедия с переходом в параллельный мажор. Проведением темы и ответа (F-dur —

C-dur) начинается, как обычно, средняя часть. Но следующие проведения нарушают обычаи, возвращаясь к уже бывшим тональностям C-dur, a-moll, d-moll. Композитора в большей мере заботит разработочность, развитие тематизма, чем тональное разнообразие. Интересна интермедия, рождающаяся из интонаций второй половины темы. В имитациях участвуют все четыре голоса, но очень непринужденно, точность воспроизведения пропосты не соблюдается, что весьма выгодно в драматургическом отношении. Видна большая забота о чистоте гармонии – мелодические обороты приспосабливаются к гармоническим условиям:

139

Qu.

Сохранившаяся начальная ритмическая фигура (затактный скачок вверх) позволяет легко услышать вступление каждого из четырех голосов.

После интермедии начинается область стретт. В них Чайковский пользуется тем же методом: сохраняет ритм и направление первого мелодического хода, чтобы заметно было вступление голоса, о точности же продолжения не заботится. И тут в основе лежит интенсивность гармонических смен, диктующих перемены в интервальных ходах темы:

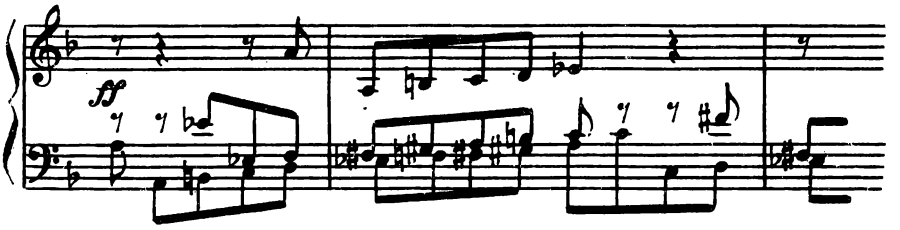
140

Тональный план этой группы проведений направлен в сторону субдоминанты: g – F – B – g – Es; c – B – Es – c – As; f. Здесь два звена секвенции, третье, начавшись, тут же переходит в новую интермедию. Подобное секвентное строение очень типично для сонатных разработок

у Чайковского, и в этом смысле стреттные проведения темы становятся одной из форм разработки.

Через с и g интермедия возвращается к d-moll. И здесь звучит, тоже стреттно, начало темы, субдоминантовый ответ со своим квартовым ответом: d – g – C. Данная группа, начинающаяся с тоники, не является репризой в полной мере, но черты репризности несет. Вернее, эта потенциальная реприза располагается еще внутри разработки, приводящей к большому нарастанию неустойчивости перед подлинной репризой (тема в увеличении). В таком построении есть отдаленное предвосхищение формы репризы в первой части 6-й симфонии: проходящая в потоке разработки главная тема (h-moll) ведет к мощному нарастанию, кульминации и проведению темы (на сей раз – побочной)[8]. В фуге разрабатывается начальная интонация темы (затактный широкий скачок вниз), составляющая неполную каноническую секвенцию:

141



За уменьшенной гармонией следуют другие неустойчивые, хроматически сползающие к доминанте, и на ее органном пункте начинается подлинная реприза.

Это – вершина нарастания. И своим драматизмом, и средствами оформления она очень напоминает репризу первой части 4-й симфонии, где главная тема проходит также на органном пункте доминанты и подготовлена неустойчивыми гармониями. Тема фуги в увеличении излагается четырьмя валторнами в унисон (дублировано фаготами). Композитор считал необходимым выделить это проведение как действительную кульминацию[9]. В преображении темы, достигающей высшей точки драматизма, сильнее всего проявляется новаторская сущность фуги из 1-й сюиты. Разрешение конфликта этой монодрамы умиротворяющее.

В фактурном отношении реприза фуги построена типично для Чайковского. Она соединяет три пласта:

а) тему (Cor., Fg.),

б) подвижную фигурацию (Qu., деревянные духовые),

в) органный пункт (C-b., Timp.).

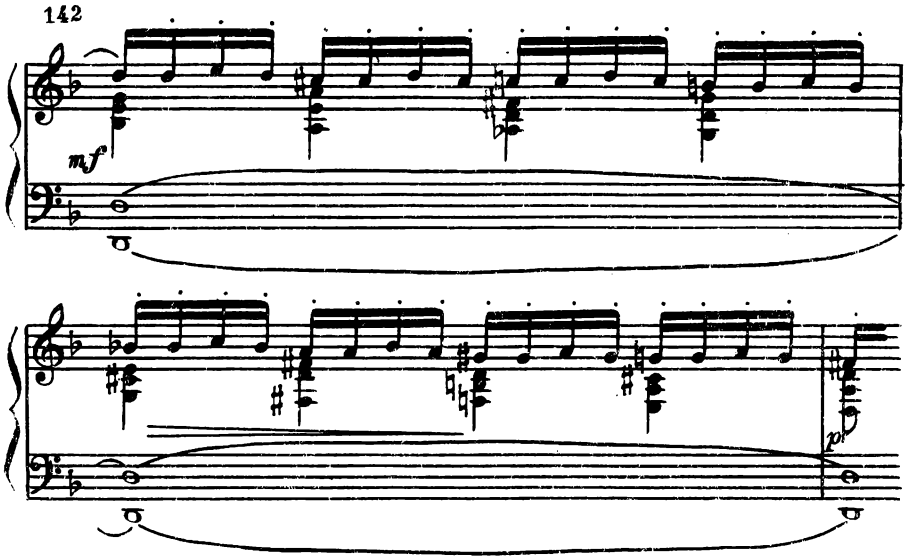
Напряжение спадает медленно. Новая цепь имитаций подводит к последнему, усеченному проведению темы в басах, со стреттой, вторично появляется органный пункт доминанты. Но это уже переход к умиротворяющей коде, проходящей на тематическом органном пункте. Тема постепенно растворяется в мелодических фигурациях, взятых из ее второй

[8] Кстати, это нарастание в 6-й симфонии, как и в фуге, построено на гамме тон – полутон.

[9] По указанию композитора, играть тему на валторнах нужно подняв раструбы вверх. Авторская помета в экземпляре партитуры, принадлежащем библиотеке Московской консерватории, обнаружена нами.

половины. Тут слышатся интонации, напоминающие о теме Татьяны из оперы "Евгений Онегин", но они представлены более просто:

142

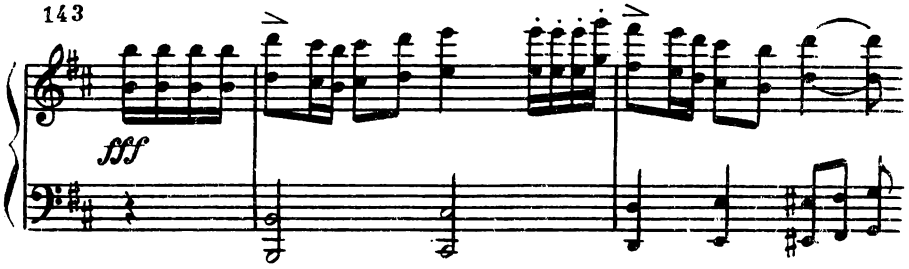


В ровности звучания, в успокоении разрешается конфликтность и напряженность фуги-монодрамы.

Чайковский ввел фугу в качестве одной из вариаций во второй части трио "Памяти великого художника" (1882), но здесь она не обладает драматизмом и носит уравновешенно-объективный характер.

Программное предназначение имеет фугато в финале симфонии "Манфред" (1885). Оно включает две темы, первоначально экспонируемые отдельно, а затем соединяемые в контрапункте. После хоровой фуги в финале кантаты "К радости" – это второй случай у Чайковского:

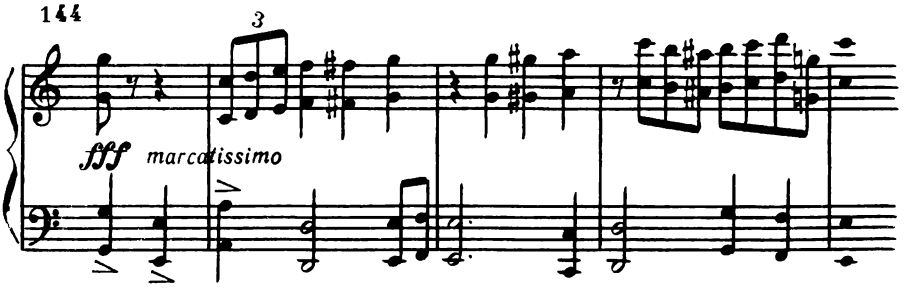
143



Фугированная форма вливается в бурный поток оргии духов Аримана, демонстрируя главный принцип Чайковского – видеть в фуге средство драматургического порядка.

Двумя годами раньше "Манфреда" Чайковский нашел форму контрапунктирования двух отдельно изложенных тем. Речь идет о сонатной части сюиты № 2 для оркестра (1883). Темы главной и побочной партий в репризе объединяются в совместном звучании:

144



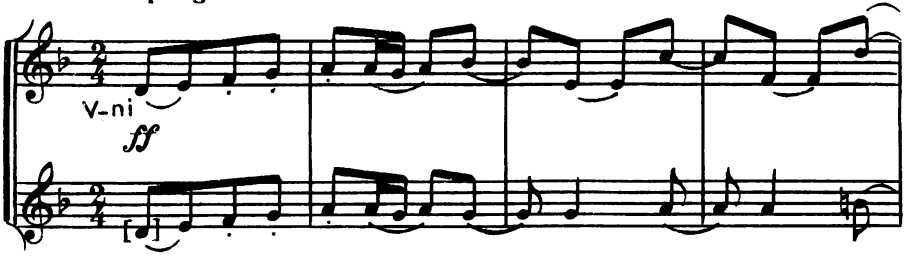
Не случайно Чайковский назвал эту часть сюиты "Игра звуков" – подобное сочетание, заранее обдуманное (может быть, отчасти и под влиянием "Русского каприччио" Рубинштейна или появлявшихся уже в то время полифонических сочинений Танеева), для Чайковского было именно своеобразной "игрой звуков". Музыка здесь светлая, ясная, аполлонически спокойная. Этот контрапунктический эксперимент нашел продолжение на новой, программно-драматургической основе в фугированном эпизоде "Манфреда".

Завершающее значение придавал Чайковский полифоническому эпизоду в финале струнного секстета "Воспоминание о Флоренции", единственного у него и редкого в русской музыке жанра. Полифонические возможности его широки, но возрастает значение и гармонических голосов. Композитор был доволен исполнением сложной задачи[10], но впоследствии охладел к своему произведению и предпринял ряд изменений для улучшения текста.

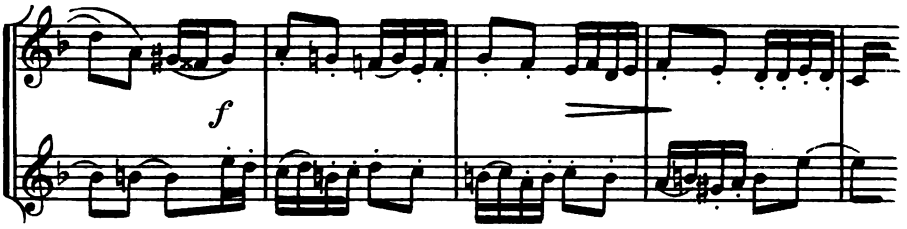
Фуга, основанная на теме главной партии, продолжает ее в репризе финала. Любопытно, что фугированная фактура завязалась еще в связующей партии экспозиции, и теперь, в репризе, она естественно продолжает фугато главной темы, соединившись с ним в последовательности. Иначе говоря, мысль о фугато заложена уже в экспозиции, реализована же в полной мере в репризе. Вне сомнения, подобная форма – результат полифонического мышления Чайковского, успехов русской полифонии вообще.

Тема изложена как бы двухголосно – оригинальный прием у Чайковского:

145 **Tempo giusto**



10 "Что за секстет вышел и какая там фуга в конце – просто прелесть! Страх, как я собой доволен..." – из письма к М. И. Чайковскому от 4 июля 1890 г. Цит. по: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 15-Б. М., 1977, с. 204.

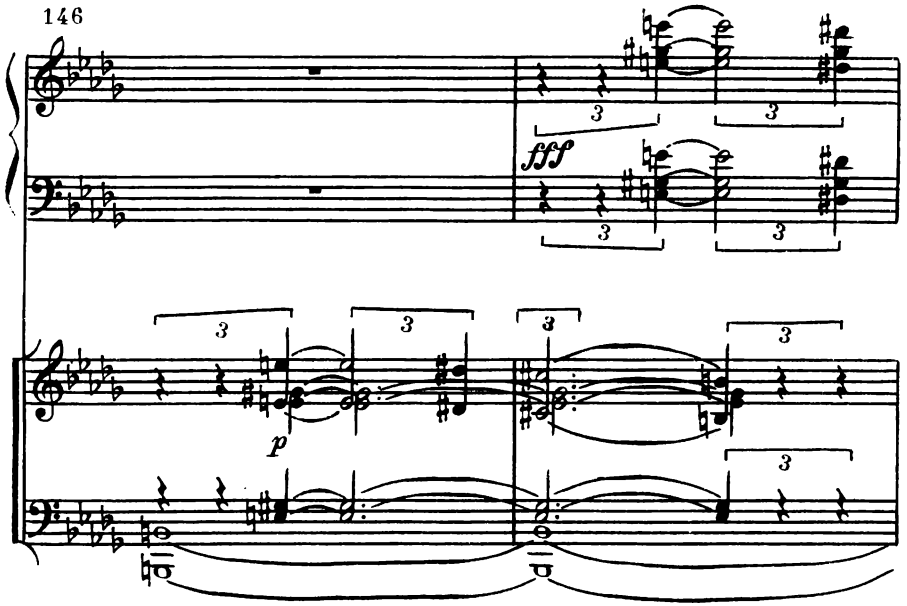


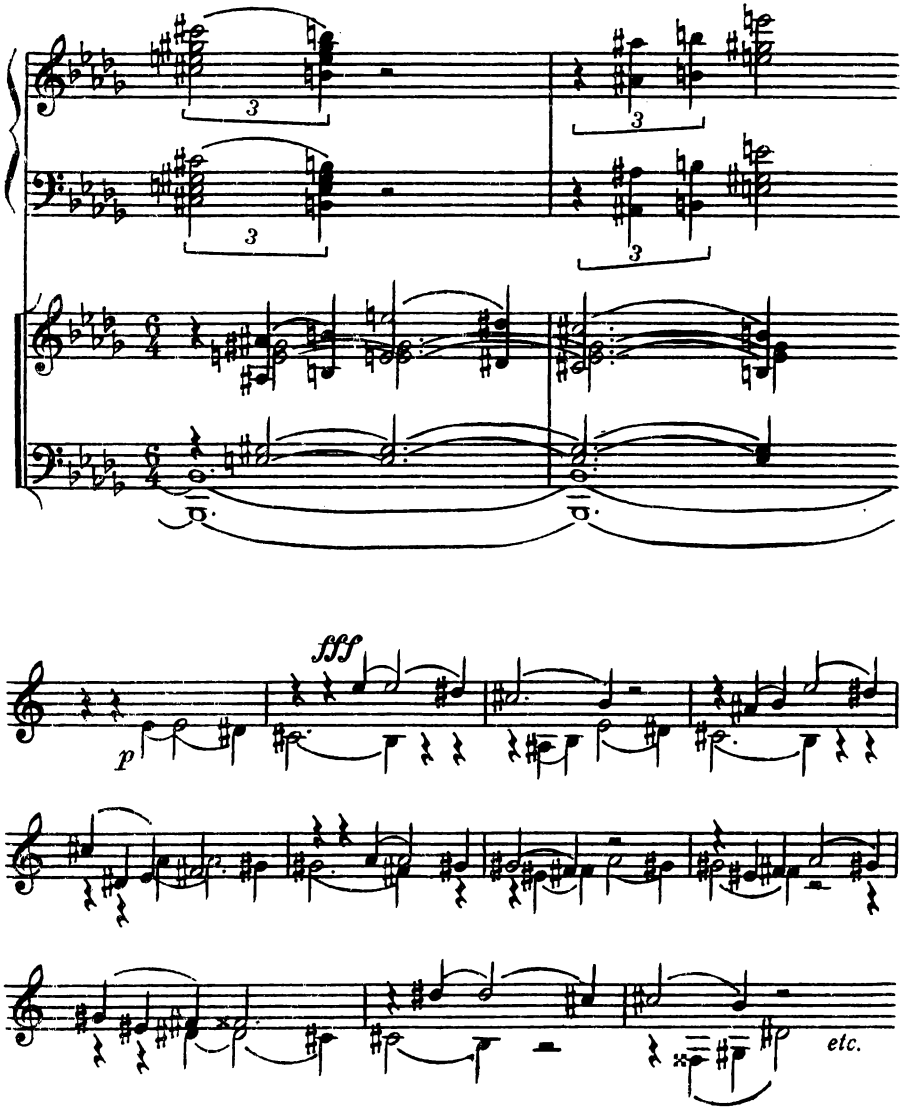
В экспозиции пять проведений темы, затем вводится материал связующей партии и еще дважды звучит основная тема, подвергающаяся далее интенсивной разработке. Она приводит к кульминационному проведению темы на органном пункте доминанты. Так подготавливается полнозвучное вступление побочной партии, и сонатная реприза завершается должным образом в главной тональности (одноименный мажор).

В общем фуга финала служит усилению роли главной темы и ее единению с побочной, являющейся целью устремления финала.

Форму *канона*, как и фугато, Чайковский вводит в драматургических целях, но не для усиления напряженности, а, напротив, для удержания одного состояния, обычно состояния восторженности, экстатичности. Таковы два великолепных примера – в разработках концерта b-moll и трио "Памяти великого художника". Они построены на новых темах, являющихся результатом интенсивной разработки тем, взятых из экспозиции.

Выписываем из концерта в полной фактуре начало канона, полностью же его фиксируем в схематическом виде двухголосия:





Как видно, канон несколько неточен. Отступления вызваны гармоническими причинами, активностью тональных отклонений: на органном пункте доминанты E-dur сменяются fis-, gis-, fis-, cis-moll. Это вызывает хроматизмы и перемены в риспосте. Очень рельефен прием "дышащих" пауз: мелодия каждого голоса (усиленная аккордовыми звуками) состоит из коротких мотивов, разделенных паузами. Обмен мотивами (род секвенции) создает диалог, напоминающий вокальный дуэт. Форма канона удерживает одно настроение, что чрезвычайно уместно как контраст к активной, динамичной разработке.

Весьма удачной представляется каноническая форма в предрепризном эпизоде в первой части фортепианного трио. Тут скрипка и виолончель сначала обмениваются контрапунктирующими голосами, а потом восстанавливают их на своих местах, но секвентно опускают на полутон:

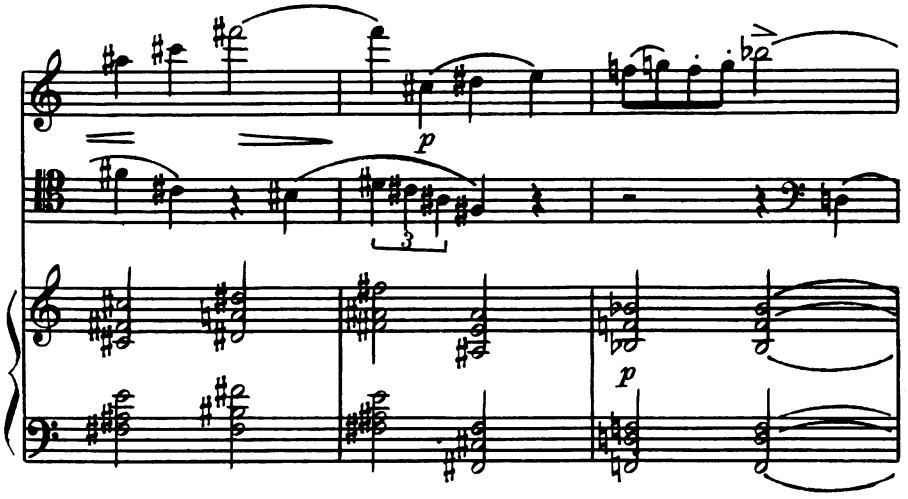
а	б	а	б	а
б	а	б	а	б
H-dur		B-dur		A-dur

147

dolce espressivo

dolce

p



В последнем звене нить канона прерывается, вместо него возникает новый на очень близком расстоянии (полтакта) с отклонениями в h-, cis-, fis-moll. К концу построения канон переходит в простые имитации, но затем вновь возрождается между верхним голосом фортепиано и скрипкой. Свое назначение – создать любовно-лирический образ – это построение превосходно выполняет и подводит к репризе трагической темы, которая потому звучит особенно тоскливо.

Если форма канона встречается у Чайковского в редких случаях, то для простой имитации открыты все разделы формы, в чем выше мы уже убеждались. Очень важно указать на непринужденность артикуляции в подобных имитациях-противосложениях. Они обладают у Чайковского своей разбивкой на фразы, часто включают паузы, позволяющие исполнителям осуществить ясную фразировку. Полифоническая ткань слагается из легко охватываемых слухом поющих голосов, один из которых ведет основную мелодию, другой подхватывает ее обороты и мотивы, временами выступая на первый план. Для слушателя такое выделение особенно заметно благодаря временно́й близости ответного (имитирующего) голоса, краткости и яркости самих интонаций, носящих подчас речитативный характер, и ряду других приемов.

В середине побочной партии Allegro 6-й симфонии очень интенсивная система имитаций (Fl. – Fg.), тема которых потом контрапунктически связана с другими группами голосов: внизу – восходящая секундовая линия у медных инструментов; вверху – нисходящая у деревянных; фоном служат аккорды струнных (см. пример 148).

Это лишь один из множества примеров имитационной активности в фактуре Чайковского.

В оперном творчестве Чайковского полифония – непременный компонент. Это вполне естественно при той связи между симфоническим и оперным жанрами у Чайковского, которую отметил еще Глазунов: "Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего музыкантом-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы"[11]. Опера, в свою

[11] Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958, с. 465.

148

Fl.

Archi

p

simile

Fg.

очередь, имела заметные черты близости с симфоническими произведениями, особенно в моменты драматических кульминаций. Можно сослаться на пятую картину "Пиковой дамы", финал III действия "Орлеанской девы" ("Яви свой свет"), многими приемами напоминающие симфонические формы[12].

Любопытно, что в первоначальный вариант финала входил большой хор с ансамблем, центром которого была фуга. Она ограничивалась экспозицией и стреттой[13]:

149

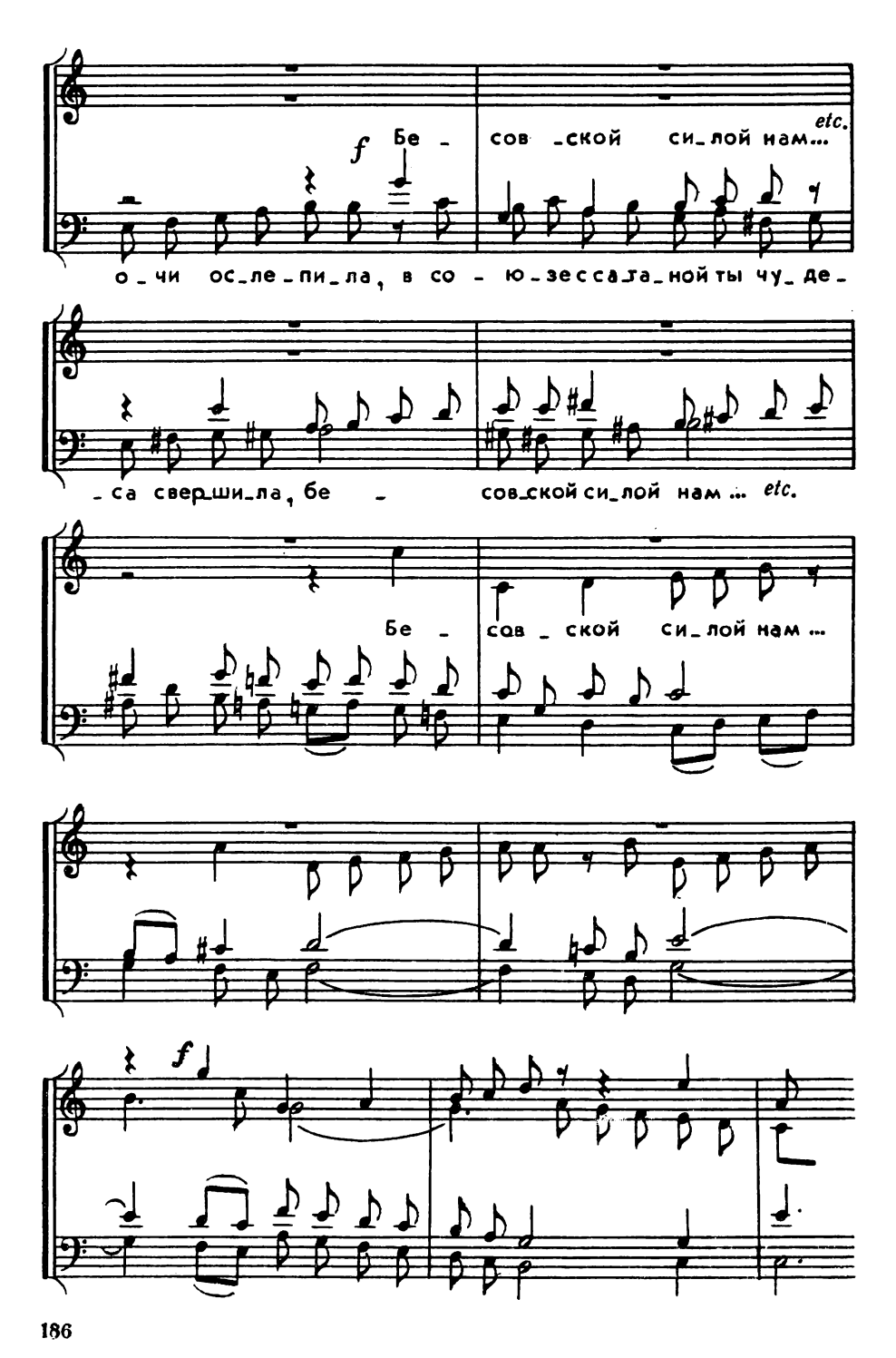
а)

f

Бе_ сов_ской си_лой нам ты о_ чи ос_ ле_пи_ ла, ты

[12] Этот вопрос освещается в статье: Мазель Л. А. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского. – Сов. музыка, 1958, № 9.

[13] Чайковский П. И. Полн. собр. соч., т. 37. М., 1963, с. 485 и след.


f Бе - сов - ской си - лой нам... etc.
о - чи ос - ле - пи - ла, в со - ю - зе сса - та - ной ты чу - де -
- са свер - ши - ла, бе - сов - ской си - лой нам... etc.
Бе - сов - ской си - лой нам...
f

б)

Бе_ сов_ской си_лой ... *etc.*

Стретта своей динамикой и отчасти тематизмом (октавный ход) чрезвычайно напоминает стретту в фуге из сюиты № 1 для оркестра. Заметим, что за сюитой в тот же год началось сочинение и "Орлеанской девы". Таким образом, симфоническая форма предшествовала оперной.

Весь эпизод с фугой, написанный, скорее всего, по чуждым Чайковскому традициям "большой оперы", впоследствии был изъят как замедляющий действие. К тому же предшествовавшая эпизоду кульминация ("Яви свой свет") была чрезвычайно сильной. После нее требовалось постепенное затухание, которое и осуществил Чайковский оркестровыми средствами. Чистая полифония оказалась тут неуместной. Однако в других случаях, в лирических моментах, Чайковский все-таки прибегал к ней. Таковы известный канон "Враги, враги" в пятой картине "Евгения Онегина", квинтет "Мне страшно" в первой картине "Пиковой дамы". Эти ансамбли – драматургические узлы, соединяющие действующих лиц, втянутых в конфликт, и потому они просто необходимы в контексте формы. Тут не внешняя помпезность "большой оперы", не сценический эффект, но естественная потребность героев сосредоточиться на своих переживаниях. Полифонический ансамбль становится формой раскрытия психологического состояния. Это вообще в духе всего творческого направления у Чайковского – наделять полифонию драматургической функцией в разнообразных видах: и статуарной собранностью и подвижностью нарастаний.

Большие оперные финалы и народные сцены в "Опричнике", "Мазепе", "Иоланте" дают обильный материал для характеристики полифонии Чайковского в этом виде музыкальных форм. Богатая фигуративная техника, характеристические мотивы позволяют композитору наполнить фактуру таким движением, которое способно выразить сложность драматургической ситуации. Полифония тут присутствует в контрастном сочетании, иногда переходящим в полифонию пластов. Во всех случаях заметно стрем-

ление к динамизму формы: повторения тематизма усиливают напряженность средствами наложения контрапунктических голосов, какого бы качества они ни были – мелодического или фигуративного. В определенные моменты сложность фактуры разрежается, чтобы можно было ввести новое нарастание.

Таковы народные сцены и финал II действия (третья картина) оперы "Мазепа", поражающие реалистичностью (и даже натурализмом – сцена пьяного козака) воплощения событий. Полифонизм фактуры представлен здесь в его вершинных достижениях.

Немеркнущие творения Чайковского будут всегда волновать слушателя глубиной и напряженностью выражения. Полифония его – величайшее динамичное искусство, воплощающее самые сложные психологические состояния и драматические коллизии. Гений композитора открыл такие художественные стороны национальной музыкальной культуры, которые не дано было показать ни одному из самых крупных мастеров XIX – XX столетия. Полифония Чайковского золотыми буквами запечатлена на скрижалях мирового музыкального искусства.

ПОЛИФОНИЯ С. И. ТАНЕЕВА

Сергей Иванович Танеев (1856 – 1915) вошел в историю русского и мирового музыкального искусства как самобытный композитор, создатель ряда замечательных произведений в разнообразных жанрах, как выдающийся ученый в области контрапункта строгого письма и теории фуги. "Танеев и делом, то есть сочинениями своими, и исследовательской мыслью доказал, какие горизонты открываются перед музыкой, если овладеть полифонической культурой как естественно присущим природе музыки языком, как одним из сокровищ, добытых коллективным сознанием человечества в его борьбе за формы звукового общения", – писал Б. В. Асафьев[1].

Напомним, что вопросы полифонии в историко-эстетическом плане сильно занимали А. Н. Серова, высоко оценивавшего художественное значение музыки Палестрины и Баха. Энтузиастом, пропагандировавшим творчество композиторов строгого стиля, выступал Г. А. Ларош, выдвинувший идею исторического метода преподавания теории музыки в порядке: контрапункт – гармония – форма[2]. Но еще не было осуществлено в России конкретное исследование контрапункта как теоретико-практического предмета. Эту задачу, объективно назревавшую в ходе развития русской музыки, решил Танеев, исследовав главнейшие виды контрапункта с позиций математической дисциплины. Как известно, в западноевропейском музыкознании не было недостатка в теоретических и педагогических трудах по контрапункту, – они создавались параллельно самому музыкальному творчеству в этой области. Танеев знал их, но не удовлетворялся эмпиризмом этих трудов. Его теория основана на объективных законах изменения интервалов между голосами по вертикали и горизонтали в случае перемещения мелодий в их сочетаниях. Так сложились понятия Index verticalis (Iv) и Index horisontalis (Ih), обобщающие любые частные случаи передвижения мелодических голосов по высоте и временно́му расстоянию, что позволяло теоретически рассчитать возможные комбинации созвучий.

Эти обобщения и понятия сформулированы Танеевым в его трудах "Подвижной контрапункт строгого письма" и "Учение о каноне" на основе анализа большого числа образцов из музыкальной литературы[3]. Что касается теории фуги, то впоследствии он изложил ее в письмах к компози-

[1] А с а ф ь е в Б. В. С. И. Танеев (к 30-летию со дня смерти). – В кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. М., 1947, с. 14.

[2] Л а р о ш Г. А. Исторический метод преподавания теории музыки. – Музыкальный листок, 1872, № 2 – 5.

[3] Первая работа увидела свет в 1909 году, "Учение о каноне" было издано посмертно в 1929 году.

тору А. В. Станчинскому[4] и в некоторых аналитических работах, опубликованных посмертно[5]. Историческое значение этих трудов исключительно велико для всей мировой музыкальной науки.

Однако к теоретическим исследованиям Танеев пришел через занятия по композиции: его первоначальное намерение было использовать сложные контрапунктические формы в своих музыкальных сочинениях, для чего он проделал многочисленные упражнения в строгом стиле, отдав им несколько лет жизни[6]. Позднее явились и научно-теоретические обобщения, вылившиеся в форму исследований. В творчестве первые итоги применения контрапунктических приемов сказались в струнных ансамблях второй половины 70-х – первой половины 80-х годов. В них весьма широко представлены подвижные контрапункты разных видов и фугированные формы. Работая над изысканием их, Танеев, в сущности, обращался к особого рода вариационности, столь свойственной в принципе русской народной и классической музыке, а также эстетическим установкам Глинки. По его стопам, но своим путем и шел Танеев, обратившись к приемам вариационного порядка в форме подвижных контрапунктов, при которых остается неизменной мелодия-тема, получающая каждый раз новое освещение вследствие вертикальных и горизонтальных перемещений ее с контрапунктом. Первой вершиной в этом отношении явилась кантата "Иоанн Дамаскин" (исполн. 1884). Крайние части кантаты (средняя написана в гомофонно-гармонической фактуре) представляют собою систему полифонических вариаций, в которой главенствует подвижной контрапункт (вертикальный и горизонтальный) на разных уровнях музыкальной формы.

"...Вы написали превосходную кантату. Оттого ли она так хороша, что контрапункт и фокусы Вас согрели и вдохновили, – писал Чайковский Танееву, – или что, наоборот, Вы вложили теплое чувство в сухие и мертвенные формы, – этого я еще не знаю [...] Знаю только, что у Вас большой талант, много ума, океан ненависти ко всему условному, пошлому, дешево дающемуся, – и что в результате этого рано или поздно должны получиться богатые плоды"[7].

Кантата посвящена памяти Н. Г. Рубинштейна, и это определило ее мужественный и скорбный характер, использование погребального напева "Со святыми упокой" (А). На его основе композитор развернул сопоставление различных музыкальных образов: романсно-песенного (тема Б), возвышенно-философского и энергично-мужественного (тема В). Стратегия музыкальной формы заключается в полифоническом развертыва-

[4] Протопопов Вл. Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам. – В кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1. М., 1952.

[5] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия/Сост. и ред. Ф. Г. Арзаманов и Л. З. Корабельникова. М., 1967, Проблеме "Бах и Танеев" посвящена обстоятельная статья Н. А. Симаковой в "Русской книге о Бахе" (М., 1985).

[6] Историю занятий Танеева строгим стилем (конец 1870-х – начало 1880-х годов) подробно можно проследить по переписке его с Чайковским (Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951). Идея Танеева заключалась в том, что для освоения полифонии строгого письма нужно использовать русские народные мелодии и напевы из "Обихода", применяя их как cantus firmus. В этом роде он написал многочисленные этюды, сохраняющиеся в архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину. Из них недавно напечатана 13-голосная "Нидерландская фантазия". См.: Танеев С. И. Вокальные сочинения, т. 2, ч. 2/Сост. Л. Корабельникова. М., 1981. В качестве темы взята русская народная песня "Сидит наша гостинька" (Балакирев М. А. 40 русских народных песен, № 12).

[7] Письмо от 14 апреля 1884 г. – Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 12. М., 1970, с. 349.

нии этого главного материала (Б и В фугированно) и сплетении его в контрапункте:

А Б А/Б В А/В
фуг. фуг.

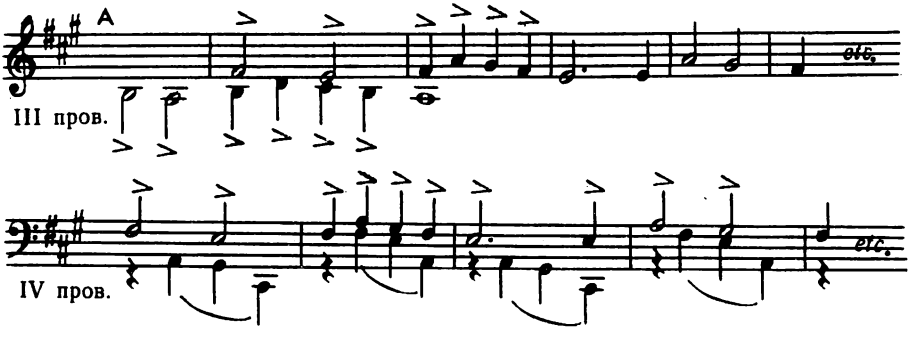
Напомним родственное по форме сочинение – "Русское каприччио" А. Г. Рубинштейна при совершенно ином содержании музыки, а еще ранее – "Каприччио" Глинки[8].

Общая структура первой части кантаты складывается так, что экспонируются две темы в присущих каждой музыкальных формах: аскетический, самоуглубленный характер темы А ясно передается ее непреклонной суровой поступью, не допускающей мелодического развертывания – многоголосие гармоническое и наполненное собственными интонациями темы (стретты); тема Б, напротив, широко распевается, переходя от одного проведения к другому со все новым и новым мелодическим прорастанием. Такое контрастирование обусловлено различием жанровой природы тем: А – напев из седой древности (вступительный раздел первой части), Б – собственная тема Танеева (ее вокальный раздел), далее – их контрапунктирование при идентичном тексте ("Иду в неведомый мне путь").

Танеев развертывает полифоническую композицию в тесной связи с вариационностью на каждом тематическом этапе и приводит к сильной кульминации в финале.

Тема А развивается в четырех проведениях (тема и три вариации), из которых в третьем есть намек на стретту, а в последнем – контрапункт нового мотива:

150



Тема Б экспонируется фугированно, с удержанными противосложениями, без интермедий, благодаря чему образуется цикл вариаций в малом масштабе, но намечается и канон, поскольку а возвращается:

[8] В то же время в форме кантаты Танеева, обрамленной вступительным и заключительным материалом медленной темы, сквозит родственное начало с композицией увертюры Балакирева на темы трех русских песен, тоже обрамленной темой былинного стиха. Сколь бы ни были сильны различия и самостоятельность кантаты Танеева, но эта связь еще раз указывает на русские традиции.

	1	2	3	4	5	6
сопрано		а	б	в	г	а
альт	а	б	в	г	а	б
тенор				а	б	в
бас			а	б	в	г
	T	D	T	D	T	D

Во второй половине вокальной части контрапунктически соединяются темы А/Б, составляя несколько вариантов сочетания:

151

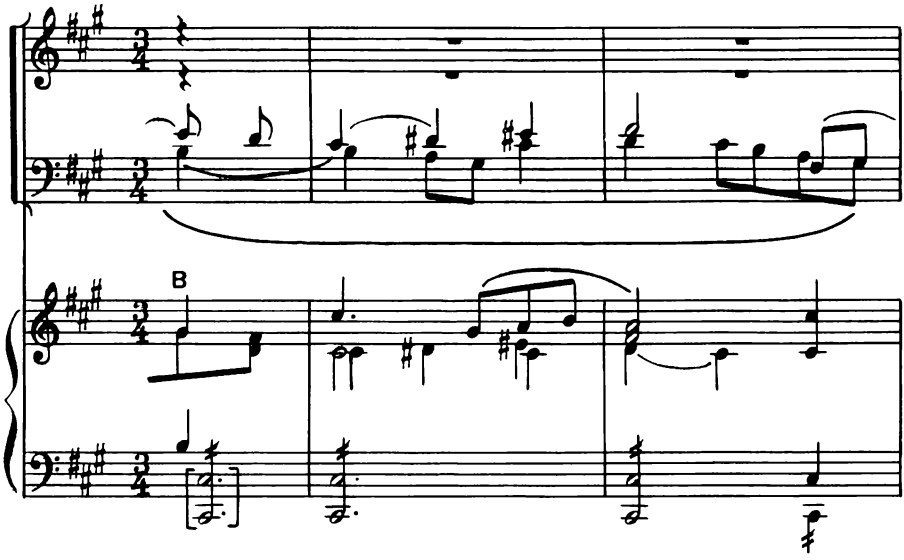
Второй из этих отрывков дан теперь в вертикальном контрапункте и в стреттном сочетании с темой Б (см. пример 150).

Финальная часть кантаты названа автором "Фуга"; ее форма не традиционна, так как содержит соединение темы с прежней темой А[9]. Соединение проводится шестикратно, по числу проведений в первой части кантаты (см. выше схему), в тех же тонико-доминантовых отношениях, представляя на новом уровне вариационную форму:

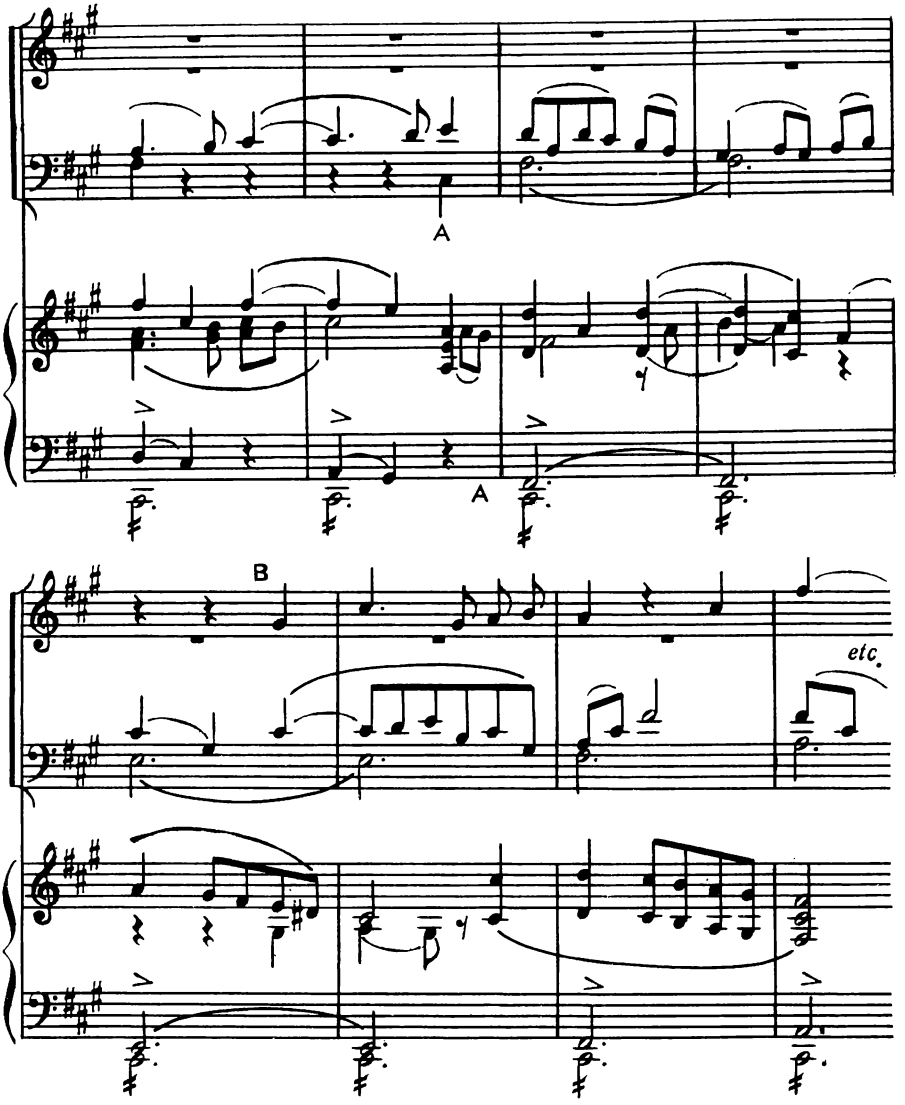
	1	2	3	4	5	6
сопрано			В	А		
альт				В		
тенор	В	А			В	А
бас		В	А			
оркестр	А	В	В	В	А	В
	Т	D	Т	D	Т	D

Тема В контрапунктирует с А стреттно. Их соотношение различно: во всех проведениях В вступает на три такта позже А, кроме того, во втором и четвертом проведениях вступает на три такта раньше, в третьем – на четыре такта раньше А, сохранив при этом и прежнее сочетание на три такта позже А:

152



[9] Выше была рассмотрена фугетта Римского-Корсакова на тему народной песни "Надоели ночи", общая схема которой такова: фугированная экспозиция, ее продолжение с контрапунктом мелодии песни. Это как будто похоже на структуру финала "Иоанна Дамаскина", но Танеев шел от старинных образцов Баха и Генделя, найдя точки соприкосновения их с характерной для русской музыки вариационностью. Она явственно выходит на первый план в заключительной части финала, где неизменная тема А контрапунктически соединяется с темой В, тоже остающейся неизменной, вертикально-подвижной контрапункт их – явление вариационного порядка.



Все эти стреттные проведения даны на органном пункте доминанты. Так постепенно усиливается ладотональная напряженность, разрешение которой дано в двух кульминационных проведениях B/A, A/B, всего лишь двухголосно:

В тот день, когда труба
Вострубит мира преставленье

(унисон хора на теме B, в оркестре – тема A),

Прийми усопшего раба
В твои небесные селенья

(унисон хора на теме A, в оркестре – тема B).

Мощь этого тематического двухголосия (в басах оркестра – фигурации) великолепно увенчивает развитие мужественного образа финала и в то же время – всей кантаты.

Из предложенного описания видно, что формы "Иоанна Дамаскина" необычны. Сохраняя традиции фугированных построений, Танеев трактует их в духе русской вариационности, которая предстает на разных уровнях формы – в малом и крупном планах. Вариационность фугированной композиции, истоки которой в концертах Березовского, Бортнянского и других русских композиторов конца XVIII – начала XIX века, оплодотворенная народно-песенным началом у Глинки, получила в кантате Танеева новое качество. Громадное значение приобрело варьирование контрапунктических сочетаний, ставшее в стиле Танеева основополагающим. Русская полифоническая композиция заявила о своих высоких художественных достоинствах, опередив современную ей европейскую музыку, которая тогда не могла предложить ничего аналогичного.

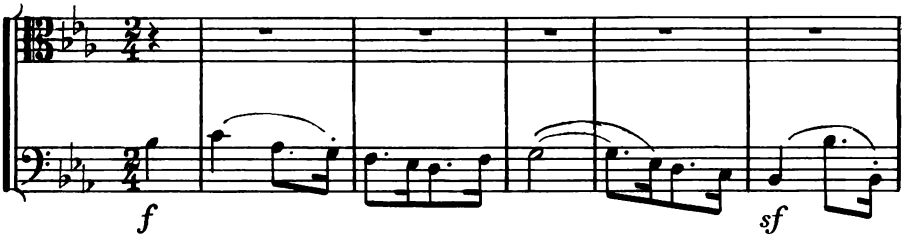
Искусство Танеева должным образом было оценено критикой. С большой похвалой об "Иоанне Дамаскине" отозвался Ц. А. Кюи в рецензии на ее концертное исполнение в Петербурге под управлением автора:

"У Танеева огромные способности к многоголосной (то есть полифонической. – *Вл. П.*) технике... соединение тем – один из труднейших технических приемов, и он удался Танееву как нельзя лучше. Кроме того, вступления голосов, соединения с собою самых разнообразных мелодических рисунков (то есть стретты. – *Вл. П.*), самая сложная контрапунктическая работа, – все это не только интересно и безупречно у Танеева, но красиво... Выразительность в кантате Танеева полная; верное настроение выдержано сплошь. Характер первой части – порывистая, глубокая скорбь; второй – более мягкая, просветленная надеждой; характер третьей части не лишен величия"[10].

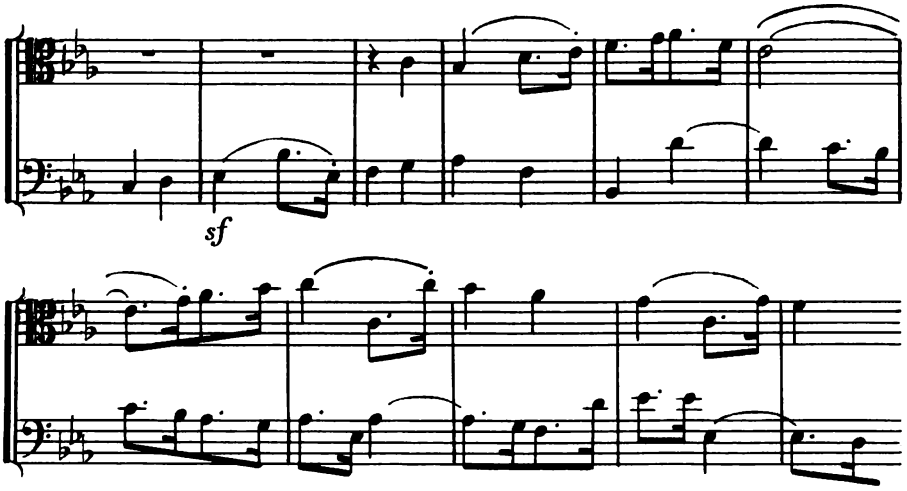
Отзыв Кюи свидетельствует о том, что взгляды на полифонию в среде бывших участников "Могучей кучки" эволюционировали, что полифоническое искусство в русской музыке значительно выросло – оно стало восприниматься как естественная форма выражения национального творчества. Для Танеева "Иоанн Дамаскин" – первая вершина, от которой идут пути к позднейшим произведениям.

Фуга во многих ее модификациях заняла в произведениях Танеева большое место, но не как самостоятельная композиционная единица, а лишь как функция развития внутри более крупной формы иного жанра. До "Иоанна Дамаскина" это фуги в струнном трио D-dur (1879) и струнном квартете C-dur (1880); в последнем введено преобразование темы в виде инверсии, что впоследствии также использовалось:

153



[10] Кюи Ц. А. Избр. статьи, с. 380.



В последующие годы фугу находим в составе сонатной и рондо-сонатной форм (финалы квартета № 2 C-dur, квинтета ор. 16, фортепианного квартета ор. 20), в вариационном цикле (квинтет ор. 14, четвертая часть концертной сюиты ор. 28, Choral varié для органа), в контрастно-составной форме (хор "Прометей"), наконец, как самостоятельную часть кантаты ("По прочтении псалма", № 3, 4, 9) и прелюдии – фуги (ор. 29)[11]. Как видим, в большинстве танеевские фуги входят в более крупные формы, но даже и там, где они относительно самостоятельны, замечается связь их с окружающими частями произведений. Поэтому можно говорить об определенной функциональной роли фуги – чаще всего финальной. Отсюда стремление контрапунктически объединить в фуге разнообразный тематический материал самого финала или даже всего цикла. Это отвечало общей тенденции в стиле Танеева к монотематизму или, точнее, к системе музыкальных тем, развиваемых в разных частях и разделах формы.

Танеев, на основе разработанной уже в "Иоанне Дамаскине" контрапунктической техники вертикального и горизонтального направления, некоторые фуги представил как своего рода слитно-вариационные формы, подчас даже без связующих интермедий. Остановимся на анализе фуги из струнного квинтета ор. 16, прежде бросив взгляд на содержание всего цикла, чтобы яснее определить роль фуги.

Квинтет ор. 16 – одно из тех немногих произведений, которые начинаются в мажоре и кончаются в миноре. От первой части к финалу проходит определенная трансформация музыкальных образов – светлое, полнозвучно-праздничное, гимническое постепенно переходит в суровое и сосредоточенное, в финале же окончательно сменяется драматическим. Соответственно перерабатывается тематизм, переходящий из первой части в финал.

В эволюции образов квинтета фуга становится тем разделом, где в сжатой форме выражено все самое характерное. Первая тема фуги сое-

[11] О фугах Танеева см.: Скребков С. С. Полифонический анализ. М., 1940, с. 179 – 183; Котлер Н. Р. Русская полифония и Танеев. – Сов. музыка, 1940, № 5; Михайленко А. Г. О принципах строения фуг Танеева. – В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977.

диняет интонации главной партии Allegro (переносятся в минор) и главной партии финала; из последней заимствуется и третья тема, вторая же – из побочной партии финала. Следовательно, в фуге собран главнейший материал, в многократном звучании которого утверждается драматическое содержание.

Фуга располагается в заключительной партии репризы, знаменуя переход к общему завершению цикла, где остинатно звучит модифицированная тема побочной партии Allegro: из хрупкой и лиричной она тут стала суровой и грозной.

Первые проведения в экспозиции фуги строятся на одной первой теме – трижды в ее простом изложении, четвертый раз – в стреттном. Необычен тональный порядок проведений темы: c-moll (T), es-moll (III ступень), g-moll (V ступень), c-moll (T). Стреттное изложение вносит первое усложнение внутри самой темы, дальнейшие пять проведений включают все три темы, но так, что с каждым новым проведением возрастает напряжение.

5-е проведение (S) включает вторую тему на т. 3 первой темы, а третью – на т. 4;

в 6-м (T) – вторая тема вступает уже в т. 2, а кроме того, дополнительно в т. 5; третья тема вплетается стреттно в т. 1 и 2 и еще 4 – 7 – от начала первой темы;

7-е (D) – отодвигает вторую тему в т. 4, но стретта первой темы начинается и одновременно с ее т. 3; третья тема появляется тут же, в т. 3, где еще не звучала ни разу;

8-е (S) – возвращает вторую тему в т. 3, но перемещает ее в высокий регистр, к тому же в т. 2 – 4 подряд звучит в басу третья тема; наконец,

в 9-м проведении вторая тема помещена в т. 1 вместе с первой темой, которая идет каноном в октаву, и, следовательно, вторая тема относительно риспосты забегает вперед на такт по сравнению с развитием первой.

Таким образом, вторая тема может появляться в тактах 1 – 4 от начала первой темы и даже до ее вступления. То же самое с третьей темой, могущей начинаться в любом такте первой, иногда со сменой интервала. Все это – явления горизонтально- и вертикально-подвижного контрапункта. Темы не теряют своей индивидуальности, сочетания их всегда гармонически чисты. Такие формы достигались в результате долгого и тщательного отшлифовывания, что легко можно установить по танеевским эскизным тетрадям[12]. Шлифовка касалась качественной стороны тематизма и всей формы произведения и вызывалась стремлением к наиболее совершенному, но в то же время сжатому воплощению волновавших композитора музыкальных образов. Тематизм созревал в процессе творческой работы, контрапунктические формы были следствием логичности, убедительности его развития.

Для иллюстрации приводим в примере 154 4-е, 6-е и 9-е проведения. Они совпадают по тональности, и потому яснее становятся их различия (гармонические голоса опускаются; см. пример 154).

Вполне очевидно, что описанные проведения тем в фуге из квинтета ор. 16 составляют полифонические вариации на ее первую тему, которая остается неизменной, усложняясь стреттно и контрапунктически. Принцип тот же, что и в "Иоанне Дамаскине".

Остановимся на уникальном образце четверной фуги в последней части кантаты № 2 "По прочтении псалма" (пример 155).

[12] Находятся в архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

IV пр

f *risoluto*

I т.

f

VI пр.

ff

II т.

IX пров.

sempre ff

I т.

II т.

III т.

etc.

Этот финальный номер кантаты – синтез фуги и сонатной формы: экспозиция фуги завершается уходом в сферу доминанты, что говорит в пользу сонатности (т. 1 – 34). Далее – ясная разработка (т. 35 – 74) и столь же ясная реприза, начинающаяся в зоне золотого деления (т. 75 – 117). От Allegro – общая кода кантаты.

Новое в фугированной экспозиции финала кантаты "По прочтении псалма" состоит не только в одновременном экспонировании четырех тем, но и в их происхождении – они взяты из мелодии альтовой арии (№ 8), где звучат последовательно, каждая со своим текстом. Танеев близок здесь к старинной форме из репертуара нидерландской школы, когда cantus firmus заимствовался из разных строф (фраз) и голосов песни, которые затем совмещались в многоголосии. Такова месса "Fortuna desperata" Жоскена, в которой cantus firmus берется из разных мелодических голосов, в заключительной же части они контрапунктически объединяются. Глубочайшее знание наследия мастеров строгого стиля, среди них и Жоскена, позволило Танееву приблизиться к их принципам контрапунктической разработки материала.

155

Adagio pietoso e molto cantabile

p dolce

Мне нуж - но серд - це

p espr.

Мне нужен брат, люб - щий

p и во -

чи - ще зла - та

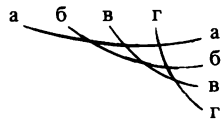
бра - та, любя - щий бра(та)

ля креп - ка - я (в труде)

p

Нужна мне прав - да на су - де.

В то же время нельзя забывать, что четырехтемная фугированная экспозиция подготовлена и рядом образцов в творчестве самого Танеева, в тех фугах, где тематизм заимствован из предшествующих разделов и частей цикла. Так, в квинтете ор. 14 тема вариаций, послужившая основой для первой темы фуги, взята из разработки и коды Allegro, вторая тема – из главной партии его же, третья тема (хроматическая) берется из второй части. Иначе говоря, весь тематизм фуги уже звучал ранее. Особенность хора № 9 кантаты заключается в том, что все его темы – фрагменты одной мелодии. Это высший предел стройности формы – мелодия становится гармонией:



Рассмотрев синтетические образцы имитационности, подвижного контрапункта и контрастно-тематических сочетаний в фугах Танеева, не станем останавливаться на частных случаях этих приемов: ясно, что они щедрой рукой рассыпаны везде и всюду в его сочинениях. Он мудро пользовался ими по мере решения художественных задач, вытекающих не только из собственно музыкального замысла, но и из текста, если это вокальное произведение. Последнее относится к хорам a cappella, которых написано Танеевым свыше сорока.

Своеобразно воздействие полифонической формы на фактуру хора ор. 27 № 6: появившийся в середине короткий мотив завладевает изложением в эпизодах и становится *темой* хора, получающей широкое имитационное развитие с различным мелодическим продолжением (приводим его варианты):

156

т. 26

т. 52

т. 69

Значение этого явления определяется восходящим к Баху принципом введения в систему тематизма особой сквозной (малой) темы[13]. Фактура хора № 6 полифонична, она позволяет дать развитие малой теме, переходящей из голоса в голос. Интонации ее также восходят к Баху, как и сам принцип проявления. Девятнадцать раз тема звучит в разных голосах, скрываясь затем в их мелодике.

Посмотрим теперь, как развивается имитационность в нефугированном хоре "Вечер", ор. 27 № 2:

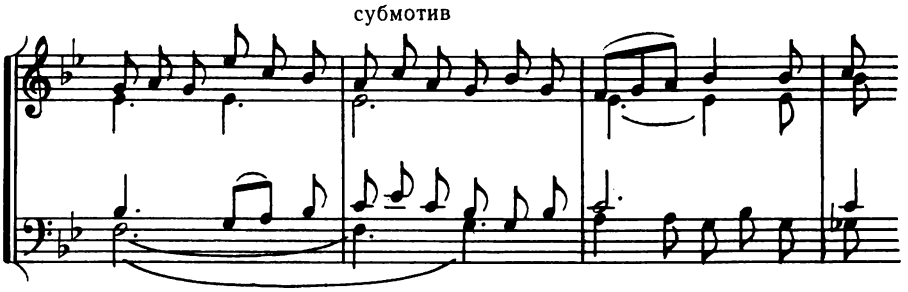
157

Andantino

За - ри до - го - ра - ю - щей

пла - мя рас - сы - па - ло по не - бу иск - ры

[13] Этому принципу автор посвятил отдельный очерк в книге "Принципы музыкальной формы И. С. Баха" (М., 1981, с. 147 – 178). Там был указан и один из ярчайших примеров в музыке начала XX века – романс "Сталактиты" Танеева.



Начальный мотив сопрано, тут же ритмически сокращенный, переходит в партии тенора, баса, вновь тенора и сопрано, дробится на субмотивы, которые вызывают, тоже имитационно, безостановочное движение; текст на всем протяжении остается тем же, который был в inceptum сопрано. Так, из пятитактного гармонического inceptum развилось десятитактное полифоническое построение, логически безупречное.

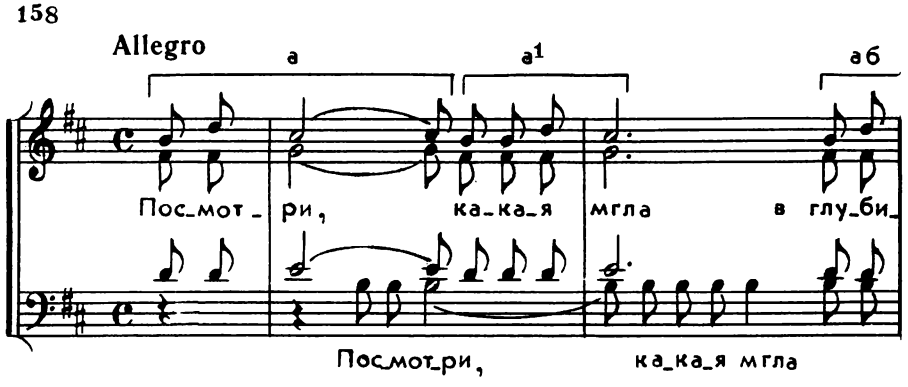
Следующее построение с новым текстом, но прежними мотивом и субмотивом складывается вновь имитационно (сопрано – тенор). Оно округлено свободным мелодическим движением и гармоническим кадансом.

Середина хора гомофонно-гармонична – ярко выраженный контраст к полифоническому первому разделу. А далее – отзвук его в обратном порядке: сначала из второго, затем из первого построения и наконец расширенно воспроизводится inceptum.

В итоге – интереснейшее использование полифонии вне каких-либо предуказанных схем, свободно, непринужденно, при этом не утрачивается ясность композиции:

inceptum – полифония – гомофония – полифония – кода (материал inceptum).

В иной роли выступает имитация в хрупкой хоровой миниатюре "Посмотри, какая мгла", ор. 27 № 4. Мотивы верхнего голоса а a^1 аб служат для канонов: аa^1 – в басу и сопрано, аб – трехголосно и бесконечно (тенор – сопрано – альт, тенор – сопрано – альт):



- не до - лин лег - ла

Из гомофонного четырехтакта вырастает полифоническая форма, вновь переходящая в гомофонию с завершающим кадансом в fis-moll. Имитации, иногда лишь ритмические, проходят сквозь всю последующую фактуру, а в коде – вновь бесконечный канон с двухголосной пропостой:

159

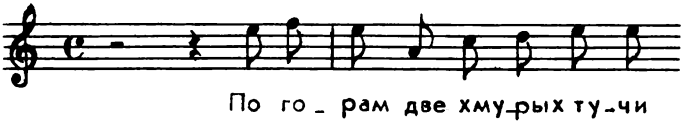
etc.

В нем и функция обобщения, и выразительная легкость звучания, и репризное повторение главной мысли: "Посмотри, какая мгла в глубине долин легла". Эта мысль наподобие рефрена проводится в трех разделах хора (т. 1 – 4, 14 – 26, 45 – 63). По видимости – пейзажная зарисовка, по психологической тонкости – отражение душевного настроения.

Не вводя фугированной формы в хоры a cappella (за исключением "Прометея"), Танеев заимствует у нее метод образования тематизма – лаконичного, собранного, с которым легко развивать полифоническую форму, не связывая себя законами фуги. Это своего рода лейтмотив, выступающий объединяющим фактором при большой свободе тонального

движения формы. Таким лейтмотивом в хоре "По горам две хмурых тучи...". ор. 27 № 11, является начальная фраза:

160



Здесь мы вновь встречаемся с возрождением старого, баховского принципа сквозной (малой) темы. Танеев на этой основе строит крупную полифоническую композицию, в которой сквозная тема проходит несколько десятков раз (в первом Adagio – 29 раз). Отчасти это роднит танеевскую форму и с большими партесными концертами Василия Титова, где встречаем подобный прием. Любопытно также, что Танеев в этом хоре на время останавливает полифоническое развитие, переходя к скандированию текста в постоянном многоголосии (эпизод C-dur; цифра 12):

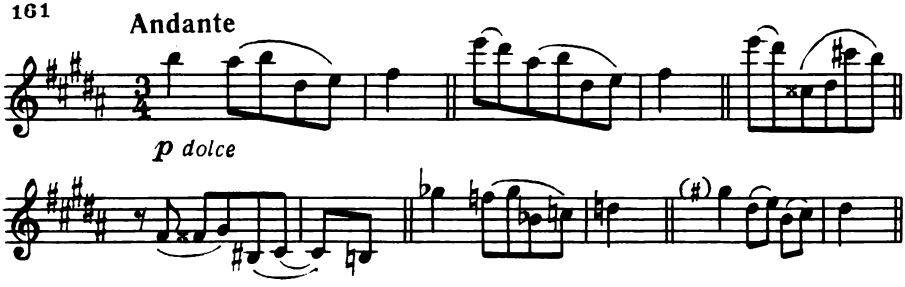
Грянул гром, – по дебрям влажным
Эхо резко засмеялось, –

совсем так, как было в концерте Титова "Полтавскому торжеству"[14].

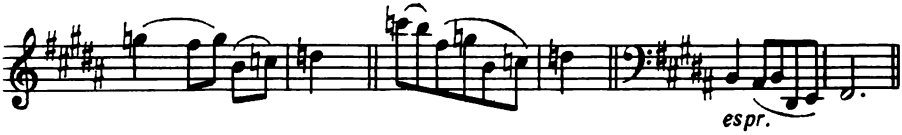
В хорах ор. 27 полифония Танеева развернулась необычайно интенсивно и стала одним из важнейших звеньев русской хоровой полифонии начала XX века, знаменитой произведениями Кастальского, Рахманинова и других замечательных мастеров.

Интереснейшие полифонические явления находим в романсах Танеева ор. 26, хронологически близких хорам ор. 27. Ниже мы увидим, что подобная полифонизация осуществлялась уже Рахманиновым на протяжении всего его творчества, начиная с ранних романсов 1890-х годов. Поэтому не исключено, что Танеев испытал в этом смысле влияние своего ученика. Но полифоничность танеевской фактуры в романсах иного свойства, чем у Рахманинова. Она напоминает развитое квартетное (шире – камерное) письмо, в котором свободно и безостановочно плетется ткань из интонаций, производных от характерного мелодического оборота – inceptum. Таков шедевр лирики Танеева "Канцона XXXII", тончайшая фактура которой складывается из развития сквозной (малой) темы (в точном виде проходит более десяти раз), питающей всю фактуру, растворяющейся в ней, но вновь воссоздаваемой в коде:

161



[14] Этот концерт Танеев вряд ли знал, но другие произведения Титова неоднократно исполнялись в Исторических концертах Синодального училища в Москве; Танеев бывал на этих концертах.



Весьма симптоматично, что Танеев сделал переложение этого романса для голоса с фортепианным трио[15]: ощущение широкой полифоничности, мелодической свободы голосов фортепианного сопровождения требовало такой инструментовки – она позволила раскрыть полифоническую природу фактуры. Скрытое стало явным, лирическая сущность произведения выявилась еще полнее, глубже.

Внедрение полифонии в романсный жанр продолжено Танеевым и в "Стихотворениях для голоса с фортепиано", ор. 32, 33, 34 (1911 – 1912). Посвященный памяти П. В. Чижовой (няни Танеева) цикл ор. 32 особенно богат полифоническими моментами. В романсе "Мой ум подавлен тоской" сквозная (малая) тема с ее производными охватывает все голоса, фактура полна выразительнейших ямбических интонаций, объединяющих V – VI ступени лада, на которые с давних пор опирался полифонический тематизм. Полифоничность музыкального мышления Танеева, его внимание к современным процессам, сказавшимся, например, в творчестве Скрябина, привели к описанным приемам полифонизации таких жанров, которые прежде были вне ее.

Тот же принцип сквозной (малой) темы наблюдается в форме Largo из фортепианного квинтета ор. 30. Гаммообразная тема ostinato в многочисленных проведениях и модификациях пронизывает Largo, сопровождаемая выразительными контрапунктами разной протяженности. Образуется плотная живая ткань, в которую каждый голос вплетает свою мелодическую нить, в совокупности же создается художественный образ глубокого философского содержания. Размышление и действенность в нем неразрывны.

Largo квинтета ставит очень важную проблему перекрестной структуры, коль скоро оно складывается на основе разных принципов формообразования: остинатная непрерывность переплетается с четким разграничением трехчастной репризной формы. В музыке XX века такое явление стало обычным, силы формования часто лежат в разных плоскостях: тема остинатно-короткая, общая же структура протяженна, и результат – полифоническое переплетение при единстве содержания (см.: "Историю полифонии", вып. 4 – ostinato в "Глаголической мессе" Яначека).

Одна из самых сильных сторон полифонии Танеева – это контрапунктирование самостоятельно изложенных тем.

Еще в раннем трио D-dur для скрипки, альта и виолончели Танеев ввел контрапункт главной и побочной тем, дав им фугированную форму:

а	б	а
к-т	а	б
б	к-т	
e–h	h–fis	fis–fis

[15] Танеев С. И. Вокальные сочинения, т. 2, ч. 1/Сост. Л. З. Корабельникова. М., 1980.

Это предвосхитило позднейшие его устремления к постоянному использованию контрапункта тем.

В симфонии c-moll (1898) первая часть развивается в экспозиции имитационно, в разработке так же, а далее наступает этап соединения тем. В скерцо тоже есть контрапункт тем (цифра 67). Особенно значителен в этом смысле финал, где соединяются главная и побочная темы первой части и темы второй части для создания образа света, торжества и радости:

162

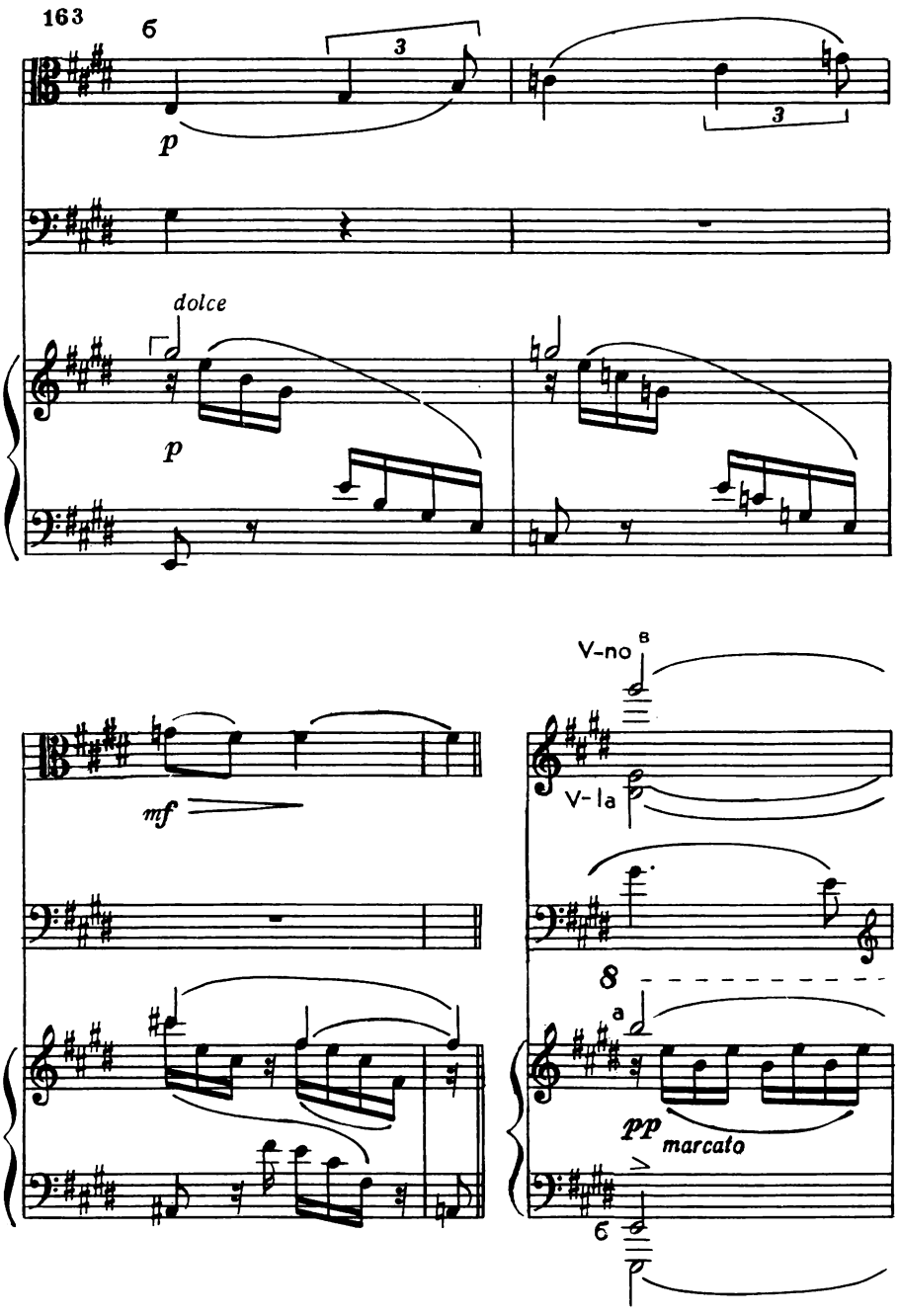
Largamentissimo

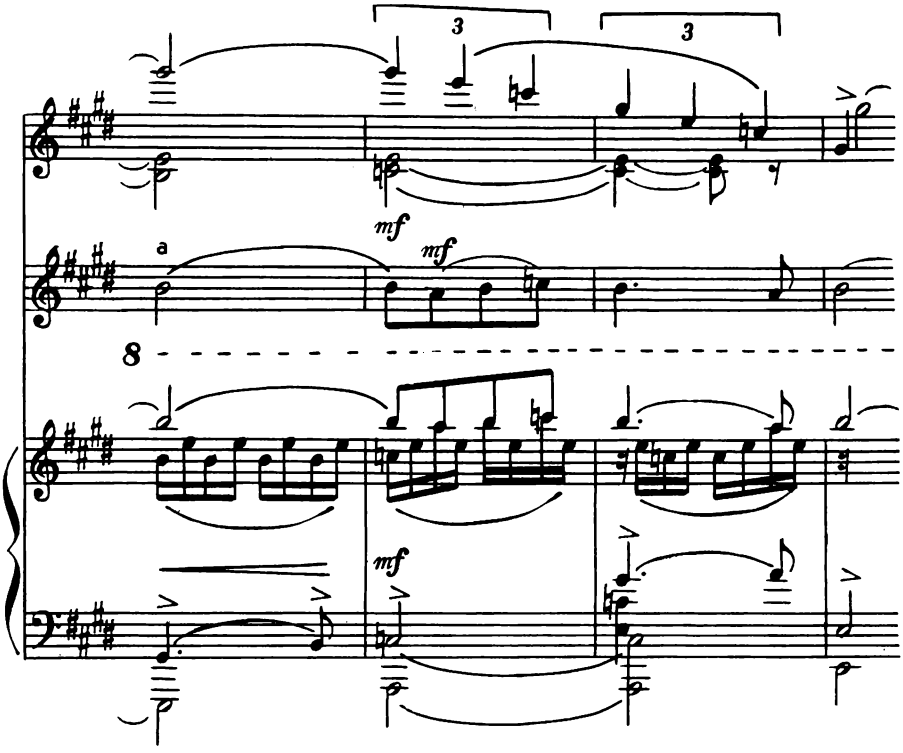
ff *sim.*

Важно не само по себе контрапунктирование, но то, что оно необходимо по ходу развития музыкальных образов и вызвано и логикой формы, и идейно-художественным содержанием симфонии. Без такого контрапунктирования она лишилась бы апофеоза; впрочем, если б он был построен на нейтральном тематическом материале и выдержан в гомофонно-гармонической фактуре, то не был бы столь же естественным итогом музыкально-тематического процесса. Контрапунктирование становится своего рода вершиной величественного здания и необходимой его частью. Мастерство формы неотрывно от мастерства в выражении содержания, от умения и способности найти убедительные средства для создания такого апофеоза.

В фортепианном квартете ор. 20 кода цикла (Moderato serafico) имеет характер просветления и успокоения. В ней контрапунктически соединяют-

ся тема Adagio (а), два элемента (б, в) тем главной и заключительной (г) партий Allegro:





Тематизм сконцентрирован здесь по принципу интонационного родства (б как свободное обращение в и т. д.), в полнозвучии отразилась жизнерадостность восприятия мира композитором.

Обратимся к роли танеевского наследия в истории русской и мировой полифонии[16].

В полифоническое искусство (подвижной контрапункт) Танеев внес ясные теоретические обобщения, сняв покров таинственности с контрапунктических изысканий и поставив трезвый расчет рядом с интуицией. Танеев подсказал, что полифония в XX веке займет ведущее место в музыкальном языке, упорядочивая и компенсируя ладофункциональную разорванность музыкальной формы. Идеалом для Танеева оставалась логичность голосоведения в сочетании с новизной гармонии: "Вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения, это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор и приближению к которому может содействовать изучение строгого письма"[17].

Музыкальное творчество Танеева – образец теснейшего единения теории и художественной практики. Им восхищались такие требовательные

[16] Мы оставляем в стороне ряд замечаний и аналитических наблюдений, предложенных автором в главе о полифонии Танеева в книге "История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка", с. 131 – 146.

[17] Танеев С. И. Учение о каноне, с. 43.

современники, как Римский-Корсаков: "Явившись в Петербург с только что оконченной оперой "Орестея" и проиграв ее у нас в доме, он [Танеев] поразил всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности...", – читаем в "Летописи"[18]. Это сказано о произведении зрелого стиля Танеева, на чем основана и наша оценка. Для истории полифонии важен также тот процесс, который привел к этим высоким результатам, – он был интенсивным и по сути продолжал намеченное Глинкой и осуществлявшееся Чайковским и Римским-Корсаковым. С Танеевым русская полифония закрепила свое важное место в мировой теории и практике композиции.

[18] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 215. Римскому-Корсакову Танеев посвятил квинтет ор. 14, введя в коду финала темы из оперы "Садко" – чрезвычайно любимой Танеевым; в "Подвижном контрапункте строгого письма" приведен отрывок из оперы "Кащей бессмертный". Позднее в печати высоко отозвался об "Орестее" А. К. Глазунов – Русская музыкальная газета, 1915, № 44.

ПОЛИФОНИЯ А. К. ГЛАЗУНОВА

Александр Константинович Глазунов (1865 – 1936) вошел в русскую музыку как самобытный художник, продолжавший музыкально-эпическое направление "Могучей кучки". Его произведения – симфонические, камерные, балетные – необычайно обогатили русскую и мировую музыкальную культуру образами художественной красоты. В них слились народно-русское начало и формы западноевропейской музыки, великолепно представленные в творчестве Чайковского, Бородина, Танеева. Творения Глазунова находят равновесие "между традицией и новшеством. В этом смысле он [Глазунов] вернул музыку к гармоническому сочетанию тех же сторон у Глинки", – писал А. В. Оссовский[1]. Усвоив традиции "Могучей кучки", Глазунов дал им свое спокойное, размеренное толкование. В музыке Глазунова нет (или почти нет) народных мелодий, нет подголосочной манеры изложения, но, как явление русской культуры, она дышит русской интонацией, ей присущи величавый размах и горделивость, почвенность всех элементов. И отношение к полифонии совсем иное, чем было в пору "Могучей кучки", – влияние Римского-Корсакова явилось для юного Глазунова, несомненно, сильнейшим стимулом художественного развития. У него была внутренняя потребность совершенствования, узнавания приемов и форм музыкального изложения. В этом нас убеждают дневниковые записи молодого композитора. В частности, в записи от 18 июня 1884 года говорится: "Сегодня я сочинил d-moll'ную фугу и сочинил хорал, сопровождаемый каноном. Это трудно, но не невозможно. Притом же я нашел ключ к его сочинению: следует выбирать мелодии, в которых нота от другой отстояла бы на секунду или же на кварту (квинту)"[2]. Казалось бы, это частный факт, но он необыкновенно показателен – уже в юном возрасте Глазунов стремился к полифоническим формам, овладение ими дало ему свободу фактурного развития.

Но прежде чем композитор смог полновесно воспользоваться ресурсами полифонии для развития художественных образов и внести новое в общую эволюцию полифонического искусства, прошло немало времени. В ранних симфониях, квартетах и других сочинениях Глазунова широкие полифонические формы почти отсутствуют или, во всяком случае, они эпизодичны. Достижения же его в зрелом периоде творчества исключительно велики и интересны. Это отмечал еще А. В. Оссовский в цитированной выше работе: "...В наиболее совершенных произведениях Глазунова последнего десятилетия искусство контрапункта и полифонного письма достигает наивысшей точки, какую мы знаем до настоящего време-

[1] Оссовский А. В. Александр Константинович Глазунов. 1882 – 1907. Спб., 1907, с. 7 – 8.

[2] Цит. по кн.: Беляев В. Глазунов. Жизнь и творчество. Т. 1: Жизнь. Пг., 1922, с. 33.

ни во всей русской музыке. Технические задачи, победоносно разрешаемые здесь композитором, повергают знатока в остолбенелое изумление своею колоссальною сложностью. Но вот особенность этой сверхчеловеческой техники: она вовсе не тяжела для понимания рядового слушателя"[3].

Более конкретно, имея в виду Andante 7-й симфонии, охарактеризовал мастерство Глазунова С. И. Танеев в письме к нему от 3 ноября 1902 года: "Незадолго до получения Вашей партитуры [7-й симфонии] я писал в своей книге ["Подвижной контрапункт строгого письма"] о том, что у прежних композиторов встречаются некоторые контрапунктические формы (как, например, 3- и 4-голосные канонические секвенции, горизонтально передвигающиеся мелодии и т. д.), которыми современные композиторы, к сожалению, не умеют пользоваться. Получив Вашу симфонию, я увидел ошибочность моего мнения, – в ней как раз это встречается, и с этой стороны Ваше произведение заслуживает внимательного изучения"[4].

И Танеев не только изменил свое мнение о недостаточности полифонии в современных произведениях, но и ввел в свой фундаментальный труд понравившийся ему пример из симфонии Глазунова.

Это было признанием значительности вклада Глазунова в историю мирового полифонического искусства.

Помимо воспитательного воздействия Римского-Корсакова, о чем говорилось выше, громадное влияние на полифоническое развитие музыки Глазунова оказал Танеев и его творческие принципы. Об этом откровенно писал сам Глазунов в письме к Танееву от 6 ноября 1902 года: "...Разнообразием приемов я обязан знакомству с Вами и Вашими сочинениями, которые я очень тщательно изучал и которыми очень восхищался"[5].

Сопоставление двух писем крупнейших русских художников как нельзя лучше характеризует роль их обоих в истории и теории полифонии. Ничего аналогичного в музыкальной практике западноевропейских композиторов XIX столетия нам неизвестно.

Полифоническими приемами богата не только 7-я симфония, но и предшествующие – 4, 5, 6-я, а также 5-й и 6-й квартеты и другие сочинения от начала 90-х годов прошлого века[6]. Остановимся на крупных полифонических формах в сочинениях зрелой поры.

Нам представляется, что самым существенным в полифоническом стиле Глазунова и отсюда в истории русской полифонии было: а) систематическое использование фугированной формы в качестве inceptum и центра широкой композиции и б) восстановление в правах классического соединения прелюдия – фуга.

Интерес к фуге возник у Глазунова к началу 90-х годов, периоду зрелости стиля. Фугированные формы получают новую роль не эпизода или приема в тематическом развитии, но отправной точки, inceptum, центра произведения и самостоятельного жанра. Сюиту для струнного квартета ор. 35, C-dur (1891) открывает интродукция и фуга на общую для них

[3] Оссовский А. В. Александр Константинович Глазунов, с. 45.

[4] Письмо было сообщено В. А. Киселевым.

[5] Три неопубликованных письма А. К. Глазунова к С. И. Танееву. – В кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева, с. 227.

[6] Примеры имитаций из этих сочинений см. в кн.: История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, с. 148 – 158. Они важны для понимания стиля Глазунова.

тему. Так осуществилось тематическое объединение прелюдии и фуги, прослеживаемое во всех его дальнейших циклах. Но Глазунов к тому же дважды – в 6-й симфонии (1896) и 5-м квартете (1898) – начинает с фугато уже не сюиту, но сонатно-симфонический цикл. Во всей мировой литературе это были первые образцы подобной формы. Вклад Глазунова должен быть оценен по достоинству, как выражение высоких достижений русского полифонического искусства, занявшего к тому времени передовые позиции в истории музыки.

Не менее существенно, что в обоих названных произведениях фугато – это медленное вступление, за которым следует Allegro на той же теме. Напомним об интродукции и фуге из сюиты ор. 35: они подсказали тематическое единство Adagio и главной партии Allegro.

Следующий этап в выдвижении фуги – сочинение самостоятельных произведений в классическом двуединстве: прелюдия – фуга. Тематизм их у Глазунова всегда общий, форма – контрастно-составная, как в квартетной сюите ор. 35.

Сочинением прелюдии и фуги d-moll для фортепиано ор. 62 (1899) Глазунов вернул этому жанру его давние права на самостоятельность[7]. Затем у Глазунова последовали: прелюдии и фуги для органа ор. 93 и 98 (1906, 1914), для фортепиано – e-moll (1914), четыре прелюдии и фуги ор. 101 (1918 – 1925), фантазия и фуга для органа ор. 110 (1935). Обращение Глазунова к прелюдии и фуге совпадает с обращением его к жанру фортепианной сонаты, мало использовавшемуся в русской, да и в западноевропейской музыке конца XIX века (после сонат Рубинштейна и Чайковского можно назвать только три первые сонаты Скрябина). По этому поводу Танеев писал Глазунову 22 декабря 1901 года: "Не могу не порадоваться, что Вы столь энергично... содействуете восстановлению фортепианной сонаты, временно вытесненной мелкими фортепианными формами. Большие формы далеко еще не отжили свой век, и вероятно, и внуки наши не исчерпают всего того содержания, которое в эти формы может быть вложено"[8].

Думается, что сказанное Танеевым о фортепианной сонате может быть отнесено и к жанру прелюдии и фуги, восстановленному Глазуновым. Судьба жанра оказалась счастливой, если вспомним о прелюдиях и фугах Шостаковича, Щедрина и некоторых советских мастеров из национальных республик.

Остановимся на фугированных началах (inceptumi) циклических форм. К таковым относятся, как сказано, первые части 6-й симфонии и 5-го квартета.

Вступительное Adagio 6-й симфонии складывается по типу фугато, но с несколько измененным соотношением функций: T T D T (напомним, что такое соотношение встречалось у Мусоргского ; см. пример 164).

Энергичный взлет мелодической линии как бы предвещает восходящее вступление голосов (V-c , V-le, V-ni II, I). Фугированная экспозиция быстро исчерпывает себя и ведет к необходимому во вступлениях накоплению неустойчивости для яркого ее разрешения в главную тему Allegro passio-

[7] Прелюдию и фугу как форму этюда использовал К. Сен-Санс – ор. 52 № 3 и 5, ор. 111 № 5 (см. об этом: История полифонии., вып. 4). Глазунов посвятил Сен-Сансу 2-ю органную прелюдию и фугу ор. 98. Циклу Глазунова в русской музыке предшествовали шесть фуг с прелюдиями ор. 53 Рубинштейна (о них см. выше), прелюдия и фуга ор. 21 Чайковского. Прелюдия и фуга gis-moll Танеева появилась только в 1910 году.

[8] Цит. по кн.: Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания, с. 228.

164

Adagio

V-c., C-b.

pp

V-le

p dolce

dolce

V.II

p

etc.

nato. Тут вступления голосов с темой направляются вверх в свободных имитациях. Все Allegro строится на имитационном развитии главной темы, побочная остается более цельной, неделимой. В дальнейшем побочная тема звучит в характере торжественного гимна, который обвивают интонации, производные от главной темы:

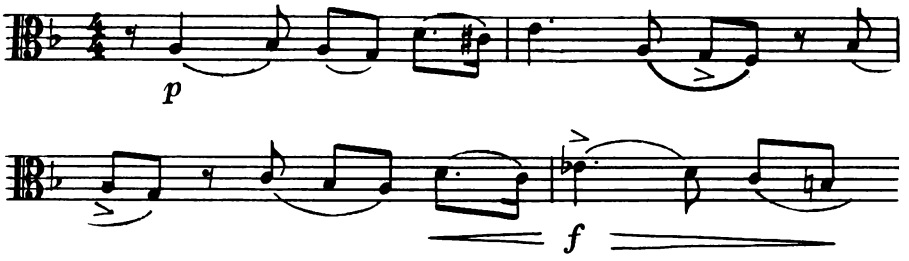
165

ff

Однако заключение Allegro возвращает к сумрачному настроению.

Весьма интересна форма первой части 5-го квартета. Вступительное Andante – строгая экспозиция фуги на тему:

166

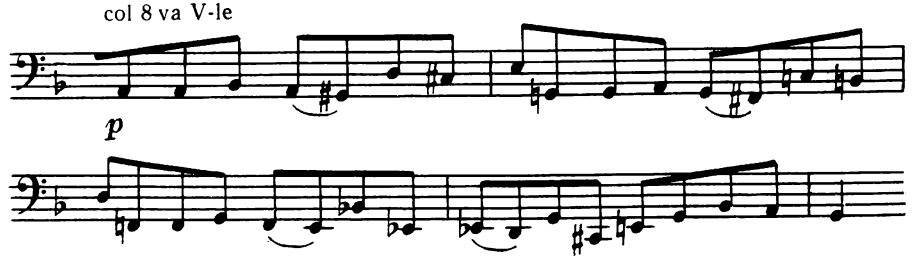


В Allegro продолжается фугированное изложение: в T и D звучит та же тема из Andante, но с гармоническим сопровождением – вступает в права сонатная форма; последующая ее экспозиция протекает без отступлений от обычных условий.

В разработке сразу же за небольшим вступлением следуют два полных проведения главной темы в c-moll и fis-moll (V-c., V-no I), что как бы продолжает фугированную форму, после чего разрабатываются отдельные мотивы темы. Их сменяет проведение побочной темы в увеличении (cis-moll, a-moll) и простом ритме (f-moll); ее отдельные мотивы, имитационно проходящие в разных голосах в учащенном движении, ведут к предрепризному напряжению, выливающемуся в кульминационное проведение главной темы в увеличении (октавный унисон): наступила реприза.

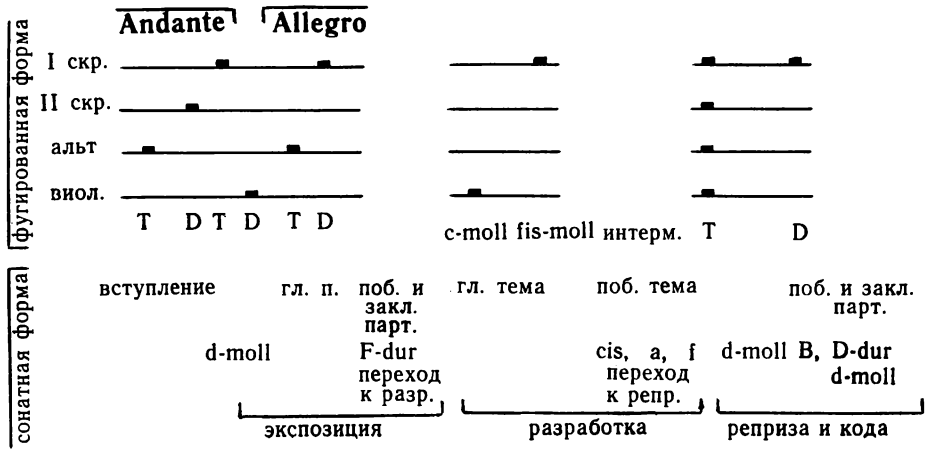
И вновь, как в экспозиции, звучит ответ в доминантовой тональности, напоминая о форме фуги, которая быстро уступает место побочной партии сонатной формы. Процесс, происходящий в коде, типичен для этой формы – интонации главной темы распыляются в непрерывном ритме восьмых:

167



В противовес этому побочная тема в коде сохраняет свой облик; фоном ее служат ритмические фигуры, оставшиеся от растворившейся главной темы. Так достигается определенное сближение в содержании обеих тем: светлая побочная окутывается фигурациями главной, подчиняясь ее сумрачному характеру. Форма фуги, первоначально господствовавшая, растворяется в движении сонатной формы.

Описанную композицию представляем в следующей схеме:



Тема сочинения лаконична, как и вообще тематизм Глазунова, к тому же она приспособлена для полифонического изложения. По характеру она двойственна: во вступительном Andante это раздумье, в Allegro же обнаруживается ее взволнованно-романтический характер; она и строго отточенна, какой должна быть тема фуги, и непринужденна, как бывает в песне. Не случайно поэтому ее интонационное родство с главной темой скрипичного концерта – одной из самых широких, распевных у Глазунова.

Для выявления столь разнообразного характера требовалась форма, где сохранялся бы облик темы. Подобной формой могла быть или вариационная, или фуга, но ни та, ни другая не подходили в простом своем виде, так как для вариаций тема оказалась слишком короткой, в фуге же материал был бы слишком однороден. Композитор нашел выход в художественном слиянии фуги и сонаты: последняя расширяла тематическую основу (появилась побочная тема светлого характера) и внесла с собой большое тональное разнообразие. Благодаря контрастности тематизма неизменная главная тема выделялась и по звучанию своему была доведена до патетического монолога (реприза). Именно этой трансформацией тематического содержания, активным переосмыслением главной темы и определяются особенности трактовки у Глазунова данной синтетической формы.

Как уже отмечалось, исторически это первый случай, когда первая часть сонатного цикла начинается фугированным вступлением[9]. У самого же Глазунова тематическое объединение медленного вступления и главной партии Allegro встречается постоянно, как это видим по первым частям 2-й – 6-й симфоний. То же самое в жанре прелюдии – фуги.

Полифонически чрезвычайно насыщенна 2-я соната Глазунова для фортепиано, ор. 75 (1901). В. В. Стасов особенно любил ее: "...важней, чудесней и поразительней всего концерта во весь вечер была соната Глазуна, – писал Стасов. – Я ее слушал тут в 5-й или 6-й раз и, кажется, окончательно установился на том, что выше и глубже во всю свою жизнь Глазунов еще ничего не сочинял... Сонатой я был вчера очень потрясен до глубочайших корней души. Она вся нервность, страстность, красота и глубина"[10].

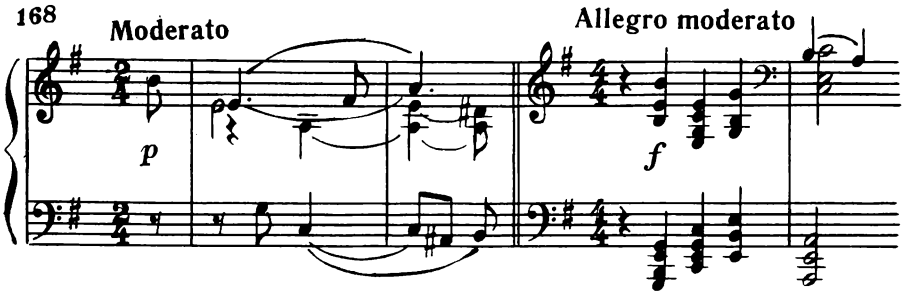
[9] Впоследствии то же самое находим в 1-й симфонии Н. Я. Мясковского.

[10] Из письма от 25 мая 1901 г. – Цит. по изд.: Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания, с. 216.

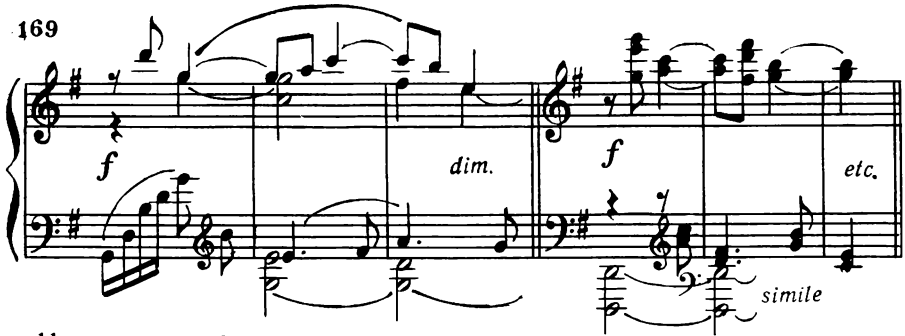
В другом письме финал сонаты Стасов назвал "просто гениальной вещью"[11].

Сам Глазунов о содержании сонаты писал Римскому-Корсакову: "...Вполне закончил 2-ю сонату, финал которой сочинил в стиле XVIII века с фугой и закончил его хоралом на теме Scherzo. Стасов с Ларошем пришли в неистовый восторг"[12].

Полифонические приемы собраны в крайних частях 2-й сонаты. Суровая сосредоточенность господствует в музыке сонаты, несколько напоминая музыкальный стиль Баха или Генделя. Сдержанность манеры высказываний, отметание всего постороннего привели к углубленной тематической насыщенности всей фактуры. Как и в хронологически близких 5-м квартете, 7-й и 8-й симфониях, музыка сонаты развивается из единого лаконичного тематического зерна, прорастающего и дающего основу главнейшему тематизму произведения. Это квинтовый ход от доминанты к тонике, начинающий главные темы первой части и финала. Вследствие большой роли секвентности квинтовый ход становится истоком значительного мелодико-тематического развития. Приводим начала главной темы первой части и финала:

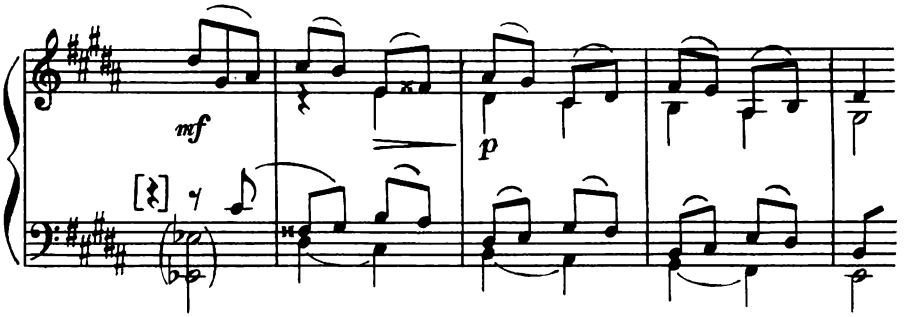


Такой род тематизма, естественно, вел к использованию полифонических приемов. Как видно из примера, начальный эмбрион Moderato в своем многоголосии уже содержит имитации. Вместе с секвентностью они становятся основной формой развития в Moderato, вплоть до канонических секвенций с разными показателями подвижного контрапункта. Как и в других произведениях, Глазунов широко использует переменность условий имитаций, изменяя показатель. Выбираем несколько примеров из первой части:



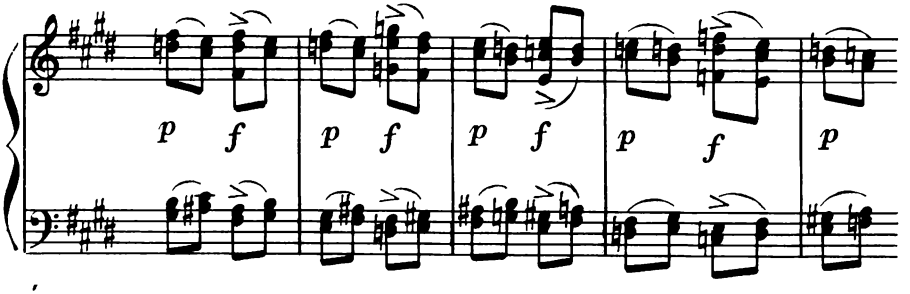
[11] Из письма от 3 декабря 1902 г. – Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания, с. 216 – 217.

[12] Из письма от 6 июля 1901 г. – Там же, с. 221.



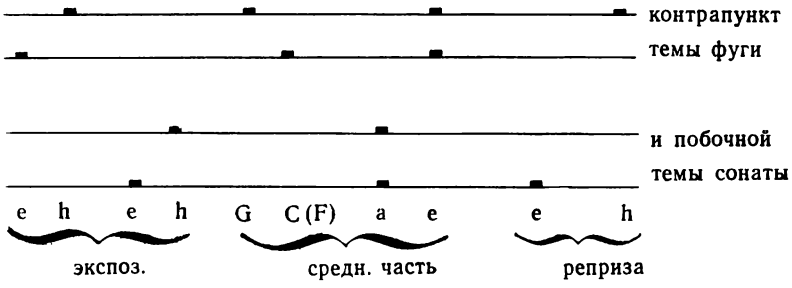
Важнейшим приемом тематического развития служит и сочетание двух интонационных элементов темы – квинтового хода и секундового задержания. Квинтовыми ходами наполняется сопровождающая фигурация,- задержаниями же – основная мелодия (Allegro animato). Превосходно найден прием усложнения гармонии при помощи вертикального смещения голосов в условиях все того же тематического содержания:

170



Из сказанного ясно, сколь важны и необходимы полифонические средства для развития тематизма первой части.

В том же духе развивается и финал сонаты. Отметим канонические секвенции в т. 13 – 16 от начала главной партии, в т. 25 и следующих от начала побочной партии; контрастно-тематические сочетания в побочной партии, которая вся проходит на фоне фигур сопровождения, заимствованных из главной партии. За экспозицией сонатной формы следует фуга, начинающаяся в главной тональности и получившая самостоятельную трехчастную структуру:



В широком плане фуга является репризой этой большой композиции, но в то же время в ней есть своя разработка и своя реприза, а потому в узком плане репризой сонатной формы служит реприза фуги. Вслед за тем идет побочная партия, объединяющая в контрапункте тему фуги и побочную тему сонатной формы:

171

p

p

cresc.

В фактуре отметим значительную роль дублировок (микстуры) в терцию, сексту, секстаккордами, что вообще свойственно стилю Глазунова, широко применявшему их, например, в оркестровке. Многоголосная полифоническая фактура в фугах Глазунова также часто складывается в дублировках, что подтверждается его фортепианными фугами ор. 62 и ор. 101.

Для общего развития фуги из сонаты существен принцип постепенного увеличения плотности фактуры. Если в экспозиции и двух проведениях средней части господствует трехголосие, то в дальнейших неуклонно выдерживается четырехголосие (с микстурами), которое можно показать в схеме (последние четыре проведения темы):

верхн. голоса	противосл. секстами	тема секстами	противосл. секстак.	тема октавами
нижн. голоса	тема терциями	противосл. терциями	тема октавами	противосл. секстак.
	a-moll	e-moll	e-moll	h-moll

Все это очень просто, но до предела отточенно и ясно по форме, строго соответствует тому типу развития музыкального тематизма, который избран композитором[13].

В общем создается устремление к вершине развития тематизма, увенчиваемое сочетанием темы фуги и побочной темы сонаты.

Кода, как сказано в процитированном письме композитора, в торжественном хорале излагает тему скерцо, а далее вплетаются интонации побочной темы первой части. Это смысловой итог сонаты – апофеоз идеи героического самоутверждения.

2-я соната Глазунова позволяет затронуть проблему тематической композиции в музыке конца XIX – начала XX века.

При сохранении темы как целостного содержательного единства в композиции начинают играть важную роль отдельные интонации, обороты. Это видно по сонате Глазунова – нисходящая квинта и ее спуск по терциям занимают в мелодике и сопровождении главное место, оплетая всю фактуру в самых разных конфигурациях. С одной стороны, тут много импровизационности, с другой же – сознательно проводимое наполнение ткани интервальным ходом. Все это служит цельности образа, открывая дорогу бесконтрастному содержанию. В таких условиях возрастает роль полифонии как объединяющей силы композиции: сопоставление мелодических линий способно активизировать изложение, сообщить ему определенную динамику.

Прелюдии и фуги Глазунова отличаются мужественным характером и четкостью сопоставления и объединения тем (в большинстве фуги двухтемные). Монументализм содержания ведет в некоторых случаях к многоэтапной форме фуги. Такова фуга ор. 62 для фортепиано, в которой контрапунктическое соединение проходит в двух больших разделах. Это произведение интересно еще и тем, что прелюдийный материал после фуги проходит в контрапункте с ее первой темой. Отсюда начинается линия тематической и смысловой связи между прелюдией и фугой, подхваченная Танеевым, а позднее и советскими композиторами – Шостаковичем, Щедриным[14]. Инициатива Глазунова отвечала стремлениям расширить, укрупнить форму, основанную на едином тематическом материале.

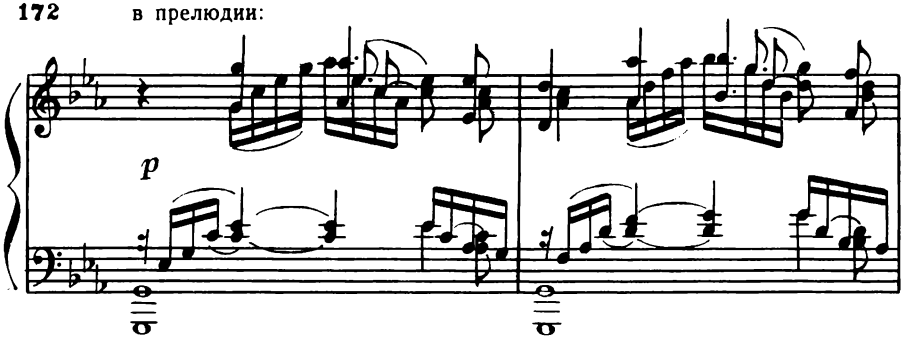
Монументальный характер носят четыре прелюдии и фуги ор. 101. В них нашли отражение богатырские образы глазуновских симфоний. Каждый следующий цикл вносит новое, но массивность сохраняется во всех. Интересно противоборство диатонизма и хроматизма в первых трех циклах, последний же целиком диатоничен. Его русские гармонии напоминают финалы 6-й и 7-й симфоний.

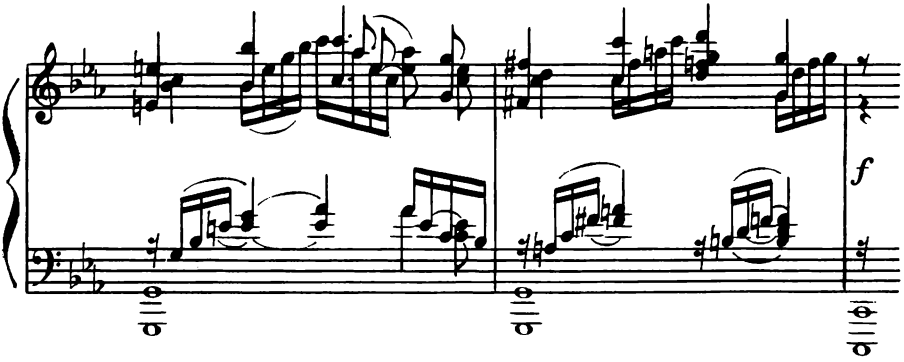
Тематическая связь прелюдий и фуг весьма разнообразна. В прелюдии № 1 дважды целиком звучит тема будущей фуги, представленная в гармонизованном виде (т. 33 – 37, 47 – 51). Тема прелюдии № 2 в ритмически укрупненном виде становится темой фуги. Менее ясна связь в следующей прелюдии и фуге; она прослеживается через начальную интонацию g – as, которая развертывается в широкую линию и становится основой темы фуги:

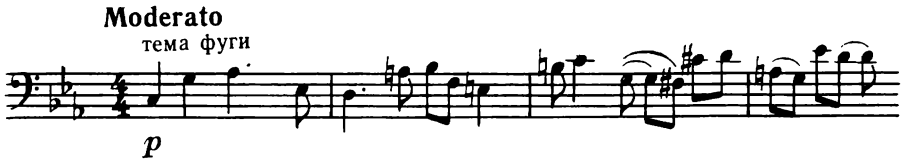
[13] Представляется возможным, что Глазунов руководствовался композиционным приемом, который применил Бах в фуге g-moll из II тома W. Kl.: постепенный переход темы и противосложения от линеарных сочетаний к микстурным.

[14] Повторение прелюдии после фуги применил Р. К. Щедрин в прелюдии и фуге H-dur и других произведениях, Шостакович – в прелюдии и фуге d-moll.

172 в прелюдии:

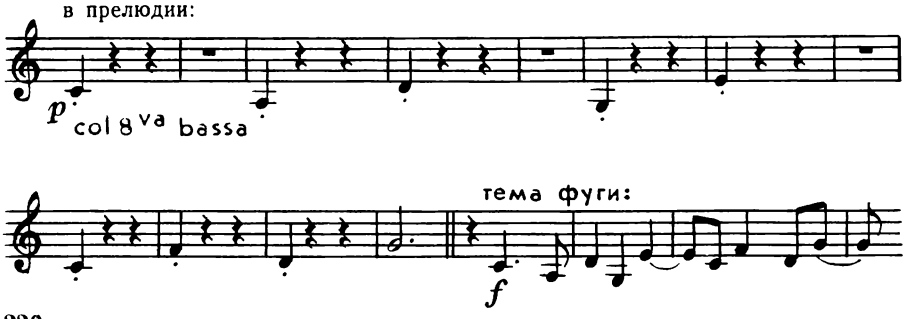






Прелюдия № 4 подготовила тему басами аккордов в разделе Più mosso, в последних тактах освобожденными от гармонических звуков:

173



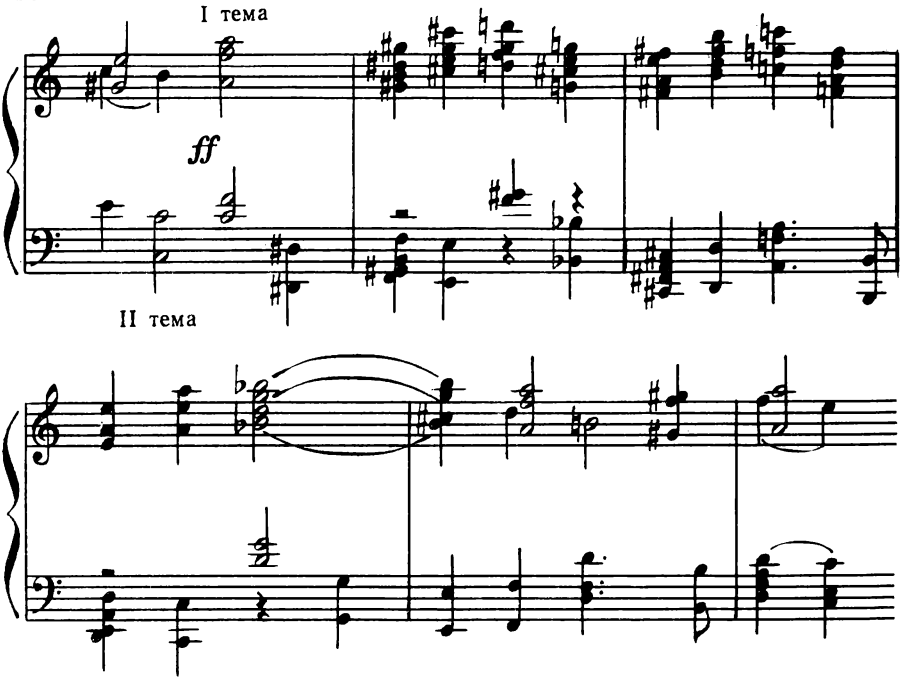
Из четырех фуг только последняя (пятиголосная) написана на одну тему, прочие – двух- и многотемные.

Симфоническим размахом и особой сложностью формы и технических приемов отличается фуга a-moll № 1. Написанная на две темы (вторая присоединяется к первой после ее экспозиции), она, кроме того, имеет удержанные контрапункты к каждой теме, открывающие новый раздел формы, но потом растворяющиеся почти бесследно. Особенно развиты стреттные комбинации первой темы, появляющиеся после этих разделов; расстояние вступлений риспосты здесь постепенно сжимается (два, один, половина и четверть такта):

174

В фактуре большое место отведено микстурным сочетаниям, к которым композитор добавляет еще дублирующие аккордовые тоны. В результате мощность звучания максимально усиливается, как, например, при следующем соединении двух основных тем[15]:

175



В том же духе написаны и следующие три фуги ор. 101. Чувствуется, что композитор особенно тщательно продумывал и изыскивал полифонические комбинации, не забывая, однако, о динамике звучания, которое идет нарастая к концу фуги.

В фуге № 3 c-moll нужно отметить синтетичность формы: она построена по сонатному принципу:

первая тема – главная партия (c-moll), вторая тема – побочная партия (g-moll), далее самостоятельная заключительная партия (Es-dur) и переход к репризе, где первая и вторая темы контрапунктируют; в коде своеобразно отражается заключительная партия (гармонические усложнения).

Органные фуги Глазунова – две с прелюдиями и одна с фантазией – проще фортепианных и по фактуре, и по ладовому строению (господствует диатонизм). Во всех случаях темы фуг готовятся, а иногда и целиком проводятся в предшествующих частях – прелюдиях и фантазии. Глазунов остается верен себе, своим давним принципам и этим утверждает их действенность, их реальность.

[15] Любопытно, что три раздела фуги отмечены предыктовыми построениями на восходящей целотонной гамме (т. 44 – 47, 76 – 79, в коде – 223 – 226). Нисходящая целотонная гамма в коде сопровождает итоговое проведение первой темы фуги. Это свидетельствует в пользу того, что Глазунова интересовали не только полифонические, но и гармонические приемы в фуге.

Много- и разнообразие полифонических приемов Глазунова являются следствием полифоничности его музыкального мышления. "К сложной музыкальной работе я всегда питал большую любовь", – признавался он Танееву[16]. С ранних пор он развивал свои способности в этом направлении и достиг большого мастерства во владении полифоническими средствами развития тематизма. Полифония пропитывает и обогащает не только философски значительные, серьезные произведения Глазунова, но и концертно-эстрадные. Богатая техника позволяет ему мастерски применять сложные полифонические приемы в пьесах, подобных концертному вальсу D-dur op. 47 (1893), без какого бы то ни было утяжеления их фактуры или умаления доходчивости музыки. Эти качества исключительно важны: через произведения такого типа, написанные крупным мастером, происходит вовлечение любителей музыки в круг художественно-выразительных средств большого искусства.

Исключительно велика заслуга Глазунова в распространении имитационно-полифонической фактуры на начало циклического произведения, его inceptum. Выше много говорилось о важности обобщающей роли полифонии на завершающей стадии формы, что освоили Бортнянский, Глинка и другие, о значении полифонических разделов для процесса тематического развития (разработка сонатной формы), что постоянно встречалось у Чайковского, Танеева, Бородина, но у них экспозиционная часть формы еще не имела полифонической структуры – это ввел Глазунов (имитационные вступления в 6-й симфонии и 5-м квартете). Зрелость мышления, достижения русской полифонии были основой такого начинания. Открылся новый путь внедрения полифонии (ранее всего – имитационной) в крупную форму. По стопам Глазунова пошли Мясковский (1-я симфония), Шостакович (5-я симфония), Прокофьев (7-я симфония).

[16] Письмо от 8 ноября 1902 г. – Цит. по изд.: Памяти С. И. Танеева, с. 226.

ПОЛИФОНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. С. КАЛИННИКОВА, А. С. АРЕНСКОГО, А. К. ЛЯДОВА, С. М. ЛЯПУНОВА

Расцвет русской полифонии в музыке композиторов старшего поколения преемственно отразился на произведениях композиторов следующего поколения. Они прошли академический курс в музыкальных учебных заведениях, но имели перед собой и образцы творчества старших коллег и учителей. Существенным элементом их творчества было народнопесенное искусство, завещанное Глинкой и оказавшее широкое воздействие на последующих мастеров. Особенно велика здесь роль Римского-Корсакова, который был учителем Аренского и Лядова и на творчество которого ориентировался Калинников, отчасти Ляпунов. За исключением Калинникова, все вели педагогическую работу в консерваториях, в частности и по курсам контрапункта и фуги – Лядов, Ляпунов. Последние были также авторами сборников русских народных песен (Ляпунов к тому же участником фольклорной экспедиции). Широкое использование полифонических приемов указывает на определенную стилистическую общность в произведениях этих композиторов, хотя индивидуальные особенности каждого выступают очень отчетливо.

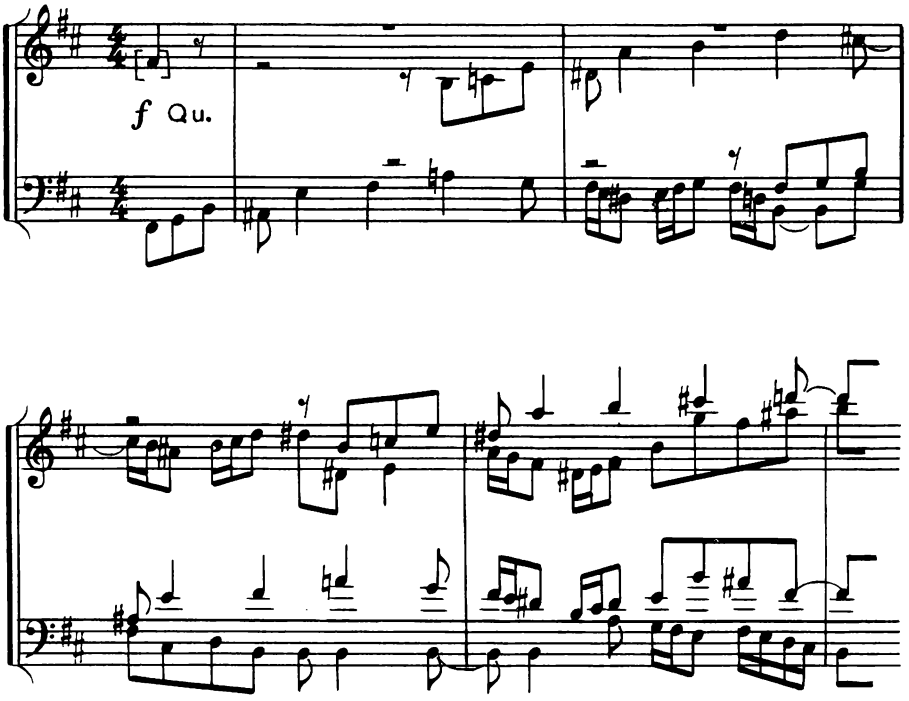
Василий Сергеевич Калинников (1866 – 1900), создатель ярко национальных произведений. Его 1-я симфония (1895) сразу же завоевала широчайшую популярность не только в России, но и в Западной Европе (Берлин, Лейпциг, Вена, Париж), вследствие глубокой лиричности, искренности чувства, мелодической и гармонической свежести музыкального языка. При всей непосредственности высказывания симфония поражает строгой обдуманностью композиции. Любопытно замечание композитора в письме к С. Н. Кругликову (педагог и друг Калинникова): "Совсем было кончил andante к симфонии и уже в конце его расписался, да потом пришла в голову чудеснейшая контрапунктическая комбинация тем, ради которой конец andante переделываю сызнова"[1].

Контрапунктическая работа в 1-й симфонии – плод систематических занятий Калинникова полифонией. Известны две его фуги для оркестра, написанные еще в стенах музыкально-драматического училища[2]. В последующих сочинениях нет-нет да и промелькнет отчетливый полифонический эпизод, как, например, в первой части сюиты для оркестра (1891 – 1892)[3] – пример 176 см. ниже.

Вообще имитация – постоянный художественный прием у Калинникова. Частое использование октавных имитаций роднит Калинникова с Глинкой, Бородиным. Иногда имитации перерастают в фугато, как, например,

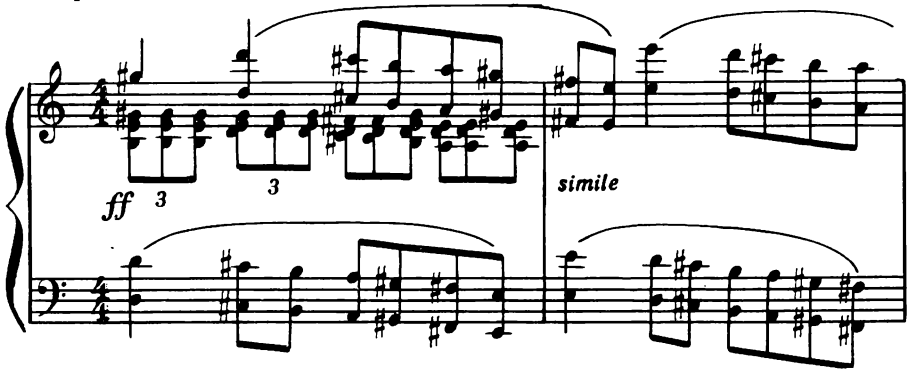
[1] Письмо от 13 июля 1894 г. – Калинников В. С. Письма, документы, материалы, т. 2. М., 1959, с. 47.
[2] Калинников В. С. Собр. соч., т. 1. М., 1972.
[3] Там же, с. 160.

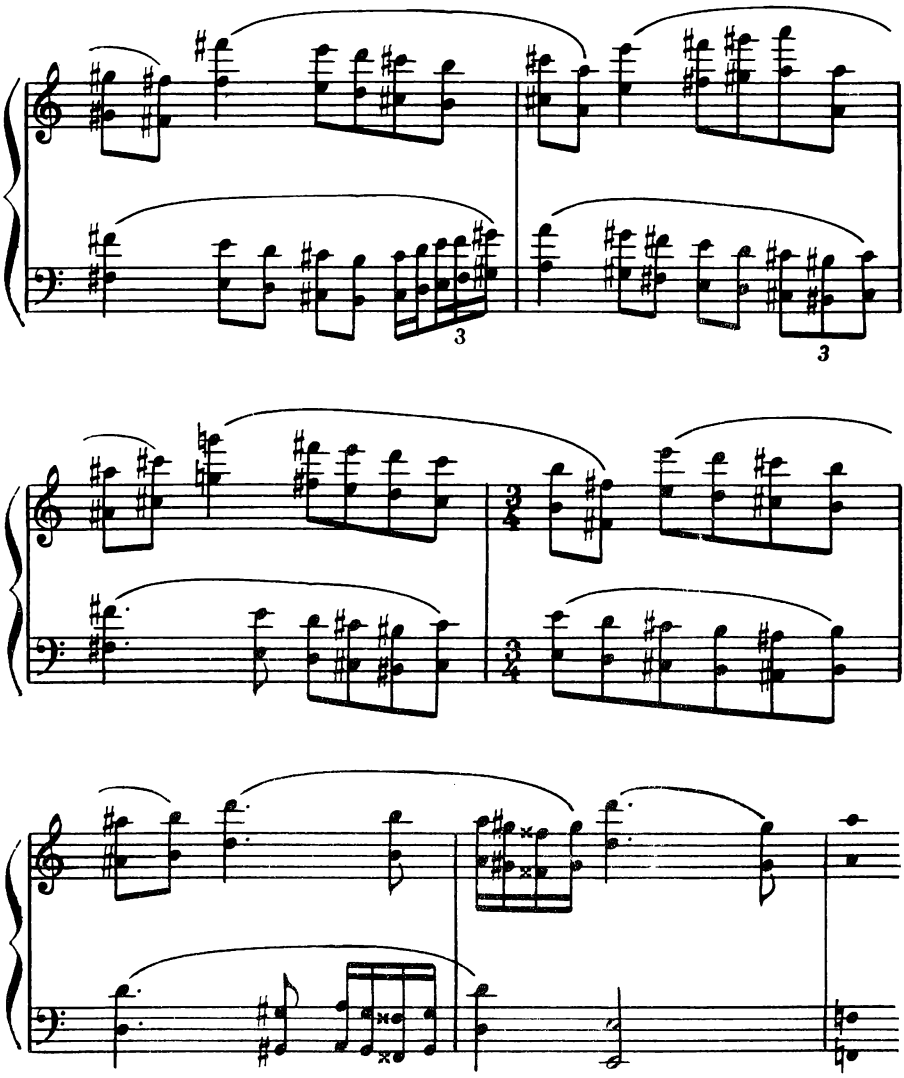
176



в начале симфонической увертюры "Былина" (1892). Ответы тут даны тоже в октаву, и все фугато можно рассматривать как род полифонических вариаций с остинатной темой. В симфонической картине "Кедр и пальма" (1898) октавные имитации в момент большого нарастания переходят в каноны, в каноническую секвенцию. Заимствуем пример из репризы:

177 [Andante cantabile]





Народное начало в симфонии сказывается не только в мелодике, но и в разнообразных приемах изложения. Калинников любит унисонные начала, которые продолжает по-хоровому, как подхват хором пропетого запевалой. Исключительно велика роль остановок на доминанте, что очень свойственно русской народной песне, а также часто используется Глинкой.

В самом центре разработки сонатного allegro в 1-й симфонии располагается фугато. В нем в единую форму собраны многочисленные имитации, служившие средством развития в предыдущей части разработки. Тема фугато, по-русски распевная, широкая, заимствует начальную интонацию из главной партии, дает ей новое продолжение и заключает хрома-

тическими ходами, напоминающими мелодические обороты в сочинениях Глинки:

178

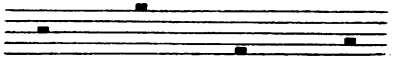
тема

ответ

V-ni II

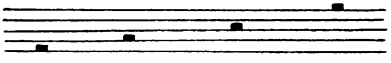
pp

На этой теме вырастает экспозиция с субдоминантовыми ответами:



e-moll a-moll e-moll a-moll

Вместо обычной в фугированных формах интермедии восстанавливается разработка сонатного типа, за которой следует вторая фугированная экспозиция, на этот раз в мажоре, но тоже с субдоминантовыми ответами:



F-dur B-dur F-dur B-dur

Таким образом, фуга оказывается рассредоточенной, разделенной на две части. В экспозиционной собранности четырех проведений темы сохраняется старая традиция русских фугато и фуг, идущая еще от XVIII века (Березовский, Бортнянский), хотя с тех пор русская фуга получила уже широкую форму. Для Калинникова же фугато – лишь элемент разработочного развития, а потому естественно ограничение его размера.

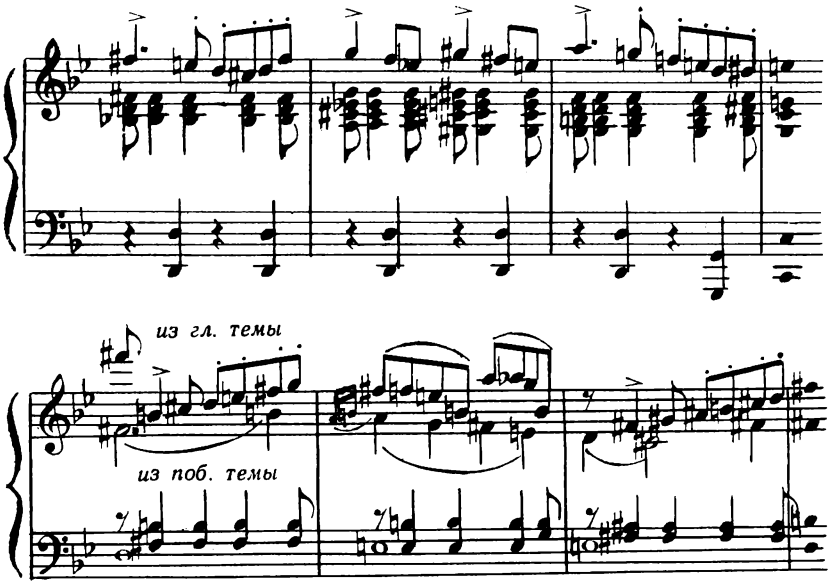
Весьма важным нам представляется включение фугато в первую часть симфонии, тогда как чаще его можно встретить в финалах. Тут, вероятно, имел значение опыт Бородина в 1-м квартете, но Калинников применил его в симфонии – это определенное новшество[4].

В разработку симфонии Калинников вводит также и контрастно-тематические сочетания. Контрапунктически соединяются два элемента главной темы – мелодический и гармонический (литера K), а кроме того – мелодические обороты главной и побочной партий (литера L):

179

p

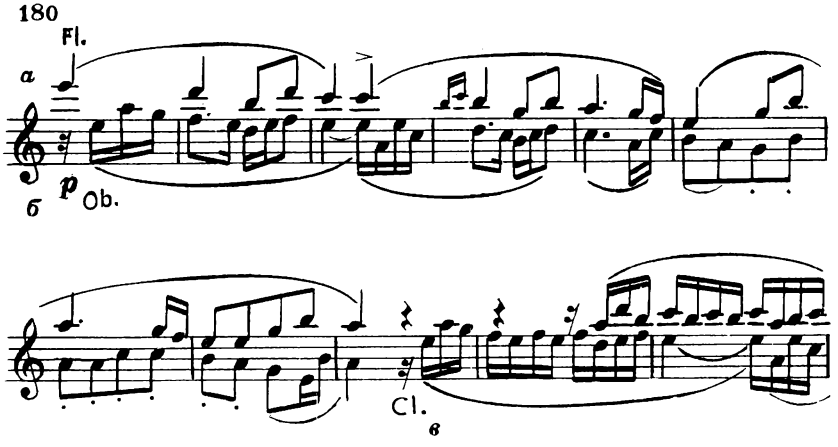
[4] В симфонии c-moll Танеева в начале разработки первой части тоже есть фугато, но это сочинение было исполнено только в 1898 году, позже симфонии Калинникова и ему было неизвестно. Танееву же Калинников показывал свою симфонию, и она получила его полное одобрение. См. об этом в письме Калинникова к Кругликову от 25 сентября 1896 г. – Калинников В. С. Письма, документы, материалы, т. 2, с. 95.

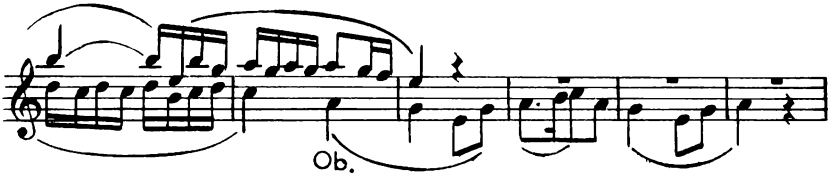


Народно-песенная основа музыкального языка сказывается и в других частях симфонии. В этом отношении характерно трио скерцо (Moderato assai). Исключительно простая по языку, задушевная по содержанию музыка трио во всех отношениях написана виртуозно. Превосходен ее колорит, воспроизводящий звучание народных дудок и жалеек.

Тематически здесь все очень связано и вырастает из одного корня. Первая тема (а) дает основу для второй (б), которая является ее вариантом, потому что двумя тактами позже воспроизводит ту скрытую мелодическую линию, которая проходит и в первой теме: e — d — c — h — a.

В репризе обе темы контрапунктируют, а затем переходят в канон, построенный на узорчатом варианте темы б. Приводим это сочетание и канон:



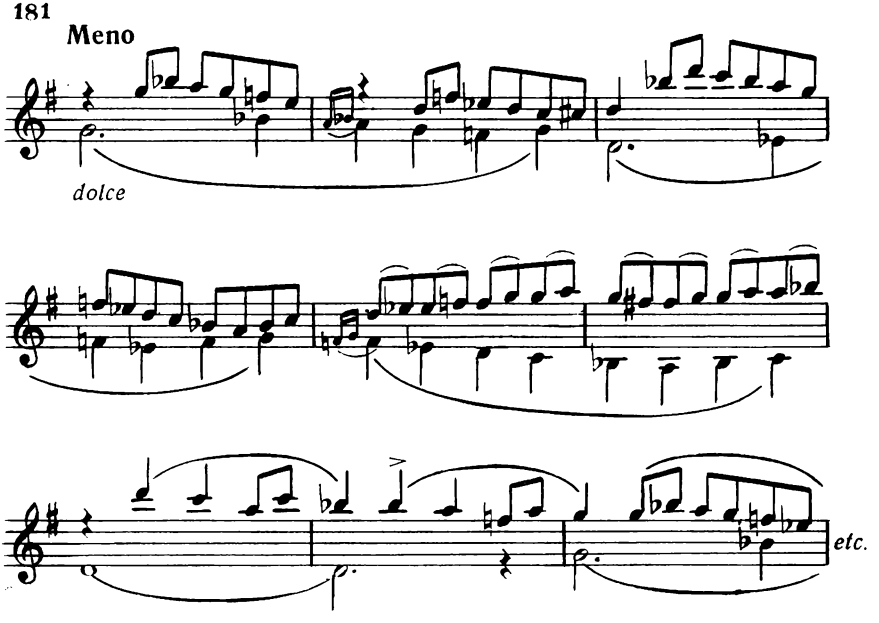


Темы трио, являясь мелодическими вариантами друг друга, образуют вариационный цикл, который можно обозначить так (в — узорчатый вариант б; сопровождение не принимается в расчет):

а	б	в		а	а	в
	к-т	↘ в		к-т	б	в ↗
экспозиция				реприза		

Такой тип вариационного построения близок глинкинским образцам и традициям "Могучей кучки".

В финале симфонии, концентрирующем темы всех ее частей, интересен тематический синтез: побочная тема из первой части проходит на фоне фигураций, составленных из ее же уменьшения; несколько далее обнаруживается, что эти фигурации мелодически связаны и с темой а из трио-скерцо, так как тут проходит ее фраза:



Использованы и другие тематические соединения.

Все описанное призвано дать представление о полифоническом искусстве Калинникова. Оно находится в русле русских национальных традиций композитора и этим ценно для истории отечественного и мирового искусства.

Антон Степанович Аренский (1861 – 1906) прошел академический курс контрапункта и фуги в Петербургской консерватории. Его полифоническая техника с самых первых сочинений очень развита, он чувствует определенную склонность к полифоническим формам. Они рождаются у него в единстве с гармоническими, в чем отчасти стиль Аренского напоминает стиль Чайковского. Ни в коей мере не сравнивая достижения этих композиторов, отметим лишь общие тенденции, тесно связанные с тем пиететом, который испытывал Аренский по отношению к Чайковскому.

В музыке Аренского широко использована фуга как в разнообразном контексте других музыкальных форм и как форма частей сюитного и сонатно-симфонического циклов. Известное влечение испытывал Аренский к форме канона. Его первое изданное произведение – Пять фортепианных пьес в форме канона, впрочем, в них полифонии нет – господствует гомофонно-гармоническая фактура.

На протяжении всей своей интенсивной композиторской деятельности Аренский уделял внимание фугированной форме. Фуга (фугато) предстает у Аренского в своем строгом виде; он не увлекался экспериментами, изысканиями нового ракурса фуги в комплексе сложного формообразования – его привлекала фугированная композиция в ее классическом виде. Так представлена она в его квартетах, квинтете, сюите "Силуэты" для двух фортепиано в 4 руки (имеется ее оркестровое переложение, выполненное автором).

В 1-м квартете ор. 11 (1888) фугато, расположенное в трио медленной части цикла, создает контраст крайним частям не только минорным ладом, но и ритмом триолей, пронизывающим трио. Это придает трио большую подвижность по сравнению с напевной первой частью. Триольный ритм заложен в теме и от нее переходит в контрапункты (начальные такты трио):

182

Un poco più vivo

mf p V-la mf p V-no N

В отличие от обычного приема, когда тема трио отражается в репризе или коде Andante, Аренский передает в репризу не тему, но лишь триольный ритм, которым наполняются сопровождающие голоса:

183

Tempo I

реприза

В результате фактура полифонизируется, что усиливается еще имитационными приемами[5].

Интересные формы полифонии находим во 2-м квартете Аренского ор. 35 (1894) с необычным составом: скрипка, альт, две виолончели. Это вызвано особым художественным замыслом – стремлением усилить густое звучание низкого регистра в связи с сумрачностью музыки этого произведения, написанного под впечатлением безвременной кончины Чайковского и посвященного его памяти.

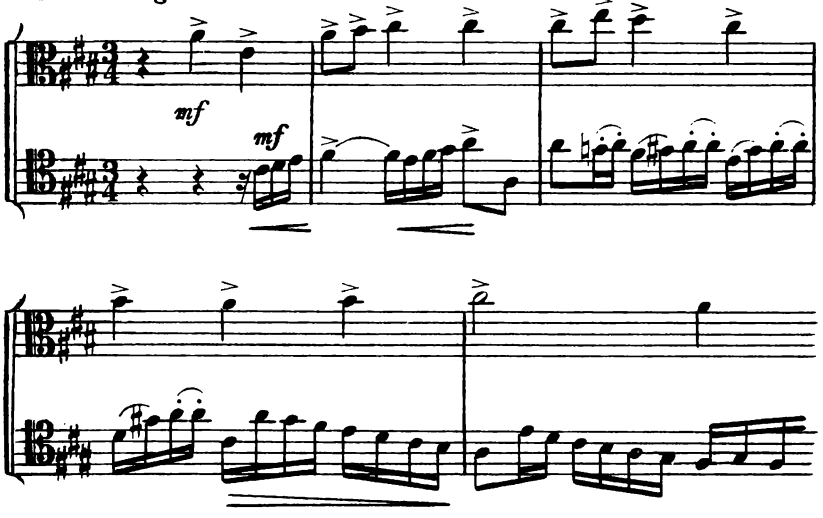
Все темы заимствованные: в первой части – из чина панихиды знаменного распева, во второй – из темы детской песни Чайковского, в третьей – также из чина панихиды и народной песни "Слава на небе солнцу высокому". Общая концепция квартета ясно отражается в этих заимствованиях: от чувства печали по поводу утраты дорогого человека к прославлению его великого искусства.

[5] Это несколько напоминает метод полифонических вариаций в музыке Чайковского.

В обработке напевов из панихиды Аренский применил старинную форму постоянного многоголосия, которую вводил и Чайковский в требуемых сюжетом местах: в увертюре "1812 год", в пятой картине "Пиковой дамы" (антракт и сцена – напев "Молитву пролию ко господу"), в пьесе из "Детского альбома" – Хор ("В церкви"). Подобная же фактура и в детской песне, взятой Аренским в качестве темы для вариаций во второй части квартета.

Во вступлении первой части панихидный напев звучит в аккордовом сложении, напоминая полнозвучие мужского хора. В финале иная фактура – удвоения в октаву, терцию, сексту. Не отяжеляя изложение иными приемами, Аренский легко переходит к фугированной форме на тему песни "Слава", дополненной вьющимся противосложением, которое сохраняется и далее:

184 Allegro moderato

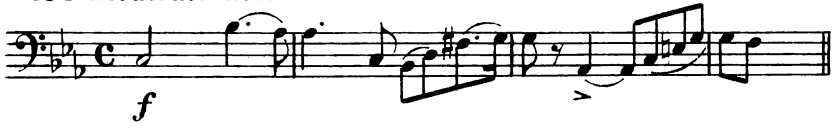


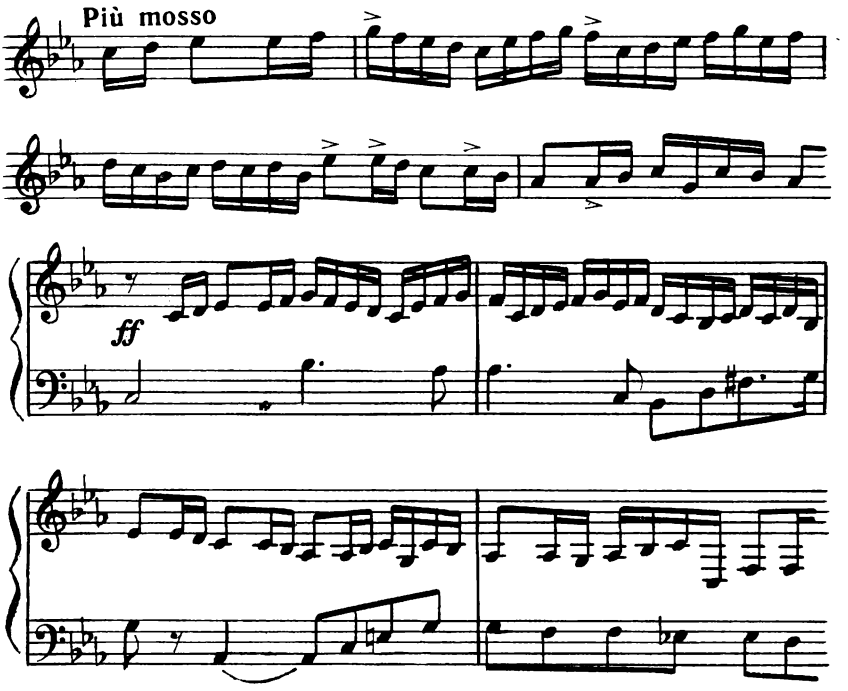
Создается великолепный образ всенародного прославления великого человека. О его утрате напоминает возвращающийся панихидный напев, но с тем большей энергией утверждается величие народной "Славы"; подвижное противосложение теперь превратилось в звонкие фигурации, сообщающие камерному произведению широкий симфонический размах.

Как видим, фугированная форма во 2-м квартете имеет программное значение, как и в канонах ор. 1 ("Сочувствие", "Противоречие", "Беззаботность" и прочие пьесы). То же находим и в первой части сюиты "Силуэты" ор. 23 (1892): она называется "Ученый".

Это двойная фуга с самостоятельными экспозициями для каждой темы и их соединения. Темы и их контрапункты:

185 Moderato assai





Контраст волевых восклицаний первой темы и свистящего мелкого движения второй в конечном счете направлен на создание единого образа энергичного характера.

"Ученый" Аренского – новаторское сочинение в отношении структуры первой экспозиции; она замкнута в своем тональном движении: c – as – f – c[6]. Это задумано для того, чтобы, замкнув одну экспозицию, легко перейти ко второй; она содержит всего два проведения темы (T – D), в третьем темы сочетаются. И здесь два проведения (T – T). Таким образом, фуга очень лаконична, собранна, обладает ясной формой, "ученый" Аренского немногословен, его "аргументы" вески и убедительны, направлены на "доказательство" серьезного "тезиса"[7].

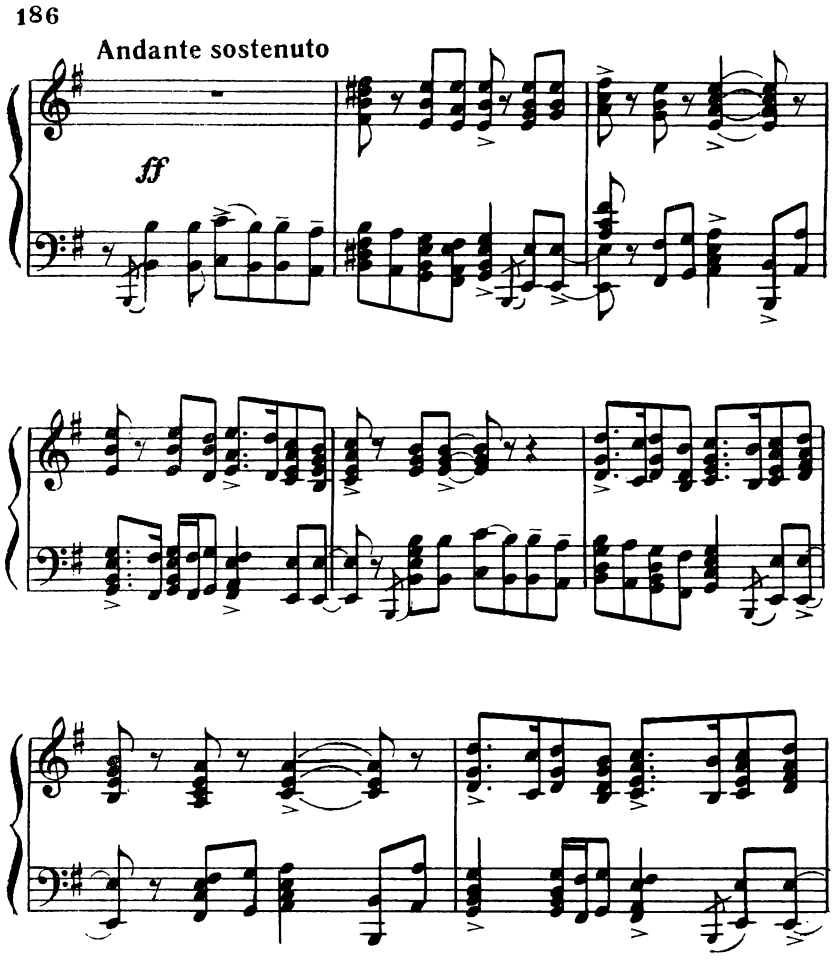
Симфоничность фуги не подлежит сомнению, но картинность ее явно рассчитана на более облегченное восприятие (об этом свидетельствуют и программы следующих частей сюиты: "Кокетка", "Паяц", "Мечтатель", "Танцовщица").

Схема построения фуги в пьесе "Ученый" послужила образцом Аренскому в его популярнейшем – и по заслугам – произведении: Фантазии на темы Рябинина (1894) для фортепиано с оркестром.

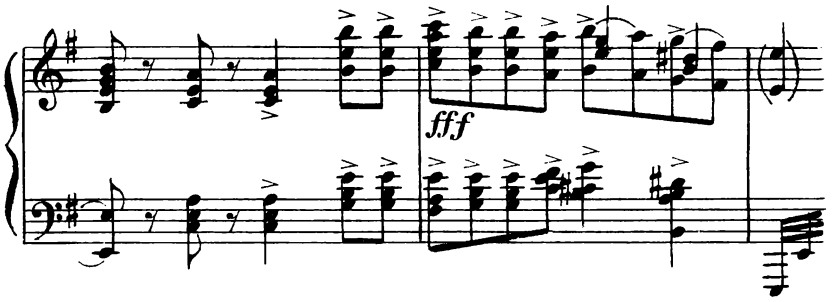
[6] Десятилетием позже аналогичную форму придаст Танеев экспозиции фуги из квинтета ор. 16, но движение тональностей будет направлено вверх: c – es – g – c.

[7] Несколькими годами позже Аренского Р. Штраус введет фугу в симфоническую поэму "Так говорил Заратустра" для передачи облика ученого-философа, а полустолетием раньше в том же значении фуга фигурирует у Берлиоза в "Осуждении Фауста" (см.: История полифонии, вып. 4).

И. Т. Рябинин – сказитель северных былин – приезжал в Москву зимой 1894 года, исполнял былины во многих учреждениях, частных домах и учебных заведениях, в консерватории. Аренский был одним из слушателей Рябинина и записал исполнявшиеся мелодии с голоса сказителя и с фонографа[8]. Впечатление от народных старин было столь сильным, что Аренский создал на их основе свою фортепианную фантазию, по форме представляющую циклы вариаций на две темы; каждая развивается самостоятельно, а затем они соединяются в контрапункте:

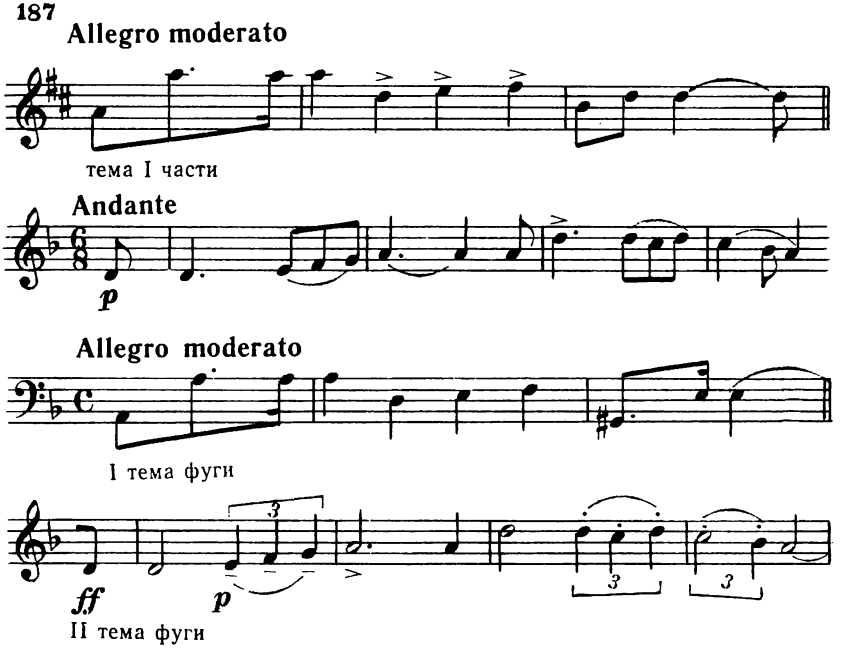


[8] См.: Л я ц к и й Е. Иван Трофимович Рябинин. – Этнографическое обозрение, 1894, кн. 23. Здесь же опубликованы записи Аренского и его "Музыкальная заметка" (с. 152 – 153). Мелодию былины "Вольга и Микула" ("Жил Святослав девяносто лет") записал еще Мусоргский в 1860-х годах с голоса отца Рябинина – Т. Г. Рябинина и использовал в сцене под Кромами в "Борисе Годунове" (пение Варлаама и Мисаила "Солнце, луна померкнули").



Напомним, что и Глинка, и Римский-Корсаков уже ввели этот принцип в свои произведения. Аренский, следовательно, имел художественные образцы, но его мастерство и вдохновение, быть может, даже превзошли образцы: обе песни звучат совместно без существенных изменений в мелодии, пополняются гармонией, усиливающей мелодическую линию.

Великолепное мастерство проявил Аренский в двойной фуге финала фортепианного квинтета ор. 51 (1900). Она лаконична, как и "Ученый", однако ее задача иная: тематическое обобщение цикла. Первая тема взята из первой части квинтета, заостряется отклонением в a-moll, дающим диссонирующее gis – тритон к тонике; вторая тема заимствуется из Andante, но отказывается от его певучести, приближаясь к характеру первой темы:



Аренский уловил тенденцию циклических форм своего времени к монотематизму, точнее – к системе монотематизма, объединяющей разнохарактерные части цикла общими темами. Это ввел Чайковский в 4-й и 5-й

симфониях. Младшие его современники – Калинников, Аренский и особенно Танеев – подхватили брошенную нить. У последних двух тематические связи нашли свое проявление в полифонии, в сложных фугах, объединивших темы разных частей. Мы выше видели это в фуге из танеевского струнного квинтета ор. 14, создававшегося в те же годы, когда писался фортепианный квинтет Аренского. Такое обращение к полифонии (к фуге) именно теперь, в пору новых стилистических устремлений и усложнения музыкальных форм было весьма показательным: полифония оказалась способна объединять музыкальный тематизм и музыкальное содержание. Данное положение констатировалось и в других стилистических условиях, на рубеже двух веков оно стало по-новому актуальным.

Возвращаясь к квинтету Аренского, отметим его светло-лирическую концепцию. Фуга в этой концепции играет оттеняющую роль. Сумрачная, но в то же время волевая, фуга накапливает взрывчатые интонации, которые собираются в репризе, где объединяются две темы:

188

II тема

ff

I тема

Это своеобразный предыкт к мажорной коде, основанной на теме из первой части цикла. Треволнения позади, все заканчивается радостным оживлением.

Трансформации, которые испытывают темы первой и второй частей при переходе в фугу, весьма значительны – это касается ладового наклонения первой темы (был мажор, стал минор) и жанровой переделки второй темы (вместо песенного характера – волевой, решительный). Они сблизились, создавая единый образ мрачного величия, – кода переведет его в область утверждения радости. Значение фуги в цикле, как видим, функциональное – подготовить победу оптимистического начала.

Полифония в квинтете Аренского – важнейшая форма не только в финале, но и во второй части – вариациях на французскую народную тему. Мастерство композитора было замечено современной ему критикой и оценено очень высоко. Именно по поводу фортепианного квинтета Г. А. Ларош писал: ''В Аренском такое счастливое сочетание контрапунктического искусства и подкупающей мелодической прелести, что он в равной мере импонирует знатоку и пленяет профана. Контрапунктическим искусством на этот раз особенно блистает вторая часть (вариации): поэтично-монотонная и грустная народная мелодия обработана необыкновенно ловко и не без оригинальности. Между прочим, одна из вариаций – фортепианный вальс, под полушопеновские звуки которого смычковые инструменты, в унисон, в виде как бы хорала тянут мелодию народной песни, вшестеро

увеличенную (половинная с точкой вместо восьмой)"[9]. Фугу финала ("грандиозное в несколько страниц фугато") Ларош считал лишь интродукцией к собственно финалу, который, по его мнению, оказался слишком коротким и не удовлетворительным[10].

Отмеченное Ларошем контрастное сочетание во второй части квинтета: тема вариаций на фоне вальса – интереснейший пример полифонии, восходящей к старинным образцам строгого стиля, где cantus firmus в тянущихся звуках проходил на фоне движущихся голосов. Аренский дает этому приему свою трактовку, как сделал ранее его Римский-Корсаков в женском хоре на тему "Надоели ночи" (см. выше). Оба примера свидетельствуют о художественных поисках в русской музыке новых форм, неожиданно оказывающихся забытыми старыми.

Фортепианная пьеса Аренского "In modo antico", ор. 36 № 8 (1894), строго трехголосная, похожа на канон, но оказывается только имитационной ввиду многих отступлений от мелодической линии пропосты, которые несводимы к переменным условиям канона. Значительность этих отступлений заметна уже в экспозиционном периоде:

189

Andante

f *f* *p* *f* *dim.* *p*

В ответных имитациях сохраняются общие контуры верхнего голоса, изменяемые в зависимости от гармонии.

Название пьесы напоминает о тех художественных образцах эпохи Баха, в которых ярко выражен пунктирный ритм. Обычно это медленные раз-

[9] Ларош Г. А. Новый квинтет А. С. Аренского. – В кн.: Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 4. Л., 1977, с. 280.

[10] То же мнение высказал и критик М. Г. в газете "Новости и Биржевая газета", 1900, № 339, 7 дек. За сообщение об этом отзыве автор благодарит Г. А. Никишова.

делы французских увертюр, где ритм сохраняется на протяжении всей пьесы. Может быть, пьеса Аренского ближе даже не к произведениям И. С. Баха, но к клавирным сочинениям его сына, В. Ф. Баха.

Гармонические формы у Аренского, конечно, вполне отвечают современной ему ладотональной музыке, ритмо-мелодические же линии напоминают об указанных образцах.

Начиная ответное предложение нижним голосом, композитор получает эффект вертикально-подвижного контрапункта, хотя относится он только к первым оборотам, последующие же отступают от точности воспроизведения прежних линий, – для Аренского, с его импульсивностью в творчестве, строгое перемещение голосов было бы препятствием к развитию музыкального образа.

В популярном хоре Аренского на текст Пушкина "Анчар" (1891) отметим применение имитационной полифонии в оживленной середине произведения:

...человека человек
Послал к анчару властным взглядом...

Интересно, что в поздний период творчества Аренский вернулся к форме, с которой он начинал, – к форме канона. "Детская сюита" ор. 65 для двух фортепиано в 4 руки (1903) построена как серия канонов с постепенно расширяющимися интервалами вступления риспосты – от секунды до октавы. От строгого стиля к Баху ведет линия циклического строения произведений в форме канона. С Аренским она вошла и в русскую музыку.

Если фактура Пяти пьес в форме канона ор. 1, как отмечалось выше, носит гомофонно-гармонический характер, то пьесы ор. 65, несомненно, полифоничны, то есть имеют, кроме пропосты и риспосты, развитые мелодические линии и в прочих голосах. По-видимому, тут сказалась большая зрелость полифонического мышления Аренского.

Необходимо отметить чрезвычайно важную педагогическую направленность пьес ор. 65: они адресованы детям, приучают их к сложным полифоническим формам. Ранее того, в 1-й сюите для двух фортепиано Аренский поместил фугу на тему "Журавель", также предназначая это сочинение для исполнения детьми. Вспомним, что еще Глинка создавал свои фортепианные фуги, имея в виду их исполнение в неподготовленной аудитории, затем Чайковский в обработках русских песен для фортепиано в 4 руки применял сложные полифонические формы, Аренский следовал этим же музыкально-просветительским начинаниям. И он достиг своей цели – "Детская сюита" ор. 65 входит в постоянный репертуар музыкальных школ.

Достижения Аренского-полифониста в истории русской музыки велики, а такие произведения, как "Ученый" из "Силуэтов" или финал фортепианного квинтета, принадлежат к лучшим образцам русской полифонии рубежа XIX – XX веков. Их мелодическая содержательность до сих пор оставляет большое художественное впечатление.

В творчестве *Анатолия Константиновича Лядова* (1856 – 1914) полифонические элементы представляются весьма значительными. Композитором написаны фуги для фортепиано, носящие лирический характер и продолжающие лирическое направление фортепианных фуг Глинки, Чайковского. В фактуре неполифонических произведений Лядова встречается немало

полифонических моментов, проявляющихся в индивидуализации голосов многоголосного целого, в активизации фактуры, в живости голосоведения.

Наиболее существенное значение для истории русской полифонии имеют лядовские обработки народных песен для голоса с фортепиано, для хора a cappella, для хора с оркестром, наконец, для оркестра. Именно в этом роде музыки Лядов широко применил полифонические формы музыкального изложения. Этим более всего определяется то новое, что внесено им в сокровищницу русского искусства в полифоническом отношении[11].

В обработках песен для голоса с фортепиано Балакирев, Римский-Корсаков, Ляпунов, композиторы конца XVIII – первой половины XIX века пользовались в основном средствами гомофонно-гармонического письма. Лишь Чайковский в своем сборнике "50 русских народных песен" для фортепиано в 4 руки (1868) ввел в некоторые обработки полифонические элементы. Лядов применяет их широко как в названном, так и хоровом жанре[12]. Те же приемы и в оркестровом цикле "Восемь русских народных песен", для которого послужили и некоторые вокальные обработки, перенесенные в оркестровую ткань со многими деталями фактуры.

Среди лядовских обработок для голоса с фортепиано большинство ограничено одним-двумя куплетами, потому и формы полифонического изложения миниатюрны. Однако в этих небольших пределах форма отшлифована, отточена.

Дух народной песни глубоко проник в сознание Лядова – этим постоянно восхищались Стасов, Римский-Корсаков, Глазунов. Лядов стремился к тому, чтобы сопровождение не затушевывало, но выделяло народный напев и было построено из его интонаций. Изыскания композитора в этом направлении дали блестящие результаты. Лядовский принцип родствен глинкинскому и его ближайших преемников, но поднят на еще большую художественно-техническую высоту. Приемы классической полифонии тут занимают ведущее место. К их числу относятся: имитация с ее разновидностями (увеличением и пр.), канон, в частности бесконечный, ostinato, контрастно-тематическое контрапунктирование, в том числе контрапункт-pizzicato.

Формы народно-подголосочного характера более часты в хоровых обработках Лядова; они, собственно, вносят мало нового после интродукции "Ивана Сусанина", хора поселян Бородина, хоровых обработок Римского-Корсакова, но выполнены чрезвычайно удачно.

При обработке народного напева Лядов, выделяя определенные интонации песни, приходит к имитации или даже канону. Эти приемы по-разному используются в различных по жанру песнях: в более певучих, медленных имитация или канон помещается в среднем регистре, в шутливых и скорых обычно избирается верхний голос и верхний регистр. В этом сказывается чувство колорита, столь обостренное у Лядова, поскольку имитация призвана сохранить оттенок самого напева. Вот примеры из плясовой "Ах ты, бабочка" (№ 104) и из свадебной "Как со вечер" (№ 13)[13]:

[11] Исследованию стиля лядовских обработок посвящена книга: Е в с е е в С. В. Русские народные песни в обработке А. Лядова. М., 1965.

[12] См. сборники Лядова: 10 русских народных песен для женского хора ор. 45, 15 русских народных песен ор. 59 для хора, 15 русских народных песен для женских голосов.

[13] Нумерация песен приводится по изд.: Л я д о в А. Песни русского народа в обработке для одного голоса с фортепиано. М., 1959.

190

Allegro

Голос

Ах ты, ба - боч - ка, ба - бё - ноч - ка мо -

Ф-п.

p

- я, чер - но - бро - ва - я, хо - ро - шень - ка - я

Голос Как со ве - чер - ве - че - ри - нушки,

Ф-п.

при по - следнемчасу вре - меч - ка.

Каноны и простые имитации, вплоть до многоголосных, встречаем и в следующих обработках: "Ох, туман при долине" (№ 50) и "По лужочку Маша гуляла" (№ 60), "Добрыня Никитич" (№ 119), "Селезень мой" (№ 132), "Ах стой, мой милый хоровод" (№ 134), "Весной девушки" (№ 138), "На улице дождь" (№ 22). Длительный канон находим в припеве песни "У ворот, ворот" (№ 91):

191

[Allegro moderato]

Ф-п.

Голос

т. 7 ... ах, лё - шень - ки, лё - ли, лё - ли,

ши - ро - ки - их

В приведенной выше песне "Ах ты, бабочка", в песне "Шел Ванюша, Ваня из гостей" (№ 139) интересна перемена интервала имитации (октава, квинта), повторяемая во втором двутакте:

192

Moderato

Шел Ва-ню - ша, Ва-ня из го-стей,

Голос

Ф-п.

mf

со ве-ли - ких ра - до - стей

Как видно, соответственно напеву и его фразировке меняется и фразировка имитации.

Имитации подчас появляются в разных голосах сопровождения, способствуя непрерывности движения. Пример тому находим в духовном стихе (№ 66), использованном и в цикле "Восемь русских народных песен" для оркестра.

Имитация, начавшись точно, иногда переходит в свободное имитирование ("Можно, можно догадаться", № 54) или же сразу излагается свободно ("На заре было, на зорюшке", № 61):

193

Ф-п. [Vivo]

8

Голос

...про все де - ло рас - по - знать - ся.

т. 5

Moderato

Голос

На за - ре бы - ло на зо-рюшке, да,

Ф-п.

p

etc.

Интересно возникновение имитации в качестве варианта простого контрапункта, как в обработке песни "Ух ты, зимушка" (№ 147):

194

Голос

Andante

Уж ты, зи-муш-ка-зи-ма, да, мо - роз-ли - ва-

Ф-п.

p

-я, эх, не мо-розь ме-ня, да, доб - ра мо-лод-ца.

В обработке былины "Об Илье Муромце и тугаровых зверях" (№ 71) тот же прием приводит к своего рода ostinato. Тут басовые ходы первых двух тактов получают в т. 3 новый ритмический вариант. Ритм взят из т. 2 напева, и таким образом складывается имитация. Эта фигура пре-

вращается в ostinato, проходящее в течение пьесы пять раз (опускаем октавное удвоение баса):

195

Andante

Голос

Как по си_не_му по мо_рю, по Хва_лын_ско_

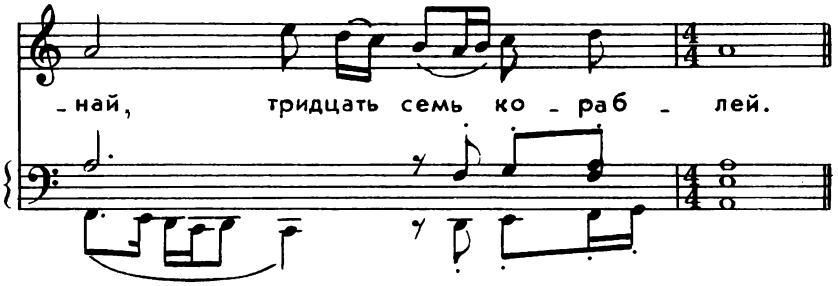
Ф-п. *p*

Col. 8va

_му, ой, с До_ну на Ду_най, по Хва_

_лын_ско_му, е_ще пла_ва_ли, гу_

_ля_ли тридцать семь ко_раб_лей, ой, с До_ну на Ду_

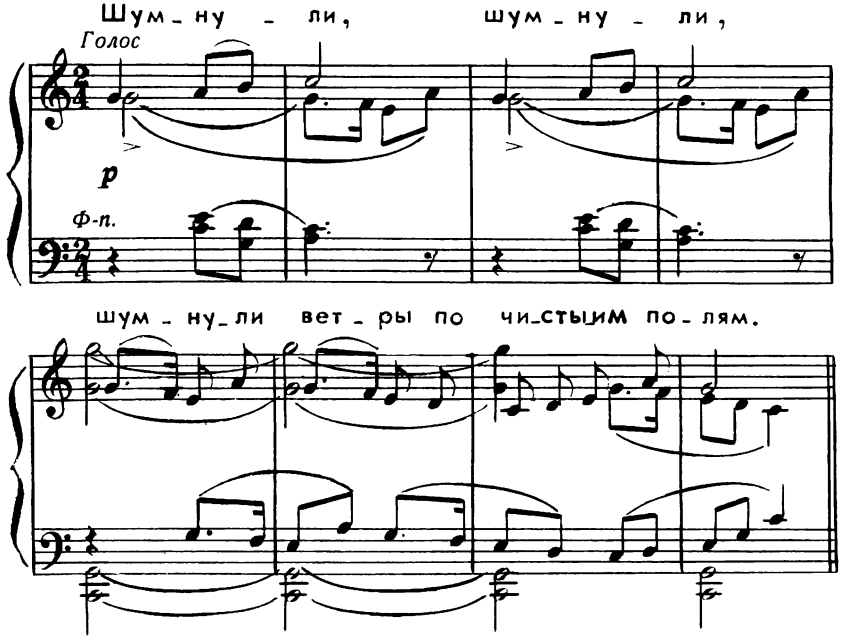


Упорное возвращение к одному и тому же обороту в низком регистре играет решающую роль в выразительном характере сопровождения. Оно отличается густым звучанием, удачно применяющимся в повествовании о древности.

Родственный случай образования ostinato находим в обработке песни "Шумнули, шумнули" (№ 89). Мелодический оборот т. 5 введен в сопровождение уже в т. 2, а затем на том же обороте строится миниатюрный бесконечный канон между вокальной партией и средним голосом сопровождения, переходящий в простой канон:

196

Andante



Здесь контрапунктически соединяются разные части напева. Это важная деталь полифонической техники Лядова, обеспечивающая цельность музыкальной структуры.

Интереснейший случай в том же духе находим в обработке песни "Ходил барин" (№ 97). Мелодический ход т. 2 взят за основу сопровождения.

Он помещен в т. 1, а в т. 2 дан к нему контрапункт; т. 3 – 4 повторяют т. 1 -- 2, а в т. 5 – 6 и 7 – 8 мелодический оборот проведен в увеличении:

197

Moderato

Голос Хо - дил ба - рин, гу - лял ба - рин,

mf

Ф-п.

а он по хро - во - ду, а он по хро - во - ду

f

Среди контрастно-контрапунктических средств большой любовью Лядова пользуется контрапункт типа pizzicato. Со времен Глинки он стал одной из примет русского национального стиля. В ряде обработок применяет его и Лядов (см. № 2, 33, 69, 88, 95, 107, 137 и др.). Есть случаи, когда контрапункт-pizzicato начинается с первых же тактов обработки, иногда – со второй ее половины. Последнее позволяет создать контрастность фактур, способствующих большей полноте композиции.

Наконец, отметим еще и такое многоголосие, где нельзя выделить ни имитации, ни контрастного контрапунктирования, но где все голоса движутся, оставаясь полифоническими. Пример из песни "Как за реченькой" (№ 141):

198

Andante

Голос Как за - ре - ченькой сло - бо - душ - ка сто - ит,

p

Ф-п.

во сло_бод_ке путь- до _ роженька ле_жит.

Этот склад фактуры образовался, вероятно, под влиянием всех перечисленных приемов в совокупности с народной подголосочностью. В том можно убедиться по обработке песни "Ты об чем" (№ 143) – тут есть и миниатюрные имитации, и слияния в унисон, и мелодическая самостоятельность голосов – все это объединено общей текучестью фактуры: от раздельности голосов, вступающих поочередно, переход к аккордовому сложению (тип постоянного многоголосия), но все целое несомненно полифонично (приводится второй куплет, шире развитый, чем первый):

199

[Adagio]

...И не ве _ се _ ло ве_чор гу_лял?

p

Ой, да я об том же, ой, да я об том же,

маль - чик, ску - ча - ю, хо - ло - стой,

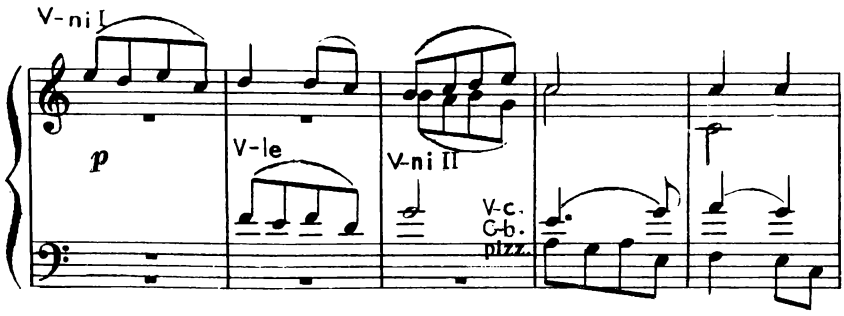
хо - ло - стой — от ма - ло по - гу - лял.

Все полифонические изыскания и находки в фактуре лядовских обработок в гармоническом плане всегда оставались в пределах терцовости; чистота голосоведения у Лядова безупречна, ладовая сторона имеет в основе диатонизм народной музыки, выдерживаемый очень строго.

Талантливейшим обобщением художественных принципов лядовских обработок народных песен явились "Восемь русских народных песен" для оркестра, ор. 58 (1905). Каждая песня теперь представлена в оркестровом изложении в виде слитно-вариационного цикла. Сохраняя главный мелодический рисунок, композитор пополняет его контрапунктически и аккордово. Необыкновенный колорит народного звучания достигается и приемом pizzicato, и выделением группы деревянных духовых инструментов, совокупно ведущих подголоски, и распевом протяжных интонаций, и тонкими попевками плясовых или хороводных песен. Полифония создает текучее движение голосов, каждый вплетает свою нить в узорную ткань фактуры. Великолепное начало – "Духовный стих", где унисонное изложение сменяется полифоническим:

200

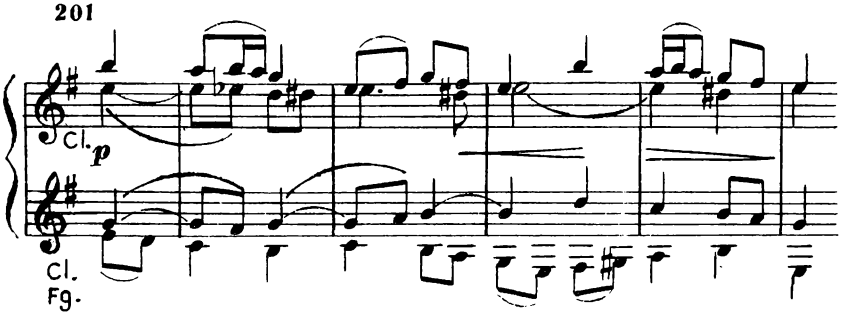
[Moderato]



Лядов создает оркестровый вариант своей же обработки этого стиха, выполненный для голоса с фортепиано (№ 66). Ткань фактуры включает, наряду с имитациями, типичные для народной музыки терцовые вторы.

По-глинкински складывается многоголосие в песне "Коляда-маледа", как и в обработке для голоса с фортепиано (№ 74). Отметим пиццикатное сопровождение и, во втором куплете, певучие голоса квартета духовых (нижний голос поддерживается альтами):

201



На этой основе развертывается полифонический вариационный цикл с фигурациями струнных, округляется же он возвращением звучания квартета духовых, а затем и струнных. Обрядово-игровое содержание песни предстает в изумительно красивой и цельной форме.

Рядом с миниатюрными "Протяжной", "Колыбельной" широтой размаха выделяются "Былина о птицах" и финальная "Хороводная". В них ярчайшее проявление симфонизма Лядова – особой ветви русского симфонизма: тонкость национальных традиционных интонаций и подголосочного голосоведения при симфонической полноте фактуры. Народное предстает в интеллектуальной форме композиторского мышления.

Подголосочностью характеризуется обработка протяжной песни "Весной девушки" для женского голоса с оркестром (1906). Здесь всего лишь один куплет, и оркестровые голоса вытекают из мелодии – как втора (Cl.), как имитация (V-ni) и как контрапункт (V-le, Fg.) – все теснейшим

образом связано друг с другом. Великолепны контрапунктические линии в "Колыбельной", заимствованные из обработки для голоса с фортепиано (№ 15). Пять песен для голоса с оркестром – шедевр лядовской полифонии.

Остается сказать о фугах Лядова.

Фуга g-moll для фортепиано, ор. 3 № 3, раннее сочинение Лядова (1876), написанное в академических тонах, еще не предвещает позднейшую тонкую полифоничность его голосоведения. Кюи выразился о ней так: "Фуга, хотя хорошо сделана, но в целом суха"[14]. Однако в ней есть напевность и мягкий лиризм, свойственный Глинке. Преобладание четырехголосия (40 тактов из 69) утяжеляет фактуру. Явно ориентируясь на образцы XVIII века, Лядов вводит в конце фермату с остановкой на секундаккорде (генделевский прием) и гармоническое обобщение: S – $II_н$ – DD – D – T. Хроматическое ниспадание на органном пункте тоники в коде довольно тривиально[15].

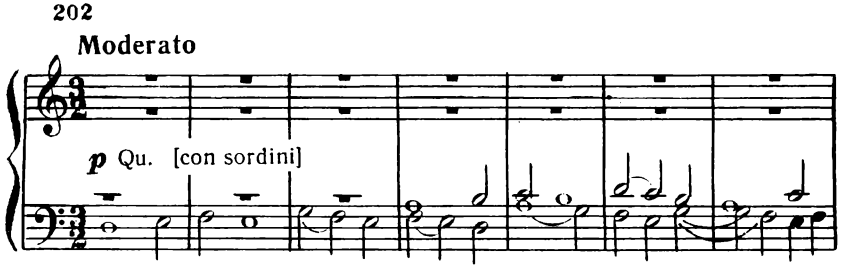
Две фуги ор. 41 для фортепиано (1896) – безупречные произведения по чистоте голосоведения, ясности музыкальной формы. Но тематическое наполнение и ритм формы у них разные: первая фуга двойная, вторая – простая. Преобладающее значение в первой фуге имеют проведения тем, интермедии очень кратки (приблизительное соотношение золотого деления). Во второй фуге обратная картина: интермедии количественно занимают бо́льшую часть при золотом делении, проведения темы (их всего семь) – меньшую часть: 42 : 28.

По звучанию обе фуги очень скромны, нет никаких фактурных украшений, голоса строго линеарны. Этим фуги Лядова значительно отличаются от ярко концертных фуг Глазунова и Танеева.

Интереснейший опыт предпринял Лядов в фуге, помещенной во второй тетради сборника "Пятницы" ("Les Vendredis") для струнного квартета (1899). Это фуга в духе полифонии строгого письма конца XVI или начала XVII века типа ричеркаров Палестрины. Лядов оказался не чужд исканиям Танеева в его молодые годы[16].

Фуга написана в натуральном дорийском ладу, выдержанном очень точно (незначительное нарушение в кадансах).

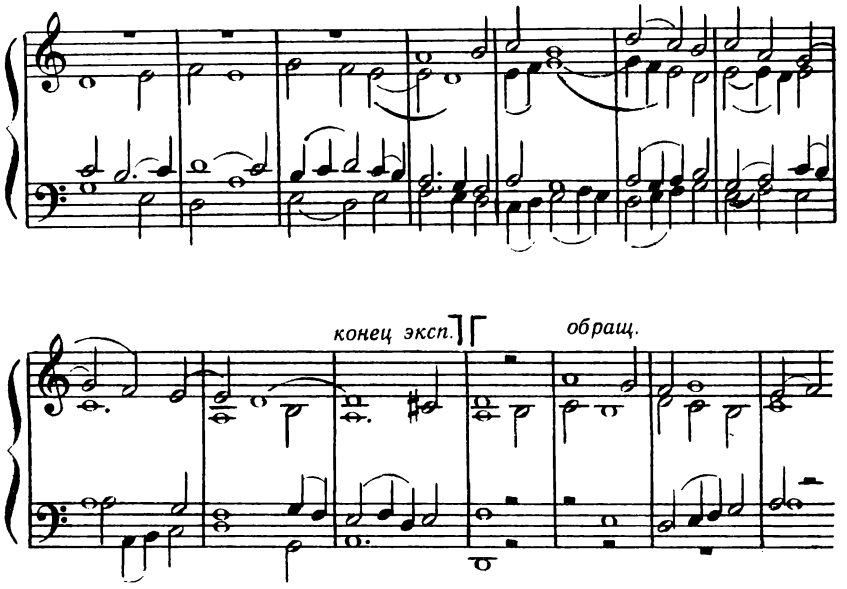
Приводим ее экспозицию:



[14] Кюи Ц. А. Избр. статьи, с. 277.

[15] Тот же ор. 3 содержит жигу, отличную стилизацию в духе XVIII века. Жига имеет фугированную форму; во второй части тема представлена в обращении, по правилам жанра.

[16] Лядову принадлежат также каноны в строгом стиле на cantus firmus, имеющие, однако, скорее учебно-педагогическое назначение.



По окончании экспозиции – стретта на тему в прямом и обращенном виде, далее стретта при Iv – 11. Ярко выражена реприза (V-с.) при наиболее высоких звуках в партиях остальных инструментов. В коде еще раз тема в обращении (V-с.).

Великолепно воссоздан характер полифонии строгого письма с ее неторопливым распевом. Дорийская фуга Лядова дополняет стиль новыми штрихами, совсем непохожими на то, что мы видели в его народнопесенных произведениях, однако кристалличность лядовского голосоведения, забота о чистоте гармонии здесь те же. Каким бы материалом Лядов ни пользовался, к каким бы источникам ни обращался, он остается самобытным художником.

В музыке *Сергея Михайловича Ляпунова* (1859 – 1924), крупного симфониста, автора двух симфоний, увертюр, симфонических поэм, многочисленных фортепианных и вокальных произведений, полифония протекает на фоне гармонической фактуры, чрезвычайно развитой и красочной. Его композиции включают разного рода имитации, в том числе темы в обращении, стретты, контрапункт тем. Ими композитор виртуозно владеет, отводя гармонии роль дополнения в многоголосной фактуре. Краткие мелодико-тематические импульсы, иногда подобные лейтмотивам, прорастая и расширяясь, предстают в различных вариантах, обогащенных гармоническим и фигуративным движением.

Воспитанник Московской консерватории по классу композиции и фортепиано, Ляпунов поселился в 1885 году в Петербурге, связав с ним свою жизнь и деятельность. Здесь он нашел руководителя в лице М. А. Балакирева, эстетические принципы которого ему импонировали. Таким образом, по художественному направлению, по образному строю сочинения Ляпунова складывались в традициях "Могучей кучки": русская тематическая основа, эпичность, спокойно-неторопливая лирика. Но музыка Ляпу-

нова приобрела бо́льшую объективность, лишилась той взрывчатости, которая была свойственна богатырским образам Бородина, русским увертюрам Балакирева. Вообще направленность искусства молодых композиторов 80-х годов была иной, чем в 60-х годах, и это отразилось в музыкальном языке, в котором расчетливость полифонических приемов заняла весьма важное место. Вероятно, тут сказались результаты академических курсов контрапункта и фуги, которые изучались начинающими композиторами в консерваториях.

Отмечавшаяся у Римского-Корсакова и у Танеева тенденция к монотематизму, связыванию большой формы оперы или сонатно-циклического произведения единством тематического содержания воплотилась и в творчестве Ляпунова. На этой основе, при лаконизме ляпуновских тем возникают приемы, относящиеся к полифонии, которыми скрепляется музыкальная форма.

Объективно такой метод есть следствие широчайшего развития русской полифонии, выявлявшей, формировавшей в совокупности с другими средствами музыкального языка образное содержание произведения. Рожденное задачами русского искусства содержание представало в полифонизированной форме.

Обе симфонии, симфонические поэмы, фортепианный секстет и другие крупные сочинения Ляпунова включают полифонию. Финальная фуга в вариациях на русскую тему для фортепиано ор. 49 (1912), активная, энергичная, содержит разнообразные формы, свойственные и другим произведениям Ляпунова (удвоение, стретта двух- и трехголосная, в прямом и обращенном виде, в увеличении):

203

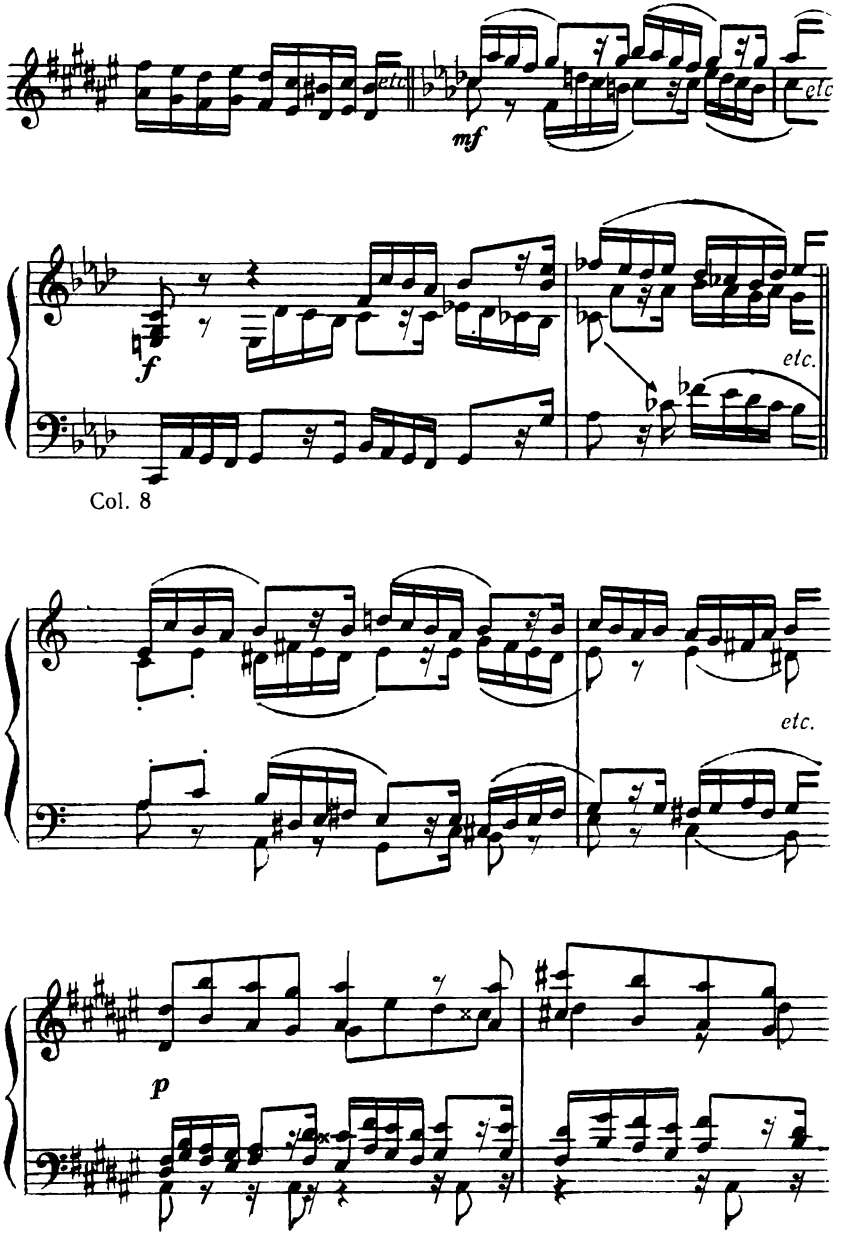
Lento assai

p

тема вариаций

f

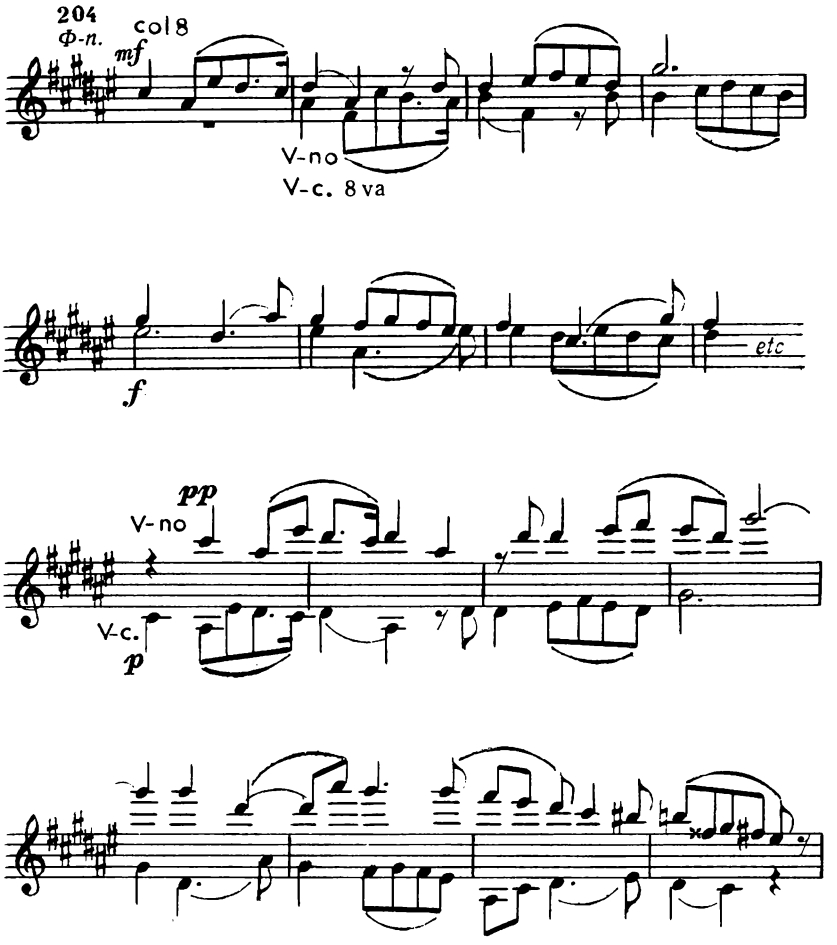
тема фуги non legato



Простые имитации часто переходят в канонические, охватывая достаточно протяженные участки музыкальной формы, что способствует текучести изложения. Иногда в центре композиции оказываются канонические формы; для облегчения связи с гармонией автор нередко прибегает к пе-

ременным условиям имитирования, меняя либо интервал, либо расстояние от пропосты, но обязательно сохраняя ритм ее, чем и обеспечивается слышимость канона.

Великолепный пример – ноктюрн в секстете ор. 63 (1916). После гомофонного изложения темы канон выступает в двух вариантах: в терцию (сексту) с расстоянием в один такт и двойную октаву с расстоянием в одну четверть, но, как сказано, условия эти переменны (гармонические тоны опускаются):



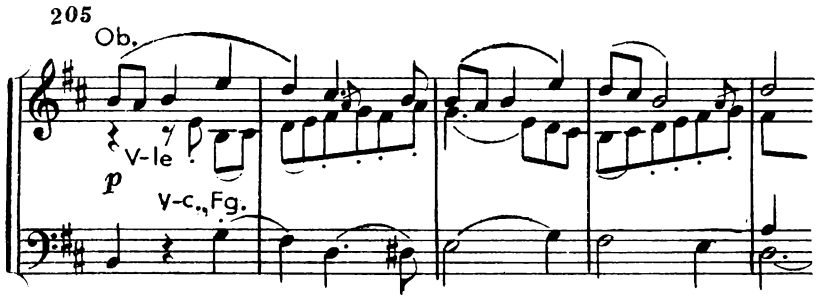
Каноны обрамляются гомофонными разделами, выделяясь не только конструктивно, но и мелодической полнотой[17], на них сделан смысловой

[17] Напомним, что в Ноктюрне из квартета Бородина была использована форма канона.

акцент, они воплощают лирическое содержание секстета и, пожалуй, всего творчества Ляпунова. Система канонов с горизонтально-подвижным контрапунктом, которой так широко пользуется Ляпунов, – великолепное художественное достижение русской полифонии.

Каноны в ноктюрне занимают центральное положение в полифонической драматургии секстета, в крайних же его частях полифония иного рода: контрапунктирование тем в Allegro и фугато в финале (о многочисленных кратких имитационно-полифонических построениях говорить не приходится). Полифоническая насыщенность секстета, как и сочинявшейся в это время 2-й симфонии, очень велика и разнообразна. Возможности полифонических комбинаций тематизма использованы здесь предельно.

Богата полифонией симфоническая поэма "Желязова Воля", ор. 37 (1909), написанная к столетию со дня рождения великого польского композитора и посвященная его памяти. Мелодические темы, близкие по характеру тематизму музыки Шопена, сплетаются в тонких сочетаниях, например:



Такого же рода полифонию находим и в колоритных фортепианных пьесах цикла "Святки" (1910). Большой интерес представляет полифония пластов в пьесе "Трезвон" из числа этюдов высшей трудности, ор. 11 № 3 (1900). В ней звукоизобразительная сторона неотрывна от эпической темы, восходящей к знаменному распеву, в результате чего создается величественный образ, близкий по духу "Богатырским воротам" из "Картинок с выставки" Мусоргского. Этюды ор. 11 с их программным содержанием несомненно подготовили этюды-картины Рахманинова.

Две фуги Ляпунова в циклах прелюдия и фуга ор. 58 (1913) и токката и фуга (1920) столь же монументальны, как и заключительная фуга в вариациях на русскую тему. В отличие от концертных фуг Листа или Рубинштейна, все они сохраняют мелодико-линеарную структуру, хотя изредка переходят к гомофонной фактуре и тема сопровождается аккордами прочих голосов – сказывается взаимодействие двух видов многоголосия.

Существенны полифонические моменты в вокальных произведениях Ляпунова. Подчас непритязательное содержание романса обогащается имитационными приемами, иногда переходящими в канон, или же контрастным сопоставлением мелодии голоса и фортепианного сопровождения. Примером первого может служить романс "Суламита", ор. 30 № 2, примером второго – романс "Бушует буря", ор. 49 № 7, где фортепианная партия живописует завывание ветра, мелодия же голоса идет своим размеренным шагом:

p

Спу_сти_лась я гор_ной тро_

p

_ пой в вер_то_град. Смо_треть, как цве_тет мо_ло_

Allegro agitato

_ дой ви_но_град, *etc.*

p

mf

Бу_шу_ет бу_ря.

simile

Ночь тем_на. Вни_

_ма_ю вет_ра за_вы_ва_нья...

Все эти произведения дают яркие образцы различных форм полифонии, с равной виртуозностью выраженных композитором.

Произведения Ляпунова — мощный поток самобытного характера. Наследие "Могучей кучки" предстает в них как будто в ослабленном виде, но возросшее мастерство собственно полифонического склада оставляет за Ляпуновым значительное место в истории отечественного искусства.

ПОЛИФОНИЯ В СОЧИНЕНИЯХ Н. А. СОКОЛОВА, А. Т. ГРЕЧАНИНОВА, Г. Л. КАТУАРА, А. В. СТАНЧИНСКОГО, А. Д. КАСТАЛЬСКОГО

К концу XIX – началу XX века, как мы видели по произведениям крупных мастеров нового поколения, русская полифония интенсивно развивалась и заняла важное место в системе музыкально-выразительных средств. Это несомненно связано с расширением деятельности высших музыкально-учебных заведений Петербурга и Москвы. Работа Танеева, Римского-Корсакова и других русских педагогов в деле пропаганды классических форм полифонии была очень значительной и результативной. Вокруг них сгруппировались композиторы, наследовавшие и образный строй, и приемы музыкально-тематического порядка. Общение с мастерами старшего поколения оказывало благотворнейшее влияние на музыку молодых, заставляло их искать новые формы и жанры музыки, соответственно собственным творческим устремлениям.

Отметим активную деятельность композиторов Беляевского кружка, в большинстве состоявшего из учеников Римского-Корсакова. Беляевский кружок, сохранив преемственность "Могучей кучке", качественно отличался от нее[1]. Полифоническая оснащенность, приобретенная в консерваторских курсах контрапункта и фуги, не могла скрыть снижения идейно-художественной содержательности музыки беляевцев, что сильно беспокоило и Римского-Корсакова и Глазунова. "Все то, что было ново, талантливо в 60-х и 70-х годах, теперь, выражаясь резко (даже слишком), пародируется, и тем последователи бывшей талантливой школы русских композиторов оказывают последней плохую услугу", – писал Глазунов С. Н. Кругликову[2].

Глазунов и Лядов, принадлежавшие к главным членам Беляевского кружка, создали произведения высокой содержательности. Значительна роль полифонии и в произведениях других беляевцев. Весьма важно, что к кружку принадлежали не только русские композиторы (Н. А. Соколов, В. А. Золотарев, Ф. М. Блуменфельд и др.), но и молодежь иных национальностей, – назовем Я. Витола, А. Спендиарова, Ю. Карновича (Карнавичюса), приобретших многое в общении с Римским-Корсаковым. Об этом Я. Витол в своих воспоминаниях писал: "Римский-Корсаков и [К. Ю.] Давыдов раскрыли мне ворота в будущее, полное труда и чести, мне – латышу! И это они делали без всякой просьбы с моей стороны"[3].

[1] "...кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева – периоду спокойного шествия вперед; балакиревский – был революционный, беляевский же – прогрессивный... Кружок беляевский... состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных". – Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 163.

[2] Из письма от 29 сентября 1891 г. – Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания, с. 169.

[3] Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1969, с. 38.

О значении творчества *Николая Александровича Соколова* (1859 – 1922), занимавшего в Беляевском кружке виднейшее место, свидетельствует его постоянное участие в полушутливых, полусерьезных сборниках "Пятницы" ("Les Vendredis") и других коллективных сочинениях. Отдельные их части писали Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и обязательно Соколов (иногда еще и другие беляевцы).

Соколов – ученик Римского-Корсакова – со временем вошел в состав профессоров Петербургской консерватории, где вел класс контрапункта и фуги. Ему принадлежит обширный труд "Основы полифонии", из которого посмертно опубликован небольшой отрывок "Имитации на cantus firmus" (Л., 1928), и другие теоретические работы. В классе Соколова по контрапункту и фуге занимался Д. Д. Шостакович, тепло вспоминавший о своем учителе[4].

Теоретический труд Соколова построен иначе, чем "Подвижной контрапункт" Танеева. Соколов развивает практическую сторону композиции, показывая на художественных образцах формы контрапунктов, включая и приемы фигуративного движения[5]. Опубликованный фрагмент книги Соколова показывает, что русская музыкально-теоретическая мысль обращалась к изучению закономерностей и практики полифонии строгого письма, помогая воспитывать молодых композиторов на классическом наследии многих эпох, начиная с XV – XVI столетий. В "Имитациях на cantus firmus" обильное число примеров позволяет учащемуся освоить эти сложные полифонические приемы[6].

Заслуживает изучения композиторское творчество Н. А. Соколова[7]. О его художественной значительности Я. Витол писал: "Несправедливо, что этот чрезвычайно одаренный музыкант-композитор ни при жизни, ни после не был достаточно замечен. Некоторые его струнные квартеты могли бы и сейчас занять достойное место в репертуаре; в его объемистых сборниках песен также можно найти стоящие образцы"[8].

Остановимся на квартетах Соколова ор. 7, 14, 20 (1884, 1892, 1894). По тематическому материалу они близки квартетам Глазунова, отчасти Бородина (особенно финал квартета ор. 7).

Мелодика и тематизм произведений Соколова основываются на фигуративных интонациях, происходящих от мелодизации гармонии, что тесно связано с его теоретическими положениями. В этом отношении заметно существенное различие с направлением танеевской теоретической и композиторской работы. Отсюда вытекают и различия в музыкально-выразительных приемах: для Танеева главным является использование подвижного контрапункта, Соколов предпочитал имитационность (каноны и прочее[9]) и контрастно-фигуративное контрапунктирование. Единственная в кварте-

[4] Шостакович Д. Д. Страницы воспоминаний. – В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962, с. 124.

[5] В наше время эту линию труда Соколова продолжил Ю. Н. Тюлин в пособии "Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации", в 2-х книгах (М., 1976).

[6] После книги Соколова вышел в свет "Курс контрапункта строгого письма в ладах" Г. Э. Конюса (М., 1930), включающий интересный метротектонический анализ мотета О. Лассо "Super flumina Babilonis".

[7] Характеристике произведений Н. А. Соколова уделено значительное место в дипломной работе Н. Бондаренко (читальный зал библиотеки Московской консерватории).

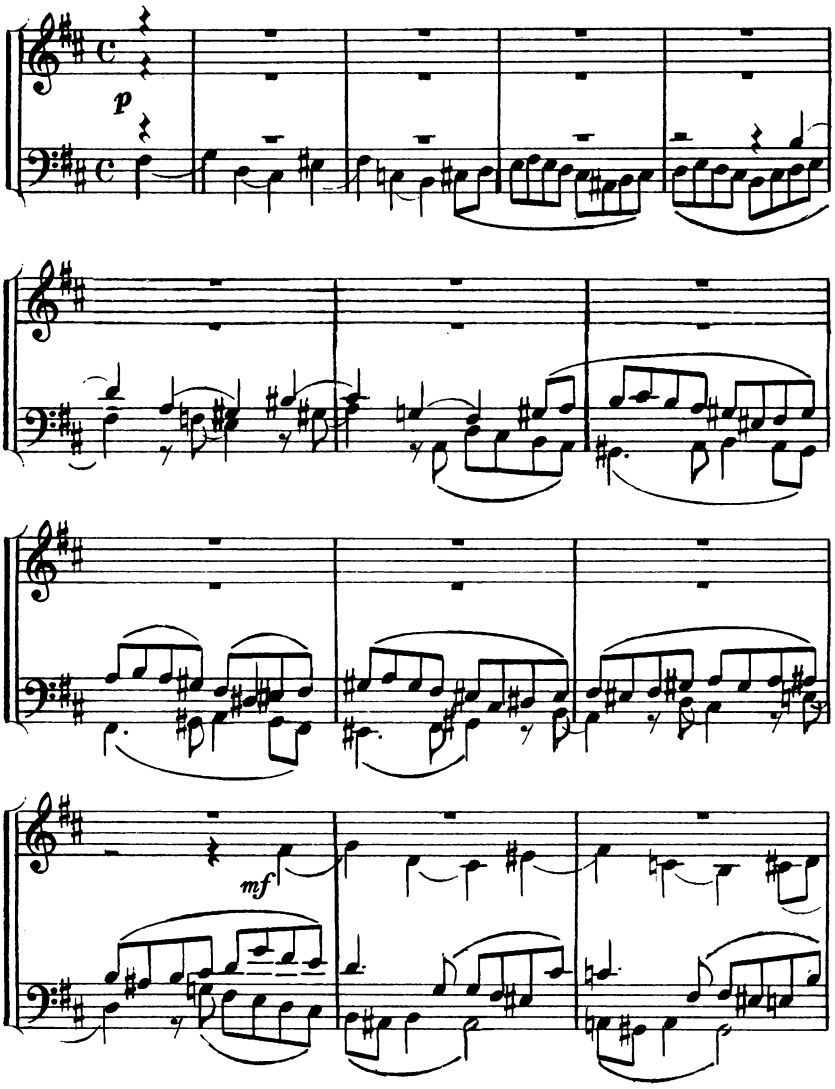
[8] Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма, с. 65 – 66.

[9] Каноны в сочинениях Соколова, например в трио второй части квартета ор. 14, отличаются краткостью, прерывистостью интонаций, подразумевающих гармонический склад фактуры.

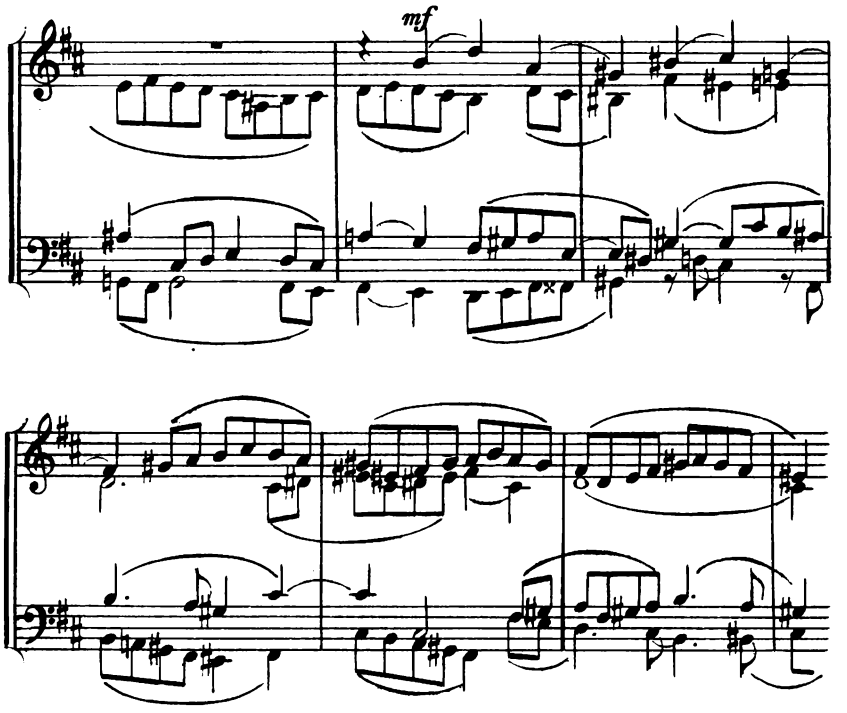
тах Соколова фуга (разработка финала квартета ор. 20[10]) основывается именно на этой разновидности полифонии. Тема взята из главной партии финала, цепь же ее полутоновых интонаций (ядро) восходит к образцам баховского тематизма. Завершением служит выравнивающее фигуративное развертывание, которое становится источником контрапунктирующих голосов, что видно уже в экспозиции:

207

Moderato



[10] О 3-м квартете Соколова сочувственно отозвался Б. В. Асафьев в кн.: Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 228.



Следующая часть фуги включает как материал из главной партии (оборот шестнадцатыми), так и обращение темы и иные приемы, свидетельствующие о зрелости полифонической техники композитора. Соколов опирался на гармонически фигуративные формы, тем самым его полифония составила особое ответвление, не совпадающее с современными ему явлениями полифонического искусства.

Из школы Римского-Корсакова вышел также *Александр Тихонович Гречанинов* (1864 – 1956).

В ранних сочинениях Гречанинова веет дух эпических образов Бородина. В посвященной Римскому-Корсакову 1-й симфонии h-moll (1894) Гречанинова, в позднейших его симфониях, камерных сочинениях, операх имитационность и контрапунктирование тем русского склада напоминают о музыке Бородина, Римского-Корсакова и других композиторов того времени. Для примера приведем из финала 1-й симфонии соединение коротких тем, весьма типичное для сочинений Гречанинова "кучкистского" направления. Они основаны на народных мотивах и развиваются в вариационных повторениях и гармонических "утолщениях" (см. пример 208).

Аналогичны приемы в других инструментальных произведениях Гречанинова. Например, в скерцо квартета № 2 (1914) в заключительной партии контрапунктируют интонации главной и побочной тем, знаменуя единство скерцозной экспозиции, которой противопоставляется напевное трио, становящееся контрастной побочной партией высшего порядка, закономерно повторяемой в репризе. Форма целого получается весьма оригинальной,

208

p cresc. poco a poco

полифония выполняет синтезирующую роль для скерцозной части целого (а и б – темы скерцозной части):

А	В	А[1]	В[1]	Кода
а б а/б	трио	а б а/б	трио	
B–F	cis	B–B	fis	B-dur

Контрапункт тем а/б:

209
из п.п.

ff из гл.т.

Народные элементы входят в стиль Гречанинова и в виде подголосочности, особенно явной в народных хорах из оперы "Добрыня Никитич". Таков игровой хор "Воин, воин воробей, залетная пташечка!" (III действие) – большая народная сцена в свободной вариационной форме, напоминающая о хороводе "Просо" из "Майской ночи" Римского-Корсакова.

В ином роде хоры и сольные эпизоды в музыке к пьесе Островского "Снегурочка" для постановки в Московском Художественном театре (1900). Тонкие сплетения подголосочных нитей в голосах и инструментальных партиях, подражание пастушьим наигрышам, имитация тембров народных инструментов – все это воссоздает колорит сказочной древности (хор "Ранним рано", песня Леля "Туча со громом сговаривалась" и др.[11]). В народной по складу песенке Насти из оперы "Добрыня Никитич" (I действие) при куплетных повторениях мелодию сопровождает каноном гобой соло, напоминая приемы обработок народных песен у Лядова. Широта вариационного построения отличает, однако, форму у Гречанинова от миниатюризма Лядова.

[11] Некоторые из приведенных примеров любезно сообщены автору Л. З. Корабельниковой.

Эти краткие перечисления позволяют видеть близость приемов Гречанинова к направлению беляевцев, а отчасти и кучкистов. Его ранняя квартетная музыка напоминает о Глазунове (1-й квартет, 1894), позднее – о Танееве, с которым Гречанинов постоянно общался, живя в Москве. Народные элементы постепенно преобразуются в формы классического характера, соответственно обновляются и полифонические приемы.

Во 2-м квартете, о скерцо которого выше была речь, своеобразным полифоническим центром становится фугато серединной части Largo[12]. Его двутактная тема:

210

L'istesso tempo

pp

развертывается в экспозиции классического типа, разрабатывается стреттно в прямом виде, в обращении, увеличении, то есть в разнообразных модификациях развивается по законам фугато, в репризе же соединяется с начальной темой Largo. Как и в скерцо, контрапункт тем служит их синтезом, но вытекает не из гомофонной, а из типично полифонической фактуры. Фугато принимает в себя первую тему Largo и само растворяется в ее фактуре:

211

fff *mf*

[12] Введение фугато в медленную часть цикла – редкое явление; впоследствии встречаем его в 5-й симфонии Мясковского.

Тут уже нет народных попевок, тематизм и образный характер носят более обобщенный характер, русское начало сказывается в пластичности голосоведения. В этом можно видеть влияние танеевской стилистической атмосферы, которая сложилась к концу XIX – началу XX века и реализовалась в медленных частях таких сочинений Танеева, как квартеты № 2 и 4, позднейшие фортепианные ансамбли и кантата № 2, с их развитыми многоголосными фигурациями, полутоновыми опеваниями гармонических тонов и изощренной ритмикой. Подобное явление нашло место в музыке композиторов танеевского круга, высшей же его стадией было великое искусство Скрябина с его тончайшей полифонической фактурой, образованной фигуративно.

Перейдем к произведениям близкого Танееву Г. Л. Катуара и его достижениям в области полифонии.

Ярчайшим показателем искусства *Георгия Львовича Катуара* (1861 – 1926) может служить его струнный квинтет c-moll, ор. 16 (изд. 1909), посвященный Танееву. В таком как будто внешнем факте на самом деле отразилась атмосфера, в которой протекало творчество Катуара.

Квинтет ор. 16 – зрелое произведение Катуара, отличающееся большой цельностью и самостоятельностью, хотя мы и подчеркиваем связь Катуара с танеевским кружком[13]. Произведение в целом получило одобрение Глазунова, о чем он писал автору: "Очень радуюсь, что квинтет, доставивший мне много наслаждения при изучении его, принадлежит Вашему перу... Единственное препятствие для распространения Вашего произведения – это страшная трудность его исполнения"[14]. Замечание о трудности исполнения, возможно, связано с прихотливостью и контрастом ритмического движения в разных голосах, входящих в комплекс музыкально-стилистических особенностей творчества Катуара[15].

Полифония в катуаровском квинтете (имеется в виду Allegro moderato) воплощена не в фугированной форме, не в активности имитаций и сложных контрапунктов (хотя они имеются), но в развитом движении голосов, сплетающихся мелодических линиях, где ритмическое варьирование коротких интонаций ведет к свободному продолжению мелодий, устремленных к динамически-напряженным высотным точкам. Фактура целого оказывается чрезвычайно текучей при четкой гармонической основе, выступающей не в виде аккордов, но в мелодизированной форме. Это как будто скрывает тематизм, который, однако, временами концентрируется в коротких мелодических оборотах, например в побочной партии Allegro (Poco più mosso, V-la).

Важнейшим фактором драматургии Allegro является направленность к ясно выраженным вершинам. Они располагаются в сонатной разработке, начальная стадия которой включает имитации главной, а затем побочной

[13] Танееву понравилась первая часть квинтета. См.: Танеев С. И. Дневники, кн. 3/Текстологическая ред. Л. З. Корабельниковой. М., 1985, с. 111. Запись от 29 января 1904 года.

[14] Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания, с. 248 – 249. Первоначально Глазунов принял квинтет Катуара за произведение Танеева, о чем он и написал ему, поскольку авторство было скрыто под девизом. В дальнейшем все разъяснилось и последовало цитируемое письмо к Катуару. См. об этом: Танеев С. И. Дневники, кн. 3, с. 419, коммент. 32.

[15] Катуару принадлежат концертные переложения для фортепиано Пассакалии c-moll Баха и фуги из оркестровой сюиты № 1 Чайковского. Фактура в фортепианных сочинениях Катуара, особенно поздних, носит виртуозный характер.

темы (от цифр 9 и 11), общее же устремление ведет к кульминациям, построенным на материале тех же тем — главной и побочной (цифры 15, 17). Здесь они предстают в контрастной фактуре:

212

а) Tempo I

из гл. т.

p

б) Poco più mosso

из п. п.

poco agitato

в)

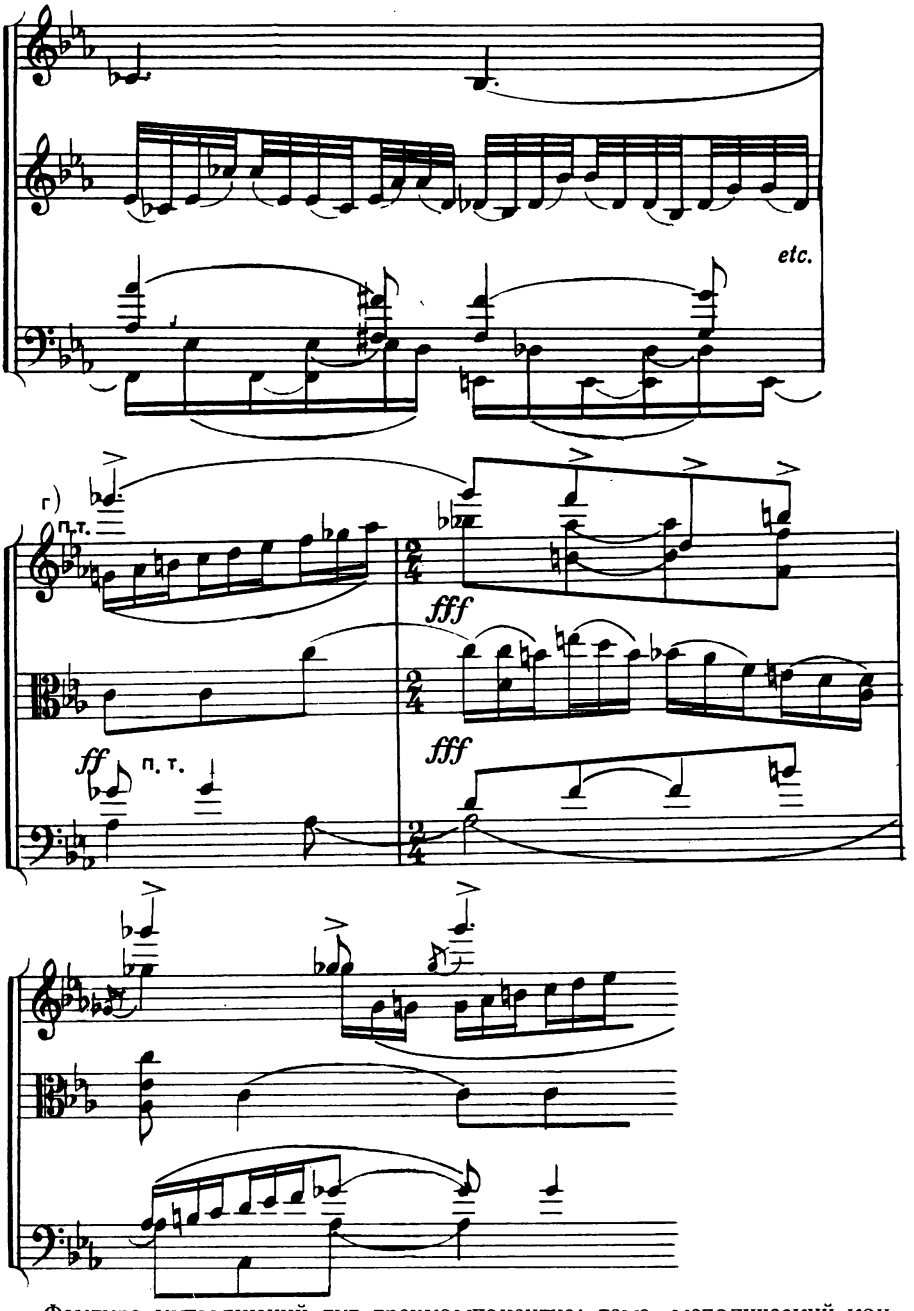
8

f

f

ff *marcatiss.*

ff



Фактура кульминаций тут трехкомпонентна: тема, мелодический контрапункт и гармоническая фигурация (или аккордовые тоны); контраст ритмических рисунков и фигураций очень яркий.

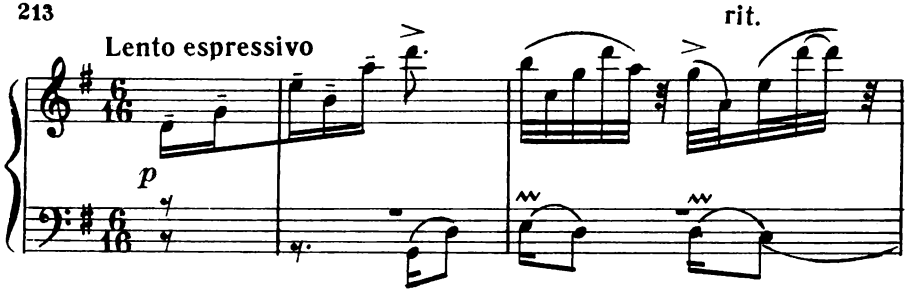
Полифоничность в музыке Катуара — свидетельство всеобщности ее

применения в русской музыке предреволюционного времени. "Тонкую полифонию", "благородный лирический тематизм" в духе Чайковского и Рахманинова отмечал впоследствии Н. Я. Мясковский, рецензируя концерт из сочинений Катуара[16]. В то же время Катуар не чужд новациям Скрябина – властителя дум русских музыкантов той поры[17].

Вероятно, самым сильным новаторским проявлением в области полифонии того периода (не считая Скрябина, Метнера, Рахманинова) было быстротечное творчество Станчинского, безвременно ушедшего из жизни. *Алексей Владимирович Станчинский* (1888 – 1914) занимался первоначально у Гречанинова, потом у Танеева, под руководством которого раскрылось его немалое дарование. В письмах к Станчинскому Танеев изложил теорию фуги[18], чем способствовал активизации полифонического мышления молодого композитора. Каноны и фуги – важнейшие полифонические формы в музыке Станчинского – получили высокую оценку Асафьева и Мясковского. Асафьев, в частности, упоминал "строго дисциплинированные прелюдии в форме канонов, в которых Станчинский воочию доказал, какую жизненную музыку можно писать, пользуясь принципами канонической имитации, если не делать из них только приемы"[19]. Далее: "Чувство линии у Станчинского начинало преобладать над вертикальными комплексами" (там же). Мясковский отметил то же, но подчеркнул "мелодический тон", "мелодическую черту" в музыке Станчинского и их влияние на гармоническую и техническую ее стороны[20]. Таким образом, на первом плане в стиле Станчинского – самостоятельность голосов фактуры, то есть полифония.

Его мелодика графична, легко раскидывается на широких диапазонах фортепианной клавиатуры, почти исключает певучесть. Полифоническая направленность привела к видоизменению и сонатно-циклической формы: его 2-я фортепианная соната (1912) состоит из двух частей – трехголосной фуги (Lento) и финального Presto[21].

Остановимся на Lento 2-й сонаты, написанном в форме двойной фуги с крайне оригинальным тематическим материалом:



[16] Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1960, с. 207.

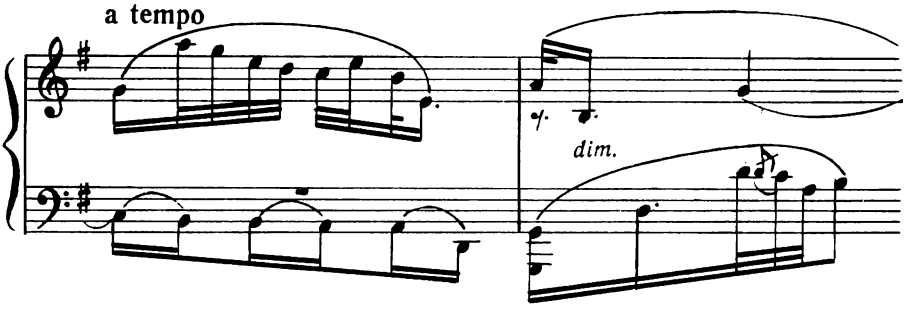
[17] О Скрябине и его значении в русской музыке начала XX столетия см. там же у Мясковского.

[18] См.: Протопопов Вл. Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам. – В кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1. М., 1952.

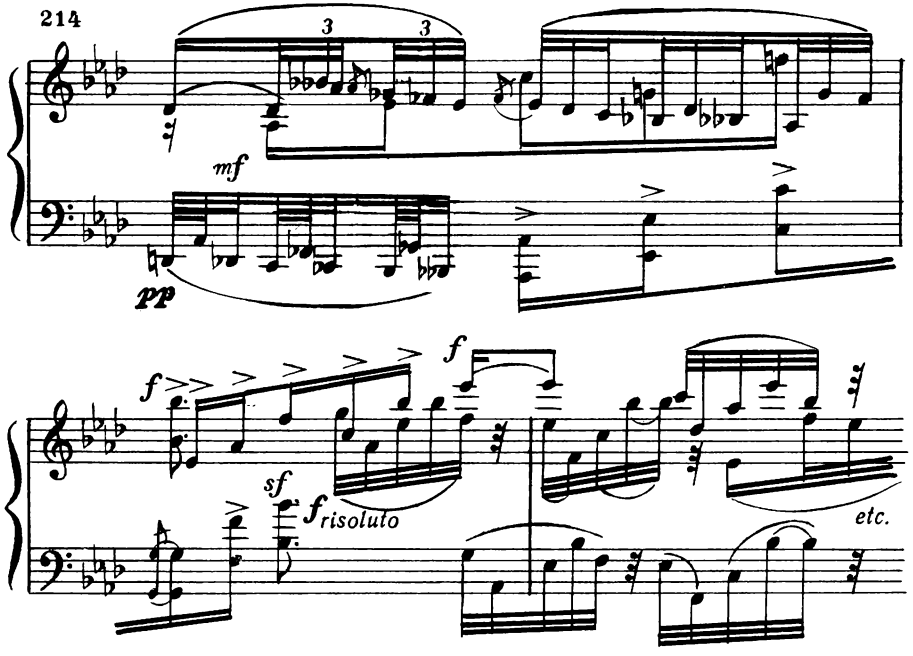
[19] Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века, с. 257.

[20] Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2, с. 187.

[21] Круг музыкальных средств выразительности, использование старинных приемов, любовь к полифонии – все это предвосхищает некоторые музыкально-стилистические свойства и симпатии в творчестве нашего современника – Р. К. Щедрина; додекафонной и серийной техникой Станчинский не пользовался.



Тема не содержит вводного тона, и потому ответ трактуется в миксолидийском ладу[22]; экспозиция заключается четвертым, тоническим проведением темы. Срединная часть содержит проведения первой темы в fis- и cis-moll, и это логически готовит стретту тоже одной первой темы, образующую чрезвычайно сложную трехголосную ткань (контрапункты крайних голосов с т. 2 исчезают):



Компенсируя отсутствие темы в этих построениях, композитор проводит ее поочередно во всех голосах, а затем дает и стретту второй темы, завершаемую каноном. В общей репризе (Tempo I) темы вновь соединяются, следуя в тоническом и доминантовом проведениях.

Предложенное техническое описание лишь намекает на сложность мелодического рисунка и всего профиля композиции, поскольку ее гибкость

[22] Ряд сочинений Станчинского написан в старинных ладах.

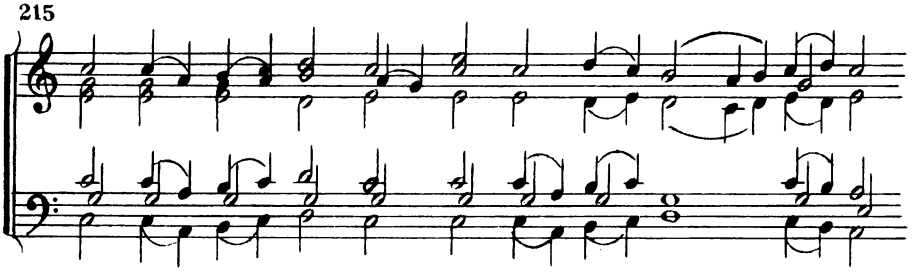
трудно передать словами. Характер музыки зыбкий, хрупкий, но в кульминационных точках не лишен драматической напряженности и торжествующего ликования (Maestoso, т. 48).

Полифония Станчинского остается интересным эпизодом в русской музыке, к сожалению, прерванным внезапной кончиной композитора.

От инструментальной музыки начала XX века перейдем к вокальной того же времени. Здесь особенно большое значение имело творчество *Александра Дмитриевича Кастальского* (1856 – 1926). Воспитанник Московской консерватории, он окончил ее дипломной кантатой "Пир Валтасара" (1893). Два хоровых фугированных раздела поддерживают академическую традицию кантатного жанра, как это было принято в учебных планах консерваторий (см. выше главу о полифонии Чайковского). Первый обозначен автором как канон; по форме он повторяет начальный раздел кантаты "Иоанн Дамаскин" Танеева ("Иду в неведомый мне путь"), сохраняя и тональный план T – D – T – D, без интермедий. Второй фугированный раздел – более подвижный, выполняет драматизирующую функцию.

Кантата для хора с сопровождением фортепиано, написанная к 25-летию концертной деятельности Синодального училища (1911), полностью основывается на народно-подголосочных приемах. Но любопытно, что композитор вводит в контекст сопровождения экспозицию фуги dis-moll Баха (W. Kl. I), имеющей, как известно, интонационное родство с русской народной музыкой. Это один из первых случаев использования баховского текста в собственном произведении[23]. Таким способом композитор подчеркнул не только важнейшее историческое значение искусства Баха, но и роль его произведений в репертуаре Синодального хора.

В сочинениях для хора a cappella Кастальский возрождает существовавшие в партесном стиле обработки старинных распевов. Стиль обработок выдержан в духе постоянного многоголосия. Этим создавался колорит, созвучный таким явлениям в русском искусстве предреволюционного периода, как интерес к древней иконописи, обращение живописцев к сюжетам из старинного московского быта (А. Васнецов), из жизни старцев (Нестеров) и т. д. Примером такого колоритного многоголосия может служить обработка знаменного напева на текст "Предначинательного псалма" (1900), из которой приводим самое начало:



[23] В наше время тот же прием применил Щедрин в фуге B-dur, введя в виде ostinato тему фуги Баха B-dur (W. Kl. II).

Свобода в голосоведении с октавами в крайних голосах, переключение с шестиголосия на пяти- и четырехголосие, мелодически возникший квартсекстаккорд, не имеющий кадансово-функционального значения и т. п., — словом, здесь наблюдается типично подголосочный склад фактуры, напоминающий приведенные выше образцы XVII столетия. В такой фактуре написаны многие хоры Кастальского на мелодии старинных распевов. В его композициях иногда встречаются и контрастно-полифонические сочетания. Так, в приводимом ниже отрывке из "Свете тихий" № 3 комплекс верхних голосов, собранный в подголосочное сочетание, сопоставлен с речитативом басов. Образуется типично контрастная полифония, но с одинаковым текстом в голосах, в чем, возможно, сказались традиции постоянного многоголосия XVII – XVIII веков:

216

при_шед_ше на за_пад солн_ца, ви_дев_ше свет ве_чер_ний, по_ем

при_шед_ше на за_пад чер_ний, по_ем

солн_ца, ви_дев_ше свет ве_чер_ний, по_ем

В мелодическом складе этого небольшого отрывка отчетливо слышна связь с народными интонациями, что вообще крайне типично для стиля Кастальского.

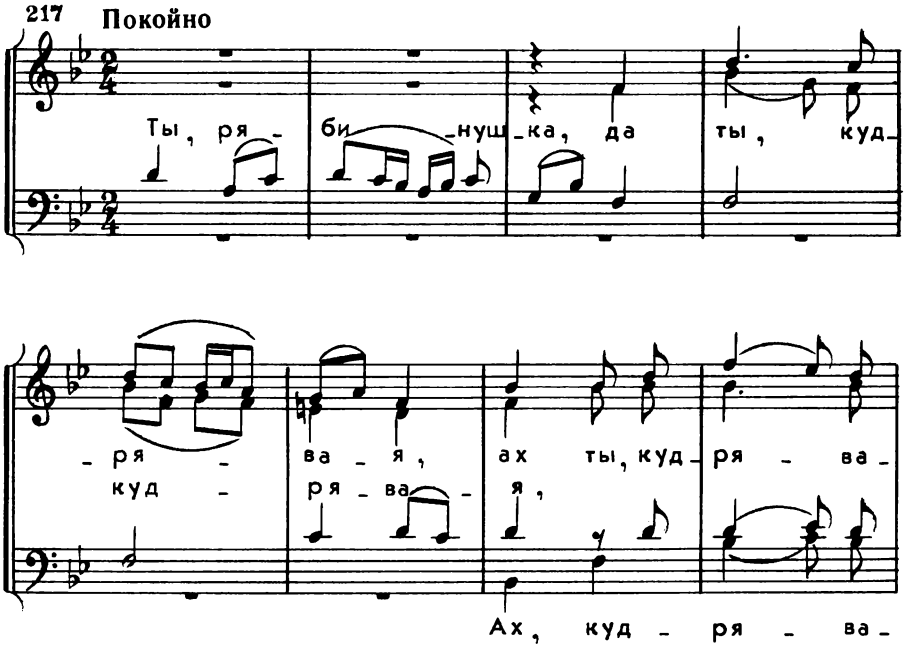
Исключительно высоко ставил его творчество Б. В. Асафьев. Он показал самобытность Кастальского (прежде всего его обработок древних мелодий), уловившего сущность народно-подголосочного строя. По словам Асафьева, Кастальский "стремился к тому, чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения. Живое звучание, а не механическая подстановка средних голосов в пространство между верхним и нижним голосом, организует его музыку. [...] Народился напевно-полифонический

стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы[24].

Важнейшим художественным достижением Кастальского были и обработки русских песен в подголосочной манере[25].

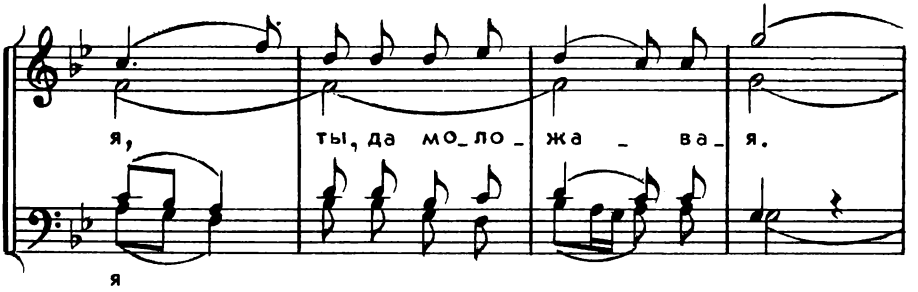
Остановимся на обработке песни "Ты, рябинушка", взятой Кастальским из сборника Е. Э. Линевой "Великорусские песни в народной гармонизации", вып. 1 (М., 1904).

Сохранив одноголосный запев подлинника и частично использовав из него двухголосный контрапункт, Кастальский строит фактуру четырехголосно в народно-подголосочной манере, с соблюдением строгой диатоники. Унисоны запева и каданса, слияния голосов в октавах, дублировки в терциях, доминантсептаккорды без терции – эти и другие приемы Кастальский описал в названном выше труде, теперь он реализовал их в своей художественной обработке. В целом она представляет вариационно-куплетную форму, из которой приводим первый куплет:



[24] Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века, с. 134. Под "пышными всходами" Асафьев разумеет крупнейшие произведения Рахманинова для хора a cappella ор. 31 ("Литургия", 1910) и ор. 37 ("Всенощное бдение", 1915). О них см. статью: Кандинский А. И. Памятники русской культуры. – Сов. музыка, 1968, № 3. Хоры ор. 31 записаны Московским камерным хором под управлением В. Н. Минина (пластинка фирмы "Мелодия", С 10-15907-8); хоры ор. 37 – Государственным русским хором под управлением А. В. Свешникова (пластинка фирмы "Мелодия" Д 016217-20).

[25] Кастальскому принадлежит и теоретическая работа по данному вопросу – "Особенности народно-русской музыкальной системы" (М. – Пг., 1923), – не утратившая научного значения до сего времени.



Вместе с охарактеризованными выше обработками других композиторов произведения Кастальского в этом жанре входят в золотой фонд русской народно-подголосочной полифонии.

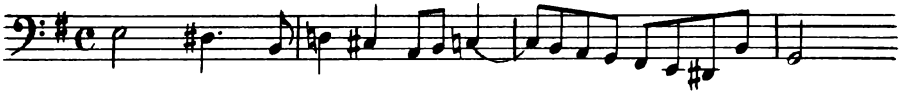
Обрисовав ту музыкально-стилистическую атмосферу, которая сложилась в конце XIX – начале XX века в творчестве русских композиторов, перейдем к изучению наследия самых крупных мастеров этого времени – Скрябина, Метнера, Рахманинова.

ПОЛИФОНИЯ А. Н. СКРЯБИНА

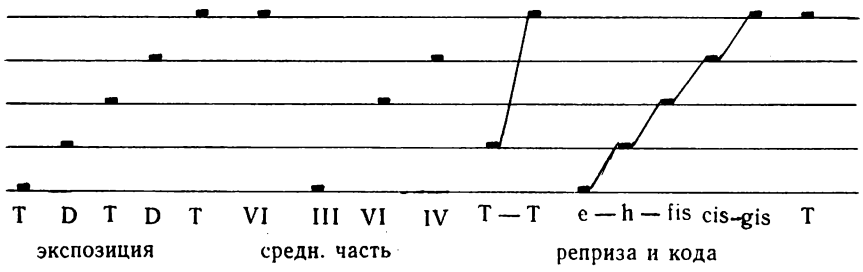
Как и все творчество *Александра Николаевича Скрябина* (1871[1] – 1915), полифония его энергично изменялась. По произведениям молодого Скрябина невозможно представить те художественные формы, в которые вылилась полифония в его произведениях среднего и позднего периодов. Особенно это относится к области фортепианной музыки, интенсивно создававшейся композитором.

Ранняя пятиголосная фуга e-moll для фортепиано (1892) – произведение консерваторского периода; в нем значительно влияние гармонического голосоведения: во многих местах голоса застывают на аккордовых нотах. Тема несет в себе напевность (вспомним интонации Гориславы из "Руслана" Глинки), однако ее диапазон выходит за пределы вокального голоса:

218 Con moto



Нисходящее направление мелодии никак не стимулирует восходящего порядка вступления голосов, поэтому каждый следующий голос вступает с некоторым "усилием", не допуская текучего изложения. И далее композитор сохраняет то же восходящее направление, несколько отступая от него в средней части, но восстанавливая в стретте:

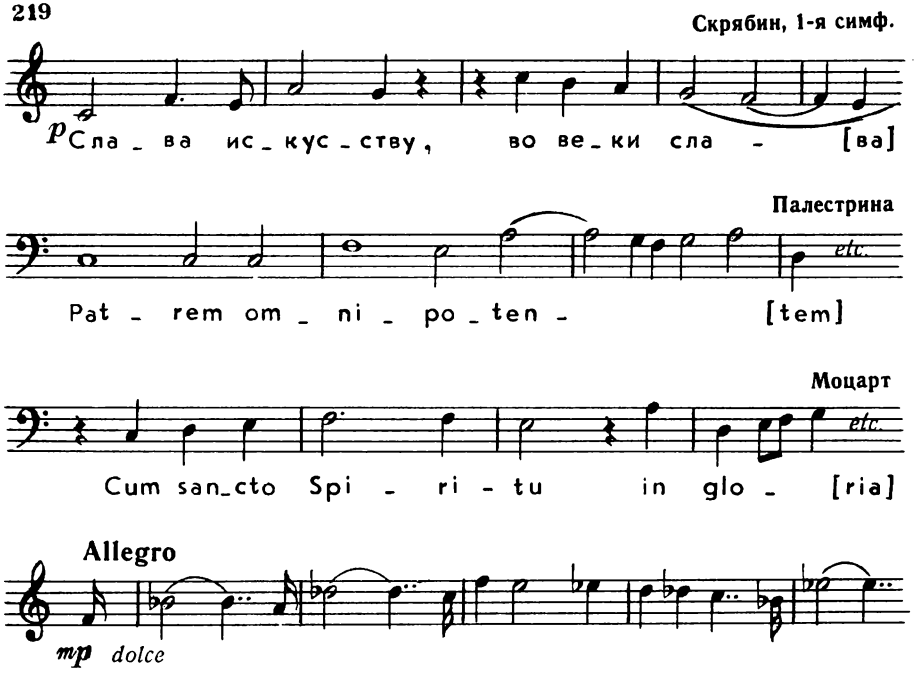


Фуга построена в духе классических, отчасти даже академических, традиций, ярко выраженных новшеств мы в ней не найдем. Можно бы и

[1] Дата рождения Скрябина по старому стилю приходится на 1871 год (25 декабря), по новому – на 1872 (6 января).

не обращаться к этому произведению начинающего композитора, но для сравнения с последующими сочинениями Скрябина-новатора оно интересно и важно как отправная точка его полифонического стиля.

В классических традициях создается и хоровая фуга в финале 1-й симфонии (1900)[2]. Тема звучит сначала в гармонической фактуре (с некоторыми имитационными элементами) и лишь потом – в фугированной. Два квартовых хода по ступеням I – IV, III – VI (третий ход V – I почти не замечается) уже встречались в тематизме фугированных произведений, например в мессе C-dur Моцарта (K. 427), но для Скрябина это важнейший интонационный inceptum (впоследствии найдем те же интонации и в "теме самоутверждения" "Поэмы экстаза"):



Последняя, конечно, уже не тема фуги, однако интонационные элементы ее созревали все-таки в фуге 1-й симфонии, сколь бы отжившей она ни казалась критикам: такова была традиция заключительности.

Структура хоровой фуги лаконична. Это двухчастное построение T – D – T – D, S – T – T (стретта), но в эмбриональном состоянии она содержит полную форму, включая и стреттную репризу. Лаконизм фуги вытекает из того, что она сама является средней частью крупного построения: E-dur – C-dur – E-dur на той же теме, что и крайние части.

Иначе использована фугированная форма в сонатном allegro (вторая часть) 2-й симфонии (1902): фугато открывает разработку в cis-moll,

[2] Критик И. В. Липаев в рецензии на исполнение симфонии в Москве отметил: "...фугированное "прославление" [искусства] во многом отжило свое время". – Цит. по кн.: Скрябин А. Н. Письма. М., 1965, с. 248.

соединяя в контрапункте главную и побочную темы: T – D – T – D – T и т. д.:

220

dolce

поб. т.

pp

гл. т.

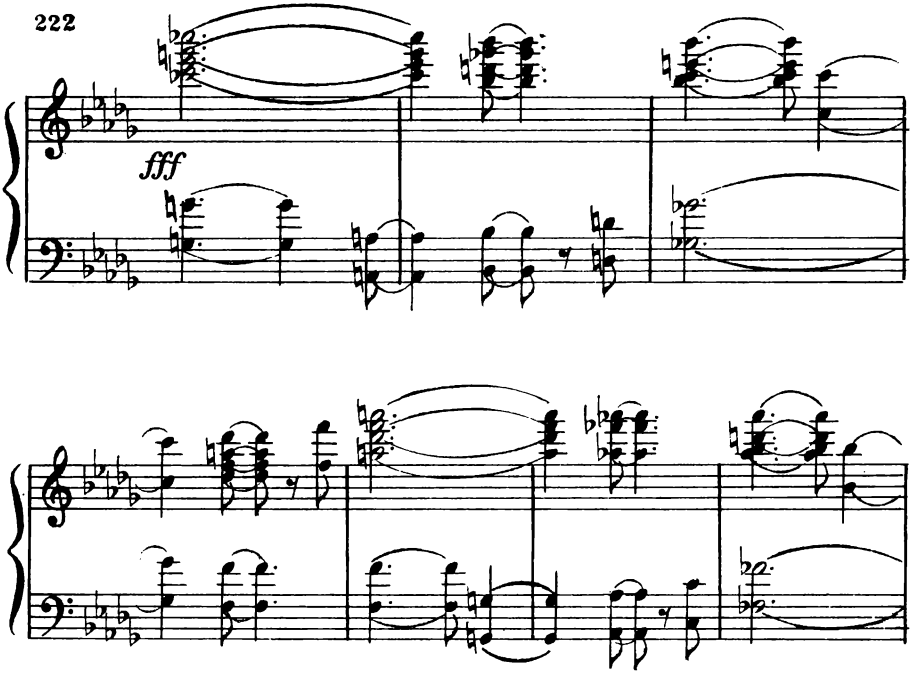
Фугато выступает в роли inceptum. Вся разработка – великолепный образец полифонического искусства Скрябина. Интонации разных тем, сплетаясь, образуют линеарно-мелодическое сочетание голосов, имеющих собственный ритмический рисунок и потому ясно слышимых. Их движение направлено к кульминациям, последняя из них представляет двухголосную каноническую секвенцию на главной теме в увеличении. Это – вершина полифонического развития, путь которого идет от начального фугато, через сочетания мелодических линий, интонационно зависимых от основных тем Allegro.

Главная тема в увеличении появляется в контрапункте с ее вторым мотивом в первоначальном ритме и дополняющими голосами:

221

[*f*]

Ясное четырехголосие тематически полновесно и фактурно оформленно, октавные дублировки необходимы для оркестрового полнозвучия. Создается контрастная полифония животрепещущих голосов. Этот тип фактуры господствует в сонатной разработке. Кульминационный момент ее, как говорилось, – каноническая секвенция при Iv – 4; голоса дополнены аккордовыми тонами, в основе же лежит интонация главной темы в увеличении:



Полифонический прием выступает обобщающим выражением идеи борьбы и торжества волевого начала, пронизывающего Allegro симфонии[3]. Напомнив о кульминациях в симфониях Чайковского, где отмечалась полифония пластов, подчеркнем своеобразие скрябинской кульминации, не порывающей с мелодической линеарностью, восходящей, может быть, к кульминации первой части 9-й симфонии Бетховена (впрочем, там кульминация приходится на начало репризы, построенной канонически).

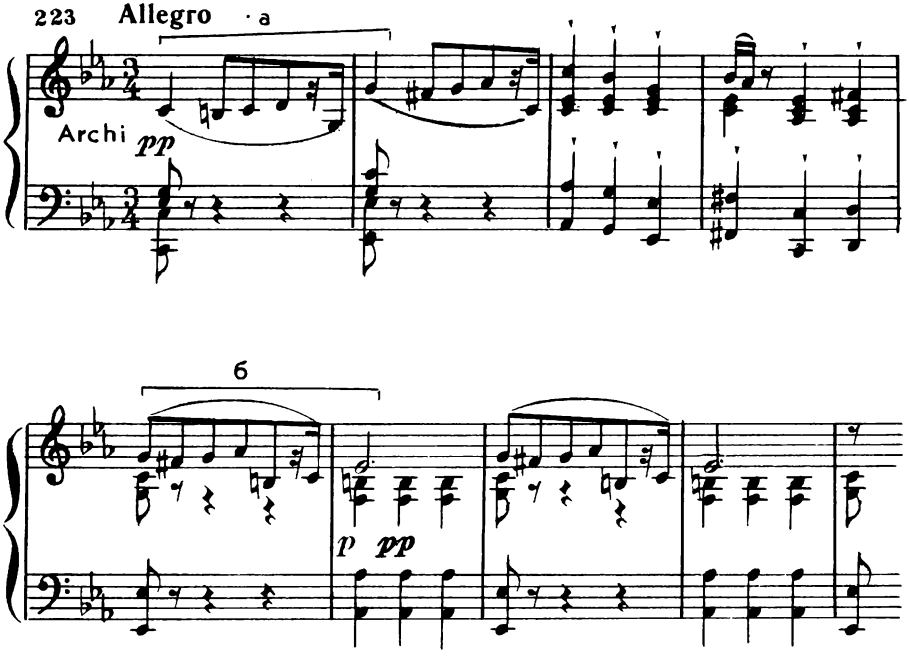
Исключительно большое значение имеет полифония в Allegro 3-й симфонии Скрябина (1904). После исполнения ее в Петербурге В. В. Стасов писал Скрябину: "...с великим восхищением присутствовал на торжестве Вашей 3-й симфонии "Le Divin Poème"... она возбудила и удивление, и глубокие симпатии многочисленной публики. В таком роде, складе, виде,

[3] Впоследствии приемом канона в кульминационном разделе разработки воспользуется Шостакович в первой части 5-й симфонии – налицо, по-видимому, преемственность от симфонии Скрябина.

форме и содержании, как создана эта симфония, у нас еще никто не писал!"[4].

Полифония принадлежит к главным средствам тематического развития в этом произведении. Оно сохраняет мелодико-линеарные формы сочетаний голосов, на основе чего возникают полифонические совмещения тематических элементов, появляющихся в развертывании широкой полифонической формы. Свое место в ней занимают и имитационные приемы, подготовляя или завершая контрастные соединения.

Главная тема Allegro включает два элемента (а, б)[5] и изложена первоначально в гомофонно-гармоническом складе:



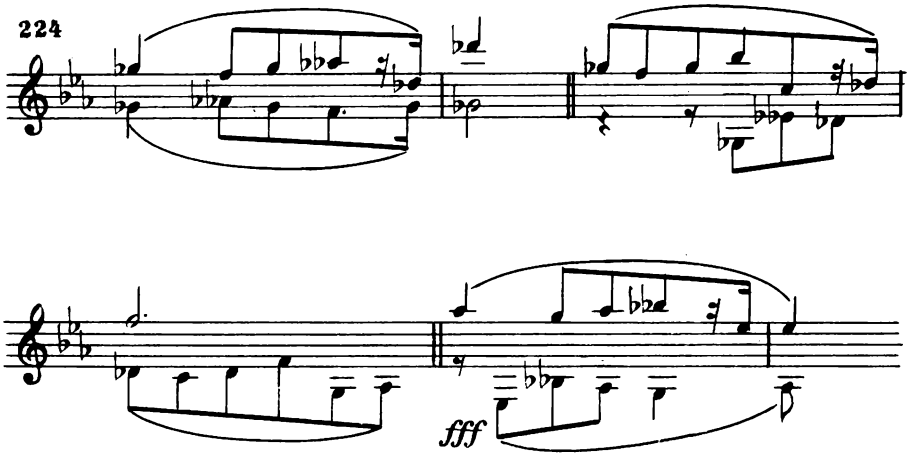
Ее второе предложение (от т. 9) дает вариант элемента а, начинающийся от доминанты. В этом слышен отголосок фугированного принципа, который, однако, представлен в сильно измененном виде и не копирует привычную схему. Следующее появление темы дано от тоники, она модулирует в тональность Ges-dur – далекую сферу, предвещаемую секстаккордом Ges-dur в т. 3 вступительного Lento. И во втором и в третьем изложении элемент а уже имеет контрапунктирующие голоса, как видно из предыдущего примера.

В разработочном разделе главной партии (от т. 23) одновременно с имитационным развитием обновляется интонационный материал в форме

[4] Письмо от 28 февраля 1906 г. – Цит. по кн.: А. Н. Скрябин. М. – Л., 1940, с. 231.
[5] Элемент б – вариант лейттемы, проходящей через всю симфонию.

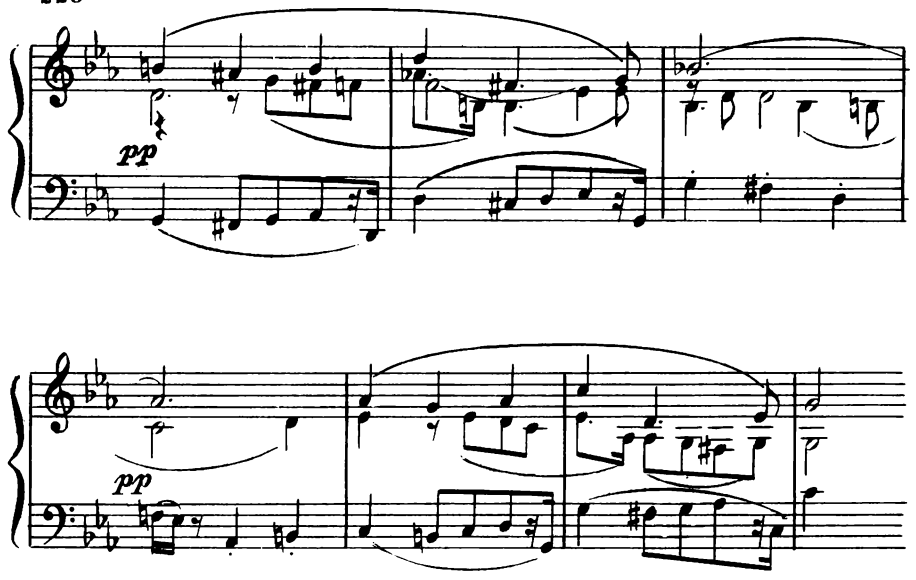
обращения элемента а, из которого рождаются контрапункты и затакт к элементу б и элементу а; это сочетание повторяется несколько раз:

224



Повторение ведет к новому контрапунктическому приему – соединению элемента б в увеличении (Fl., V-ni) с элементом а (V-c., C-b.) и его стреттным вариантом:

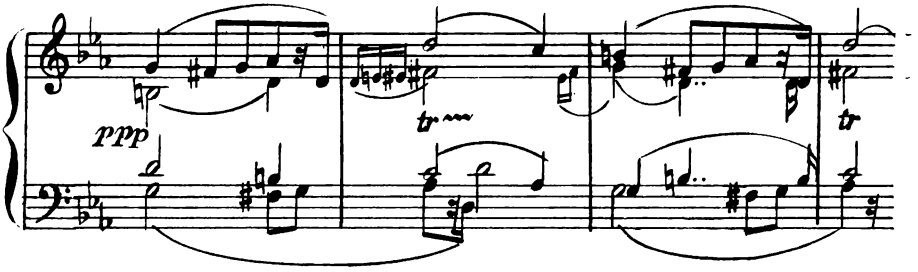
225



Эти слагаемые далее вертикально перемещаются: верхний голос на секунду и на терцию вниз, нижний – на кварту вверх (Iv с переменным значением – 4 и – 5); в среднем голосе проходит вариант прежнего контрапункта.

Затем наступает очередь стреттных приемов: элемент а сжимается в тесной стретте с расстоянием в одну четверть:

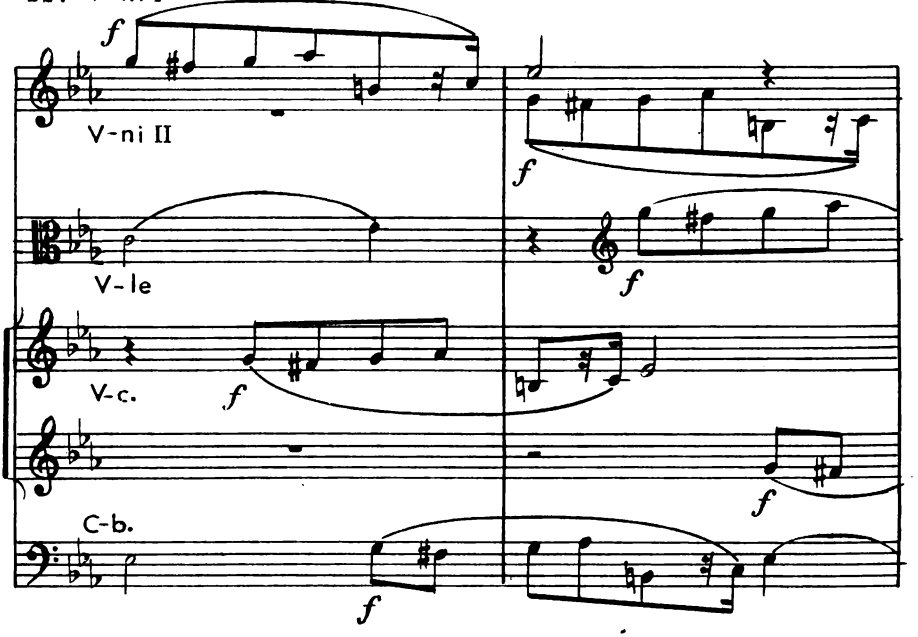
226



Располагаясь на доминанте, стретта готовит репризу.

Как и начальный период, реприза излагается сначала гомофонно-гармонически (элемент а), в т. 5 вступает элемент б в форме шестиголосного бесконечного канона. Сжатая стретта элемента а подготовила столь же сжатый канон (выписываем партии струнных; духовые их дублируют):

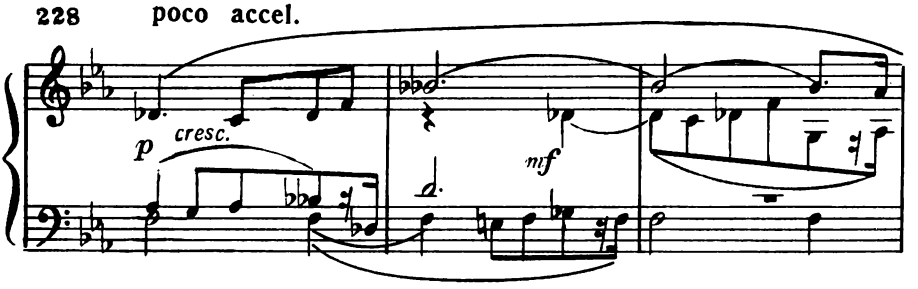
227 V-ni I

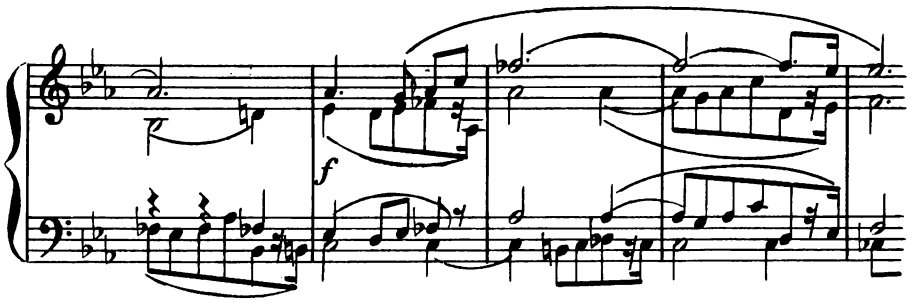


Канон – вершина полифонического развития главной партии Allegro, ее реприза – вершина экспозиционного развития энергичного "образа борьбы".

Как видим, Скрябин остается верен себе в создании полифонического образования из мелодико-линеарных сплетений, в которых имитационность играет решающую роль. Реприза – это вариация на первое изложение темы, но достигнутая тоже имитационными приемами, в отличие от реприз у Чайковского, где обычно вводится контрастно-контрапунктический элемент.

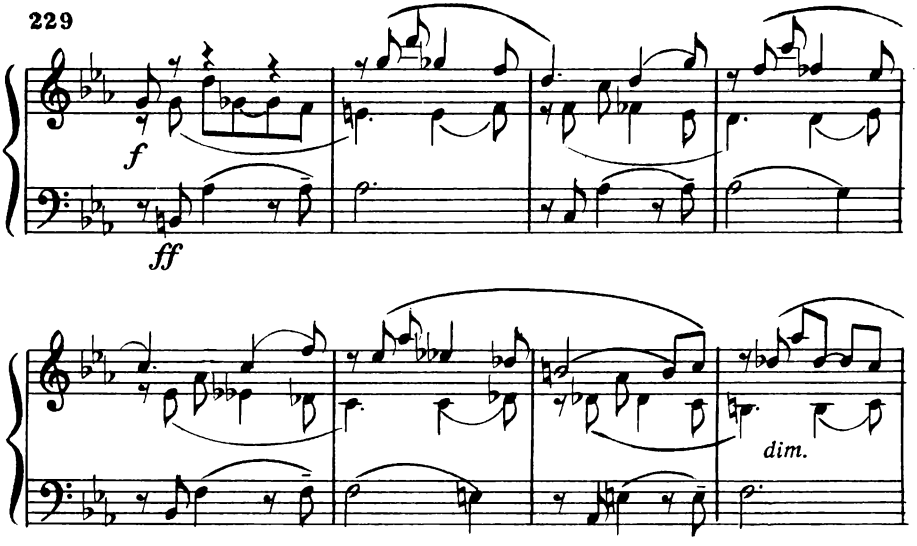
В связующей партии скрябинского Allegro наступает постепенный спад имитационности, но полифония элементов темы получает интенсивные импульсы через синкопы, вступления на слабых долях такта с задержанием сильной – давний прием, восходящий еще к полифонии строгого стиля; тут же и интонации б в изменении:





На органном пункте перед побочной партией голоса достаточно дифференцированы, но основное внимание уделено их гармоническому слиянию, приносящему успокоение.

В первом разделе побочной партии проводится тот же принцип, что и в главной: начальное изложение гомофонно-гармоническое, далее же возникает полифония: род двухголосного канона (даже – канонической секвенции) с третьим, дополнительным голосом, но со свободно изменяемой интерваликой в риспосте. При том созерцательном характере, который свойствен побочной партии, такая форма необходима – она позволяет достигнуть гармонической полноты, пользуясь интонациями темы; они расцветают, создавая желаемый художественный образ (для простоты опускаем сопровождающие голоса):



Тенденция извлекать для многоголосия интонационный материал из темы, насыщать всю фактуру тематическими интонациями хорошо знакома из предыдущего изложения, характерна она и для Скрябина. Приведенная каноническая секвенция – одно из ее проявлений.

Приемы контрапунктирования разных тематических элементов, то есть, в конечном счете, подчеркивание описанной тенденции проводится композитором в разработке, репризе и других разделах формы. Вот пример из начала разработки, где элемент б главной темы подводится к побочной теме в разных местах – в т. 1 и 3, причем меняется и соотношение по высоте (выписываем голоса подвижного контрапункта):

230

dolce

mf *cresc.* *cresc.*

Полифоническое развитие разработки увенчивается контрапунктированием в репризе нескольких тем – главной, побочной (в басах) и темы эпизода. Это своего рода кульминация полифонического процесса:

231

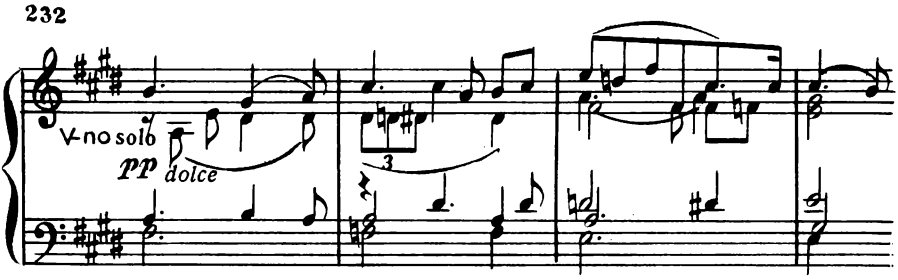
pp

Дальнейшее течение репризы включает многие полифонические моменты, однако описанный выше шестиголосный канон не возвращается, ком-

позитор стремится избежать простого повторения экспозиционного изложения. В этом отношении Скрябин мудро следует классическому образцу в финале "Юпитера" Моцарта, где в репризе опускается фугато, бывшее в экспозиции.

В Lento 3-й симфонии полифонические формы иные, чем в Allegro; имитационность отходит на второй план, уступая место контрастно-мелодическим сочетаниям, как, например:

232



Финал объединяет приемы предыдущих частей, развертывая богатейшую полифоническую картину. Громадное значение приобретает "полифония интонаций", то есть объединение коротких тематических мотивов, живущих своей жизнью и вплетаемых в более плотную фактуру.

"Полифония интонаций" – антипод "полифонии пластов". Она слагается из сочетания характеристичных мелодических элементов, обладающих своим ритмическим рисунком, который позволяет уловить их существование в фактуре. Часто это так называемый скрытый голос, выделяющийся из мелодической фразы тем или иным способом (обычно знаком акцента), или имеющая смысловое значение трель (особенно в фортепианных произведениях). "Полифония интонаций" – явление скрябинского стиля последних 10 – 12 лет жизни композитора.

Фортепианная музыка Скрябина в раннем периоде творчества создавалась с явным преобладанием гомофонно-гармонической фактуры. Мелодия с гармоническим сопровождением главенствует, композитор, однако, чрезвычайно изобретателен в отношении форм гармонической фигурации: они весьма извилисты и причудливы. В этих условиях и зарождаются приемы скрытого голосоведения, которые в дальнейшем, при наделении их заметным ритмико-мелодическим содержанием, приведут к "полифонии интонаций".

Из классических форм полифонии Скрябин мало обращался к фугато, поэтому особый интерес представляет эта форма в финале 3-й сонаты (1897 – 1898); первая часть имеет также каноническую секвенцию (неточную) в побочной партии[6] и контрапункт тем в заключительной партии и разработке. Героическая главная тема накладывается на побочную, вместе они образуют нерасторжимое единство – активность главной смягчена, акварельность побочной сменилась энергичностью[7]:

[6] Прелюдия h-moll ор. 11 № 6 построена тоже в виде двухголосной канонической секвенции, прерываемой и возобновляемой.

[7] Тема побочной партии введена в финал сонаты (см. т. 79 и след.).

233

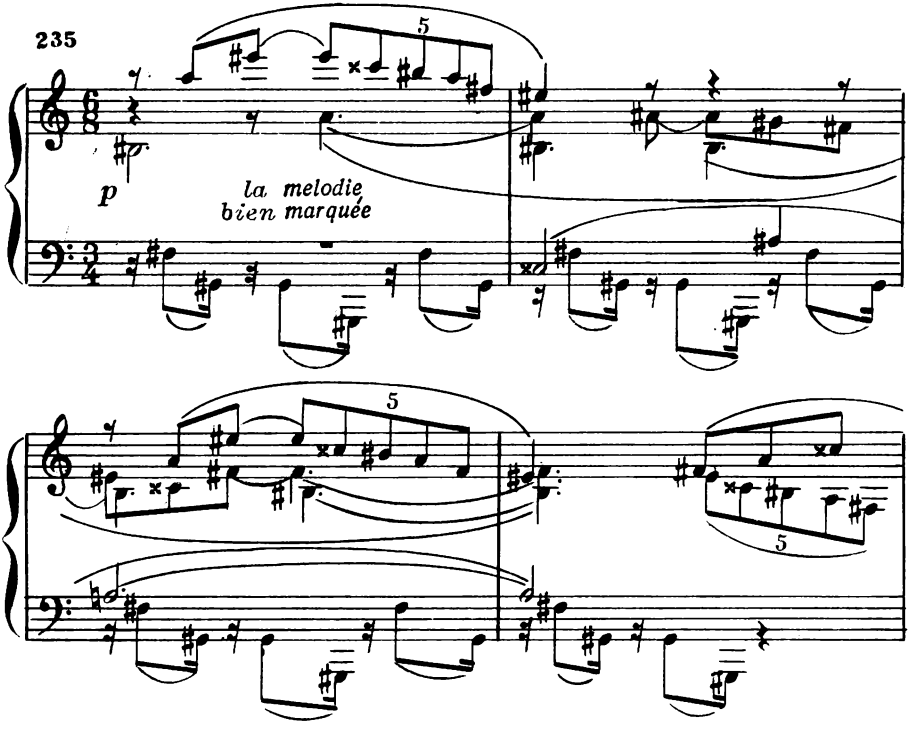
Фугато в финале сонаты придает еще более волевой характер главной теме. Оно превращается в секвенцию, подымаясь по полутонам (f, fis, g, as, a) и подводя к репризе главной партии:

234

Подобные восходящие секвенции стали постоянным средством динамического нарастания в среднем периоде творчества Скрябина.

Полифоническая полнота фактуры у Скрябина постепенно приводит к стиранию границ с гармонической фактурой: гармоническая фигурация индивидуализируется, рождает сеть скрытых голосов и интонаций; с другой же стороны, и мелодия вбирает фигуративные элементы, иногда перемещается в нижний регистр. В результате различия между элементами фактуры нивелируются. К этому нужно добавить и постоянную у Скрябина полиритмию разных голосов.

Как отмечает А. Д. Алексеев, "в поздних сонатах полифоническое мастерство Скрябина возрастает. С необыкновенным искусством автор одновременно сочетает и комбинирует мелодическую линию, вибрирующие трели и пульсирующие тремоло, короткие, словно летящие фигурации"[8]. Этого рода полифонию мы назвали выше "полифонией интонаций". Она, естественно, неотрывна от гармонических форм, которые входят в фактуру и многозвучными комплексами (аккордами), и фигурациями. Приводим пример из 7-й сонаты (1911 – 1912), которая сочетает в себе приемы гармонии и полифонии[9]:



[8] А л е к с е е в А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., 1969, с. 244.

[9] Об этом пишет И. Ф. Бэлза: "...Скрябин не отказывается и от средств выразительности, получивших развитие уже в творчестве его предшественников, искусно сочетая, однако, эти средства со своими открытиями в области гармонии и мастерски используя также приемы полифонического развития. Примером этого может служить Седьмая соната". – Б э л з а И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. М., 1982, с. 146.

Приводимый отрывок из побочной партии представляет собой ее второе изложение, являющееся полифонической вариацией первого: в фактуру, ограничивающуюся мелодией с сопровождением баса, введен новый голос (квинтолями). Подобная вариационно-полифоническая форма постоянна у Скрябина. Являясь продолжателем традиций, столь широко культивируемых в русской музыке со времен Глинки, Чайковского и других классиков, Скрябин следует им применительно к собственным принципам музыкально-тематического развития.

Фактура поздних сочинений Скрябина столь необычна и самостоятельна, что требует особых изысканий: нелегко схватить самое типичное, самое характерное в сравнении с современными ему стилями.

Вклад Скрябина в историю полифонии исключительно своеобразен и значителен. Ново содержание, нова и форма. При определенной тенденции к воспроизведению длящихся однородных эмоциональных состояний невозможно было обойтись без полифонических моментов (фортепианные миниатюры), при многообразии и контрастности содержания (сонаты, симфонические произведения) полифония служит для синтезирования художественных образов и для их развития.

"Скрябин прежде всего не завершитель, а гениальный искатель новых путей и хотя исходит по миросозерцанию из того же, но более окрыленного оптимизма, что и Бетховен, но при помощи совершенно нового, небывалого языка он открывает перед нами такие необычайные, еще не могущие даже быть осознанными, эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности"[10].

[10] Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен (1912). – В кн.: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2, с. 61.

ПОЛИФОНИЯ Н. К. МЕТНЕРА

Полифония *Николая Карловича Метнера* (1879[1] – 1951) в истоках своих связана с танеевской школой, но, кроме того, отчасти примыкает к традициям Бетховена, Шумана и Брамса. Русское начало в музыке Метнера воплощается в системе художественных образов, навеянных картинами родной природы, литературы: "В первых же сочинениях Метнера обнаруживаются связи с разнообразными явлениями русской художественной культуры"[2], – пишет А. Д. Алексеев, иллюстрируя это положение многочисленными соображениями относительно разных сторон искусства Метнера.

Н. Я. Мясковский в известной статье "Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика" (1913) отметил "яркую черту" – "эта черта – его выдающийся, но своеобычный контрапунктизм"[3]. Под контрапунктизмом Мясковский имел в виду полифонический склад метнеровской фактуры, обладающей интересными самостоятельными голосами, сплетающей разные тематические элементы[4].

Гармонические фигурации в произведениях Метнера содержат скрытые голоса со своей линией движения, что композитор показывает графически в нотной записи, например в Andante из сонаты-сказки e-moll ор. 25 № 1 (1910 – 1911). В известной сказке b-moll ор. 20 № 1 (1909) гармоническая фактура в теме (начальный двутакт) выделяет нисходящую терцию, повторяемую в разных аккордовых ячейках (T, S, D) и являющуюся отголоском терцовых ходов в мелодии. По этому поводу А. Д. Алексеев пишет: "...Традиционное, на первый взгляд, сопровождение оказывается в действительности контрапунктической фигурацией, насыщенной имитационными перекличками терцовых попевок. Интересно полифоническое расщепление мелодии, намеченное уже в тематическом зерне и получающее развитие в последующих фразах"[5]. Приводим этот отрывок (пример 236) – один из ярчайших образцов метнеровской певучей фигурации, заставляющей видеть здесь именно полифоническое начало ("контрапунктизм").

Особенно важно, что полифоническое изложение не обусловлено у Метнера заранее задуманной схемой, но возникает по мере развертывания самого музыкального образа от его внутренней логики и последовательности тематического развития. Имитации вкрапливаются по мере напол-

[1] Дата рождения Метнера по старому стилю приходится на 1879 год (24 декабря), по новому – на 1880 (5 января).

[2] Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка, с. 250.

[3] Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2, с. 110.

[4] Там же, с. 178. О том же пишет Е. Б. Долинская в книге "Николай Метнер" (М., 1966, с. 176).

[5] Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка, с. 267.

236 **Allegro con espressione**

pieno *voce*

p

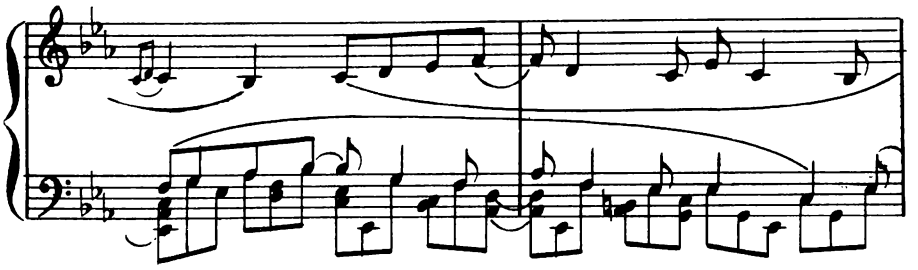
нения фактуры певучими элементами, дают жизнь ее голосам. Это не те "бесчисленные, хитрейшие и никому не нужные имитации", о которых писал Мясковский[6], но необходимые для произведения компоненты, в них отражаются и усиливаются определенные интонации. Расширяясь, они образуют и канонические цепи, продвигающие тематическое развитие, как, например, в сонате As-dur op. 11 № 1 из цикла "Сонатная триада". Здесь побочная тема при повторном изложении обогащена каноном, звучащим поверх фигуративного сопровождения:

237

giocondamente

cantando

[6] Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2, с. 178.



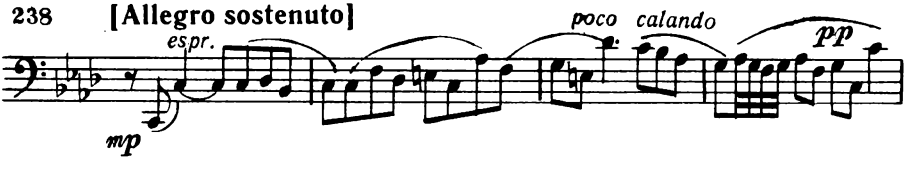
Фигурации не превращают канон в гомофонно-гармоническую форму – каждый голос ясно слышен, соединение их сохраняет полифоническую полноту.

Метнер отводил важную роль фигуративным образованиям, сплетающимся в его сочинениях в весьма подвижную ткань. Заметим, что в своих высказываниях композитор часто отмечал большое значение гармонии. Саму гармонию он мыслил как слагающуюся из развитых и индивидуализированных голосов, в конечном счете трансформирующихся в полифонию. В этом отношении чрезвычайно существенно одно из самых последних его писем, где он говорит о стилистических особенностях и своем понимании гармонии, становящейся полифонией:

"Я считаю *длительный параллелизм* даже консонирующих интервалов (терций, секст, которыми так полны народные немецкие песни) весьма нудным и слащавым... Вообще, принципиальность всякого рода параллелизмов есть отрицание самостоятельной жизни голосов и, следовательно, контрапункта (которым так богаты *наши* народные песни)"[7].

С эстетической точки зрения интересно, что композитор ссылается на русские ("наши") песенные образцы, бывшие для него путеводной нитью в образовании фактурных форм. Они органически соединились у Метнера в ткани классического голосоведения, развивавшей тематизм и в национальном народном духе, как это было свойственно русской полифонии (напомним о художественных приемах Лядова в обработке народных песен).

Метнер глубоко чувствовал природу своего тематизма и те формы, которые необходимы для его развития. Так, "Русская сказка" ор. 42 № 1 (1921 – 1923) начинается распевной темой, при повторении обретающей черты, подходящие для темы фуги:



[7] Из письма от октября 1951 г. – Метнер Н. К. Письма / Сост. и коммент. З. А. Апетян. М., 1973, с. 534.

Однако фугато не появляется, так как оно потребовало бы известной активности движения, смены тональностей при проведении темы и, может быть, расчленения мелодии, что не входило в художественный замысел композитора: главная тема сказки (от т. 17) рисует лирико-песенный музыкальный образ[8]. Вероятно, поэтому в заключительной части пьесы за изложением в ges-moll quasi-темы фугато следует не фугато, а *канон*, который обогащает тему полимелодизмом, не меняя ее формы на всем восьмитактном протяжении:

239 Tempo I

pp *p* *espressivo* *dim.* *pp*

Таким мудрым и осторожным обращением к полифонии, не навязывая музыке преднамеренных схем, композитор достигает глубокого единства содержания и формы своего произведения.

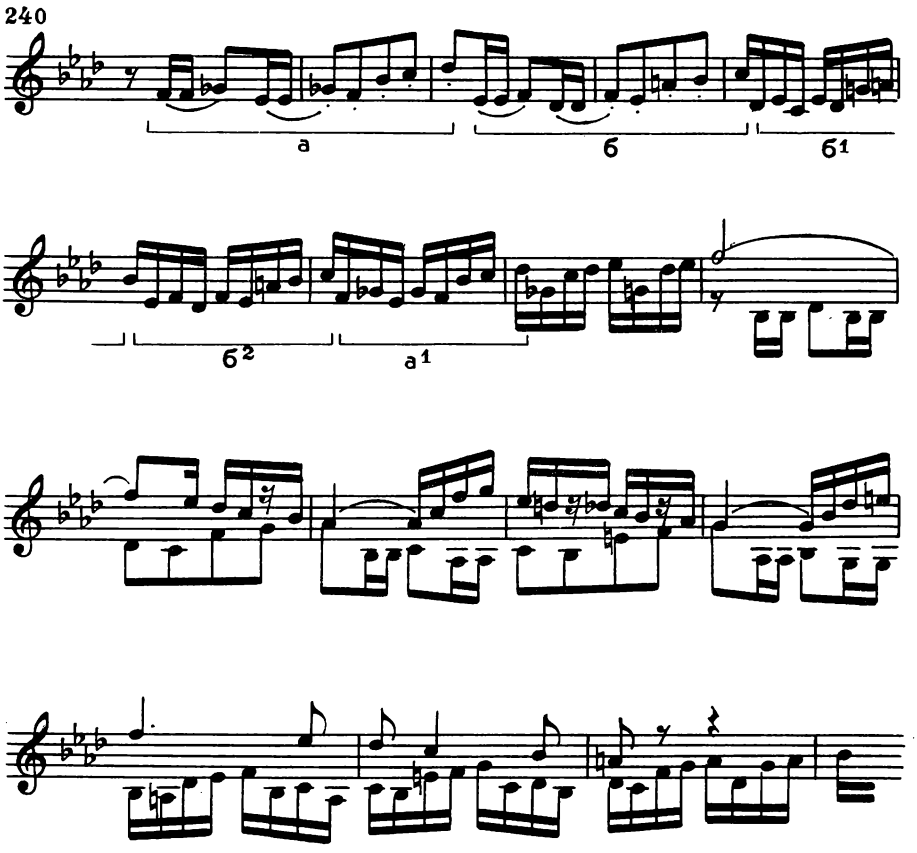
Исключительно полнозвучна полифоническая фактура в скрипичных сонатах Метнера. Условия изложения тут чрезвычайно благоприятны для разнообразных дуэтных построений, имитационной системы и канонов. Богатейшая фортепианная фактура дополняется самостоятельным голосом скрипки, в результате возникает новое обогащение полифонии. Отметим виртуозную полифоническую форму в финале "Эпической сонаты" ор. 57

[8] Тема нереализованного фугато своими интонациями напоминает тему известной сказки f-moll ор. 14 № 1, соотношение же тональностей в ее репризе (fis-moll – f-moll) энгармонично использованному в "Русской сказке": ges-moll – f-moll. Тут несомненны отзвуки раннего произведения, а в то же время отражается и единство стиля.

(1938). Три его темы развиваются канонически, затем контрапунктируют (цифры 81 – Tempo risoluto, 91, 95, 102 и другие).

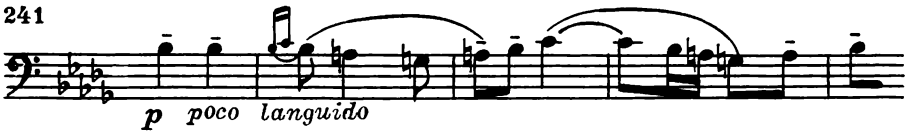
Великолепно развита полифоническая фактура в фортепианном квинтете (1904 – 1949) – произведении солнечном, полнокровном, связанном с богатырскими образами Бородина[9].

Особый интерес представляют фугированные формы в сочинениях Метнера – они носят героический характер и вводятся в другие, более крупные формы – финалы циклов. Таково фугато в 1-й фортепианной сонате ор. 5. Его тема основывается на интонациях главной темы, но значительно активизированной. Любопытна техническая деталь: развертывание, следующее после ядра темы, построено на его же оборотах ($а^1$ и $б^2$ на тех же звуках, что а и б) в ритмическом уменьшении. Так создается мелодико-интонационное единство при резком контрастировании ритмического рисунка. Противосложением к ответу служит тема побочной партии, взятая сначала в уменьшении, а потом в настоящем виде:



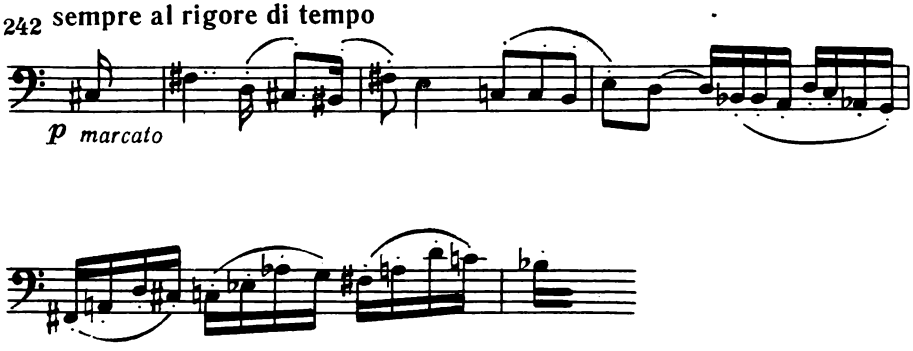
[9] Подробный разбор квинтета см. в кн.: Долинская Е. Николай Метнер, с. 73 – 81.

Превосходный образец фуги повествовательного характера находим в финале сонаты-баллады (1912 – 1914). В интродукции тема звучит массивно и тяжело в аккордовой фактуре (напоминает "Песню темного леса" Бородина), распевная же мелодия несет в себе какие-то древние интонации, она и ляжет в основу темы фуги:



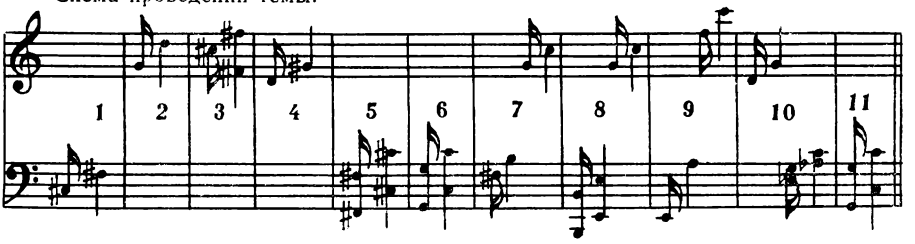
Композитор как бы несколько раз начинает фугу[10]: трижды проходит одноголосное изложение в одной и той же тональности – это три куплета песни или три былинных зачина, каждый из которых развивается по-своему. Образуется своего рода куплетно-вариационная форма. Истоки ее уходят в глубь народного искусства и русской классики, но трактуется она своеобразно в духе общего метнеровского стиля с его концертным размахом и виртуозностью. Появление фуги логически обосновано, ее ждешь, кажется, что она обязательно должна появиться как этап вариационного развития. Это одно из лучших достижений Метнера – драматурга музыкальной композиции.

Очень яркую фугу находим в одночастной "Грозовой сонате" ор. 53 № 2 (1931 – 1932); ее тема использует контуры главной темы, но заострение интонаций произошло еще в гомофонной фактуре, поэтому появление фуги в известной мере подготовлено. Она занимает место разработки и имеет 11 проведений. Приводим тему и схему проведений:



[10] Авторское обозначение poco languido (постепенно изнемогая) требует замедления движения и исполнения без украшений. Но это в первом проведении, далее тема звучит risoluto.

Схема проведений темы:



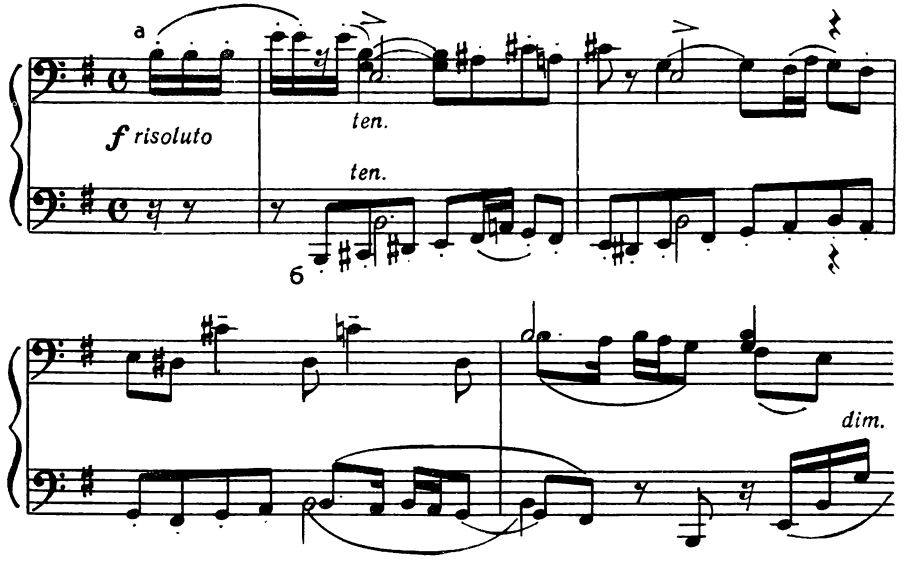
Из классических образцов эта фуга напоминает фугу сонаты ор. 101 Бетховена – и по месту расположения в форме, и по сложности фактуры, изобилующей хроматизмами.

Интересную полифоническую форму, использующую разные принципы, находим в сказке e-moll ор. 14 № 2 (1906 – 1907) – раннем произведении Метнера, однако обнаруживающем характерные особенности его музыкального мышления.

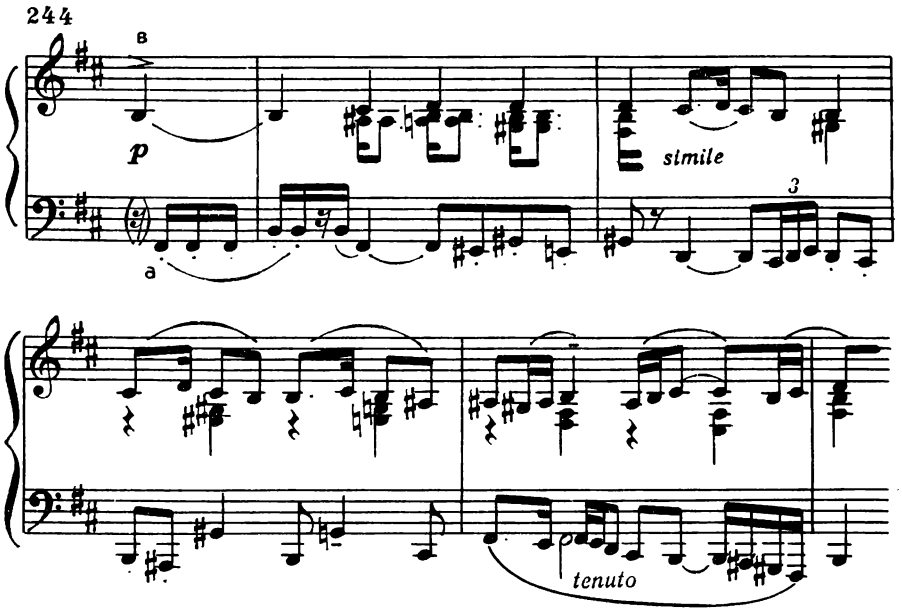
Сказка имеет программное название "Шествие рыцарей". Форма как будто обычная для маршей – сложная трехчастная, но каких-либо других признаков этого жанра в сказке нет. Преобладают полифонические приемы развития, несущие с собой текучесть изложения. Тематический материал гораздо более приспособлен к фугированной фактуре, чем к маршеобразной. В ее сплетениях реализуется художественный образ, в общем чуждый традиционным маршам и шествиям.

Тема первой части двухголосна и пополняется аккордовыми тонами. При всей контрастности двухголосия (нижний голос напоминает контрапункт-pizzicato), заметны и общие для обоих голосов мелодические обороты, проявляющиеся в имитациях (голоса темы обозначены буквами а и б):

243 **Allegro marciale**

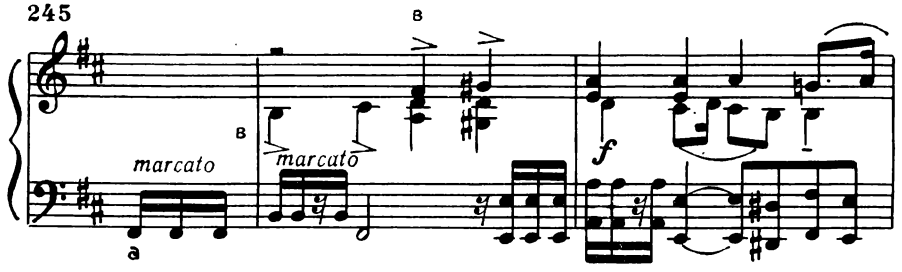


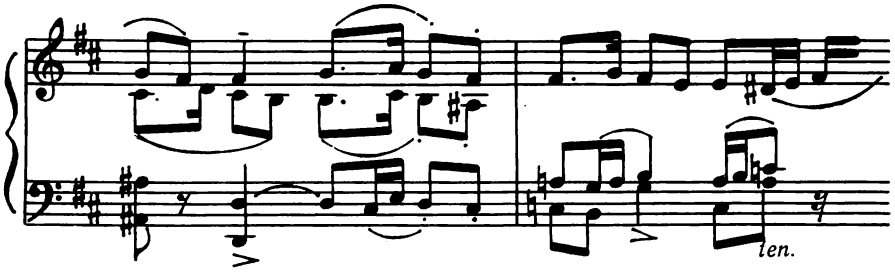
Первая часть – простая трехчастная форма, причем в составе периода имеется и лирически-спокойный контрастный материал. Главные полифонические преобразования происходят во второй части. По традиции эта часть отводится для трио, однако трио тут нет. Тема второй части (в), обладая свойствами темы фуги, имеет повествовательный характер, даже с чертами речитативности. Полифонические преобразования еще больше усиливают этот характер. Первое изложение темы (в) гомофонно-гармоническое, затем появляется род двухголосной интермедии (г). Второе проведение темы, перемещенное в бас, идет стреттно (канон в верхнюю кварту на расстоянии двух тактов), третье совмещается с темой а из первой части (выписываем эти темы):



Далее повторяется интермедия (г) в двойном контрапункте октавы.

Четвертое проведение темы в совмещает приемы второго и третьего: вместе со стреттой темы в контрапунктирует и тема а (выписываем эти голоса):





Наконец, пятое проведение дает новую стретту на тему в: нижний голос ведет тему в увеличении, верхний – в простом виде. Так начинается кульминационная область, выливающаяся в двухголосную каноническую секвенцию с переменными показателями.

Концентрированное применение полифонии создает большой напор в развитии средней (второй) части сказки. Форма ее родственна фугированной, но из-за отсутствия обычных для фуги ладотональных и функциональных отношений причислить ее к фугированным все-таки невозможно. Правильнее будет назвать эту среднюю часть своеобразными полифоническими вариациями (цифрами обозначено количество тактов; различная величина построений объясняется разрастанием за счет стретт и увеличением или сокращением темы):

тема	интерм.	I вар.	II вар.	интерм.	III вар.	IV вар.
6	4	8	6	4	4	7

В общей репризе (третья часть сложной трехчастной формы) опускается лирический материал и часть середины; все изложение динамизировано. Нарастание, возникшее в конце средней части, продолжается, к концу же репризы ослабевает, и сказка заканчивается, как и многие шествия, постепенным затуханием звучности, доводимой последовательно до pp. Отголосками звучат сокращенные проведения тем а и в, растворяющихся в однородном движении.

В общем сказка e-moll представляет образец новой музыкальной формы, возникшей на полифонической основе. Видно активное отношение композитора к традициям полифонической формы и жанру шествия. В многообразии "полифонических ухищрений" (контрапунктизм – по Мясковскому) чувствуется влияние танеевской школы, хотя по содержанию сказка далека от лирико-философского направления творчества Танеева. А. Д. Алексеев отмечает впечатление "перенасыщенности" полифонией, но далее пишет: "Дробность и детализация оказываются в конечном счете художественно оправданными: они придают звуковому образу большую картинность"[11].

Полифоническое искусство Метнера – содержательная и интереснейшая страница истории русской полифонии. В ней соединились достижения танеевской школы с традициями, идущими от западноевропейской музыки – классической и романтической. Русские тенденции стиля Метнера предстают в более обобщенном, внефольклорном виде, но они окрашивают его произведения лирически-задушевными интонациями, песенностью

[11] Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка, с. 268.

тематизма. Симпатии Метнера к Шуману – это своего рода продолжение пристрастий, существовавших в "Могучей кучке" и у молодого Чайковского. Метнер нашел пути сближения шумановских традиций и русских элементов, что сказалось более всего в аспекте мелодии, в пластичности мелодического рисунка и широком внедрении русских интонаций в мелодизированную фактуру. Авторское исполнение Метнером своих сочинений было одним из значительных художественных явлений в предреволюционные годы. Строгая и четкая форма сочинений Метнера противостояла декадентской аморфности.

Судьба творений Метнера изменилась вследствие его отъезда за границу, музыка его стала у нас звучать реже, но она по-прежнему остается значительным явлением в истории русской культуры, русской полифонии.

ПОЛИФОНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

Полифония *Сергея Васильевича Рахманинова* (1873 – 1943) по художественным приемам особенно близка, с одной стороны, полифонии Чайковского, с другой же – Танеева, у которого Рахманинов прошел в консерватории курс контрапункта и фуги. Богатейший мелодический дар Рахманинова влечет его к тому, чтобы развивать полифонию на контрастном тематическом материале, с новыми мелодическими голосами, постоянно обновлять контрапунктический строй произведения. И это является главным в его полифонии на всем протяжении творческого пути. Но нельзя недооценивать и широты имитационной полифонии Рахманинова, выходящей временами на первое место вследствие драматургических задач музыкального развития. Здесь сказалось влияние школы Танеева: в программах занятий имитационные формы, фуга, наряду с подвижным контрапунктом, занимали важнейшее место.

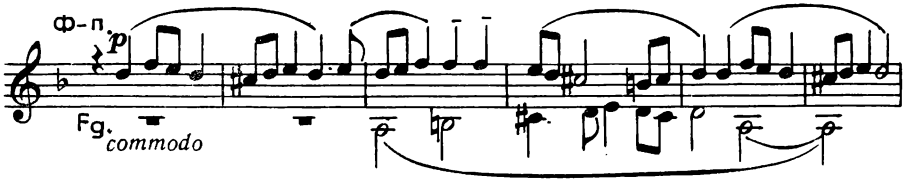
Большая свобода и непосредственность течения музыки у Рахманинова приводят к тому, что формы контрастного контрапунктирования и имитационности подчас сближаются. Музыкальная мысль льется непринужденно, подобно импровизации, но в то же время все очень продуманно и строго. В противовес нередко высказываемым взглядам на творчество Рахманинова как на "эмоционально открытое" и даже "чувственное", мы подчеркиваем целомудренность и собранность его музыкальных образов. Этому служат и полифонические средства выражения.

Начав полифоническое сплетение с имитаций, с отголосков или предупреждения отдельных фраз и мотивов основной темы, композитор незаметно переходит к развертыванию новой мелодии-контрапункта. Мелодическая форма музыки Рахманинова выходит на безбрежные просторы.

В интонационном отношении для контрапунктов Рахманинова очень характерна поступенность мелодического движения. Часто наблюдается встречное движение голосов: верхнего – вниз, нижнего – вверх. Сходясь, они обычно образуют терцию аккорда. Столь же обычно и обратное расходящееся движение к сексте (см., например, первую часть 2-й симфонии). Особенно типичны обороты этого рода в мелодическом миноре. Они встречаются постоянно, даже в такие моменты, которые полифоническими назвать трудно, – при простом мелодизированном движении гармонических голосов, как, например, в главной партии 3-го фортепианного концерта (см. пример 246).

Анализ полифонии Рахманинова мы располагаем соответственно данной характеристике: а) контрастно-мелодическое контрапунктирование как в собственном смысле, так и вырастающее из имитационного зерна, б) имитационные формы (каноны и фугато) в связи с их музыкально-драматургическим положением.

246 **Allegro ma non tanto**



Контрастно-мелодическое контрапунктирование очень сильно выражено в романсах Рахманинова. В них естественно ожидать появления полифонии, поскольку фактура фортепианного сопровождения легко допускает полифонизацию. В таких произведениях, как "В молчаньи ночи тайной", "Не пой, красавица", "В моей душе", "Здесь хорошо", "Покинем, милая", "У моего окна", "Вокализ", полифонизация ткани приводит к своего рода дуэтности: основную мелодию ведет вокальная партия, в фортепианном же сопровождении звучит своя мелодия, временами имитационно связанная с основной, но в большей мере своеобразная, текущая непринужденно и широко. Вместе с типично гомофонным аккомпанементом это создает удивительную полноту строя музыки. Каждая из мелодий свободно дышит, имеет свои цезуры, в общем их складе образуется та текучесть, которая столь свойственна полифонии.

Как очень характерные явления отметим, что контрапунктирующая мелодия в романсах Рахманинова рождается:

а) из средних гармонических голосов и потом понемногу поднимается, занимая положение верхнего ведущего голоса;

б) из имитаций и иногда даже из удвоений вокальной партии с тем, чтобы постепенно достигнуть интонационной самостоятельности. Все развитие контрапункта подчиняется общей композиции и несет в себе то же устремление к кульминации, которое свойственно и произведению в целом.

Для иллюстрации мы выбираем два романса – "В молчаньи ночи тайной" и "Здесь хорошо". Приводим только контрапунктирующие мелодические голоса для большей наглядности их соотношения и связей. Следует иметь в виду, что и гармоническая фактура сопровождения вместе с басом (особенно, если он мелодизируется) играет полифонизирующую роль:

«В молчаньи...»

247 **Lento**

Голос

Ф-п.

f

pp

pp

mf
mf
p
p
mf
mf
pp
mf
pp
mf
cresc.
f
pp etc.
f
dim.

Контрапунктирующий голос фортепиано раскидывается на таких широких протяжениях, которых вокальная мелодия охватить не может, и этим вносит не только объемность в пространственное звучание, но и особую глубину выражения. Музыка (полифония) проникается мыслью текста ("О, долго ль буду я..."), не сводя свою роль к простому звукоподражанию, но сочетая внутренние переживания героя с живым ощущением благоуханной природы.

В "Здесь хорошо" те же образы носят еще более доверительный характер, а остановка мелодии на неустойчивой гармонии позволяет контрапункту дополнить ее и привести к ладовому завершению:

2-е предл.

p

la melodia
ben marcato

mf

ten.

pp

pp

p

p

Приведенные примеры охватывают формы широкого протяжения, но еще чаще у Рахманинова можно встретить сравнительно краткие полифонические дуэты. В романсах они возникают от имитирования окончаний вокальных фраз — и в этом особенно явственно сказывается связь с подобным приемом в музыке Чайковского.

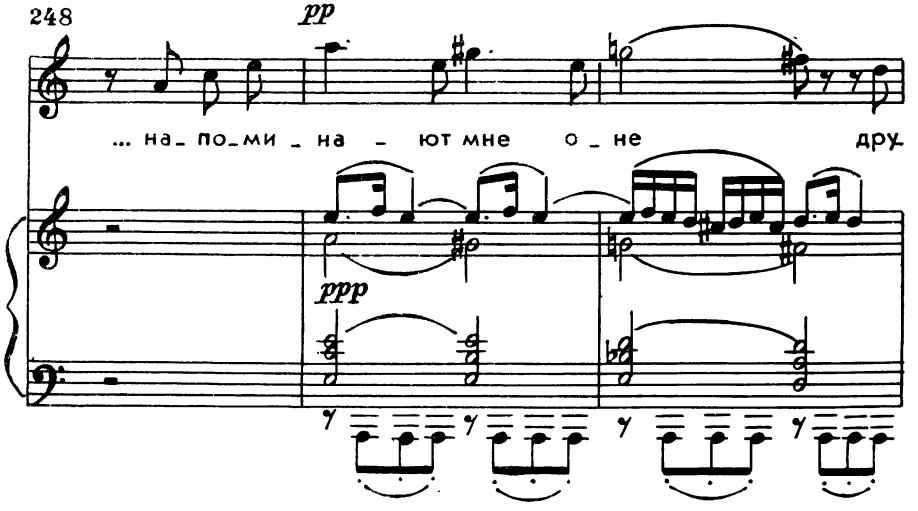
Широкое полифоническое двухголосие с гармонической поддержкой в романсе "В душе моей" (1896): голос и мелодия в партии фортепиано

дополняют друг друга, они неразделимы и образуют (с гармонией) высшее единство музыкального содержания.

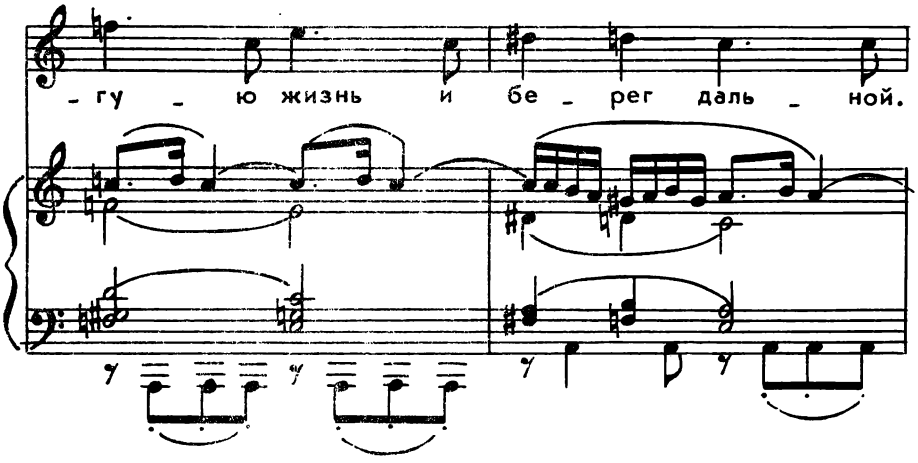
Свобода полифонической структуры вне преднамеренных форм контрапункта – характернейшее качество рахманиновского стиля, в чем также чувствуется связь со стилем Чайковского. Но своеобразие его, рожденное оригинальнейшим мелодическим даром и пианизмом Рахманинова, его постоянной заботой о мелодии и ее фактурном обогащении, несомненно[1].

В романсах Рахманинова живут два начала, как бы два организма, они иногда слиты воедино, проистекают из одной интонационной сферы (лирической – "Сирень", "Сумерки", "Фонтан", "Ветер перелетный"; драматической – "Судьба", "Над свежей могилой", "Буря" и др.), но иногда каждый выступает в самостоятельном интонационном облике. Последнее не образует, конечно, конфликта, но обостряет полифоничность: развитая фортепианная фактура, напоминая ее формы в отдельных пьесах типа прелюдий или картин, сильно контрастирует вокальной партии, живет своей жизнью. Такие явления наблюдаем в романсах "Пощады я молю", "Маргаритки", "Диссонанс", разных по содержанию, но близких полифонической контрастностью двух своих начал.

Очень интересно складывается полифоническая форма в известнейшем раннем романсе "Не пой, красавица" (1892). Восточная мелодия помещена в верхнем голосе фортепиано на фоне хроматически спускающихся аккордов. Ее перенимает вокальная партия ("...напоминают мне оне") и, возвратив в партию фортепиано, сама становится речитативным контрапунктом на средних тонах аккордов. При подходе к кульминации (от второго Tempo I) мелодическая линия фортепиано в свою очередь контрапунктирует с восходящим движением голоса, предвосхищая его вершины (f, g, a) и усиливая выразительный смысл момента. В коде вновь из гармонии рождается полифония – основной теме контрапунктирует речитативный певческий голос:



[1] "Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление", – говорил Рахманинов. Цит. по: Рахманинов С. Связь музыки с народным творчеством. – Литературное наследие, т. 1. М., 1978, с. 71.



Это замечательное явление полифонии: если бы партия голоса была передана фортепиано, полифонии не получилось бы; она рождена контрастом тембров: голос – фортепиано.

Необычайно оригинально построен романс (монолог) "Мы отдохнем": верхние тоны гармонии по секундам поднимаются до b^1, скачком берут f^2 (т. 5), от него по полутонам ниспадают на октаву f^1 (т. 16), возвращаются к b^1 и вновь хроматически спускаются. Полифония тут особого рода: контраст вокального голоса с движущейся гармонией на органном пункте тоники d-moll в партии фортепиано[2].

В романсах Рахманинова – множество форм полифонии в самых разнообразных проявлениях, возникших на основе сплетения двух индивидуальных начал. Разумеется, любой романс есть сочетание двух этих компонентов, но далеко не всякий имеет полифоническое наполнение. В русской музыке оно свойственно лучшим сочинениям Чайковского. Рахманиновские романсы, возможно, воздействовали на Танеева, на его поздние "Стихотворения для голоса с фортепиано", как и на Метнера.

В инструментальных произведениях Рахманинова имитирование ведется и в начальных мелодических построениях, разрастается на большие протяжения, приобретая кульминацию и затем теряясь в движении гармонических голосов. В этом отношении есть некоторая общность с чертами полифонии Глазунова (см. выше). Образцом подобного контрапункта служит приводимый в примере 249 отрывок из побочной партии первой части 2-го фортепианного концерта Рахманинова.

Мелодии деревянных духовых и фортепиано соперничают по напевности, но в то же время дополняют одна другую. Особенно удачно получается это потому, что в тот момент, когда у нижнего голоса завершается подъем, другой его только начинает. И наоборот, спускающееся движение верхнего голоса подхватывается нижним. Мелодия устремляется ввысь и плавно опускается, создавая мерные колыхания. Возникает удивительно мягкое и певучее сочетание, обогащающее художественный образ:

[2] Напомним о хоровой фуге на органном пункте в "Немецком реквиеме" Брамса. См.: История полифонии, вып. 4.

249

mf *espr.*

mf

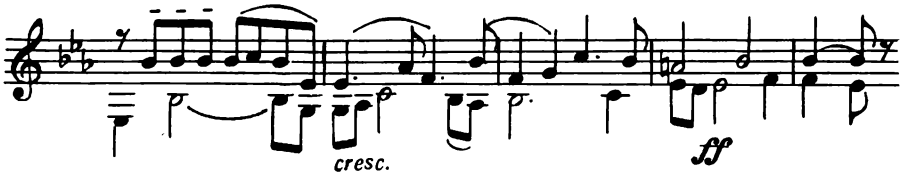
В Andante виолончельной сонаты имитация дает начало контрастному дуэту виолончели и фортепиано (приводим лишь мелодии):

250

mf P-no

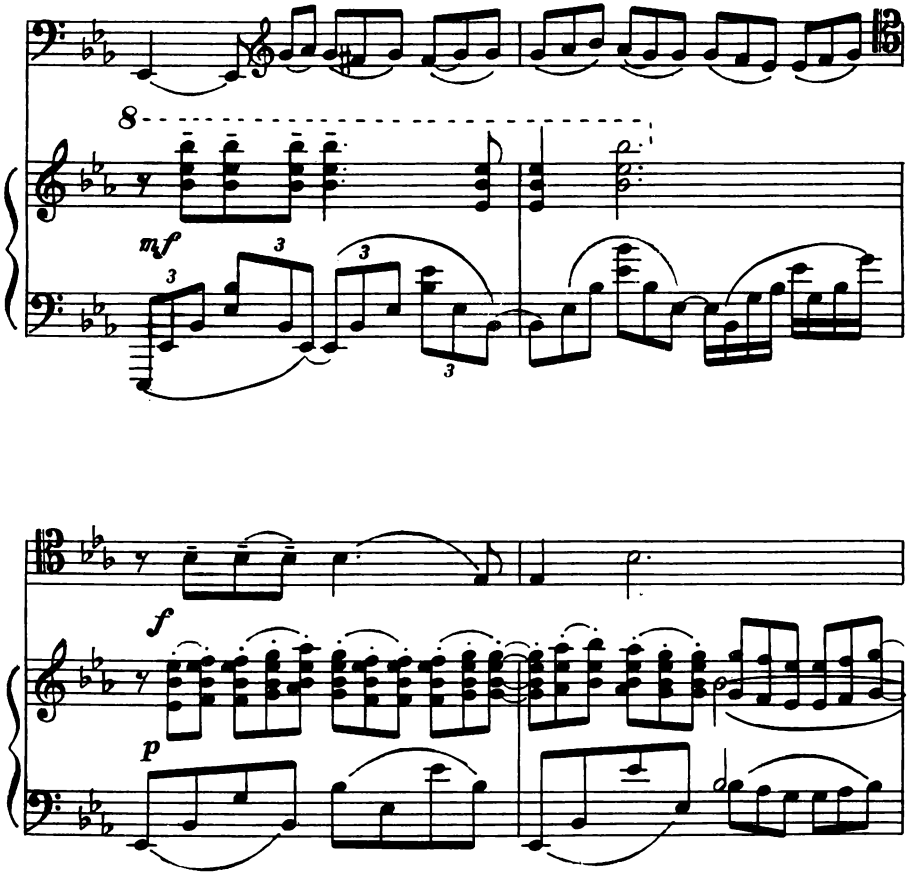
V-c.

f



Особенно широко развит дуэт во второй половине середины, причем и тут он формируется постепенно из почти что незаметных имитаций, чтобы занять доминирующее положение в репризе. По внешнему виду контрапункт (V-с.) играет фигуративную роль, но когда голоса меняются местами (Iv – 7) и контрапункт (теперь у фортепиано) пополняется аккордовыми звуками, становится несомненным его мелодическое значение:

251



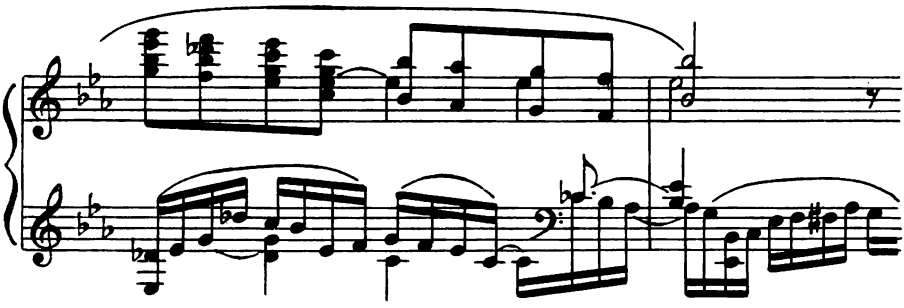
Интонационное содержание контрапункта – исключительно секундовое движение с постоянными остановками, опеванием, portamento – чрезвычайно типично для рахманиновской мелодики 900-х годов.

Большую роль в фортепианных сочинениях Рахманинова этих лет играет сопровождающая мелодию линия, выходящая за рамки простой фигурации благодаря певучести интонаций. Складывается двухголосие особого типа, в котором один голос – мелодический, выдержанный в сравнительно медленном движении и напоминающий мелодии романсов, другой – певучее сопровождение, идущее безостановочно в мелком ритме, но поминутно возвращающееся к отдельным тонам, обвивающее их. Именно у Рахманинова с его вдохновенным отношением к мелодии и одухотворенной пианистической техникой мог возникнуть этот тип полифонии. Примером служит хрупкая прелюдия Es-dur (1903). Являясь своего рода отголоском, может быть, вариантом побочной темы первой части концерта c-moll (1901), она проникнута удивительно гармоничным настроением, отразившимся впоследствии в необыкновенно красивом умиротворенном хоре a cappella "Тихая мелодия" ("Тебе поем" из цикла ор. 31, 1910). Но двухтемная полифония прелюдии неповторима:

252 Andante

pp

p



Столь же интересна полифония в прелюдии D-dur, возникающая с появлением дополняющего голоса (т. 19), далее становящегося самостоятельной мелодической линией. После каданса (т. 35) начинается полифония с ритмического уменьшения главной темы (fis, e, fis, h, cis, d) и развертывается в мелодическом двухголосии (терции, сексты) на фоне фигурации из аккордовых звуков, в кульминационном же построении, в свою очередь, складывается в аккорды, в репризе многоголосно оформляющие тему. Ее секстовый отзвук в высоком регистре — тонкий штрих, напоминающий о мелодических формах середины, — создает поэтическую перспективу образа, образа природы, угасающего весеннего дня. Средства полифонии — существеннейший компонент фактуры, единой и цельной, несмотря на контрасты в ритме, регистре, гармонии.

В несколько ином духе складывается полифония в прелюдии Ges-dur: простейшая форма мелодия — аккомпанемент переходит к дуэтности и растворяется в мягких фигурациях-опеваниях.

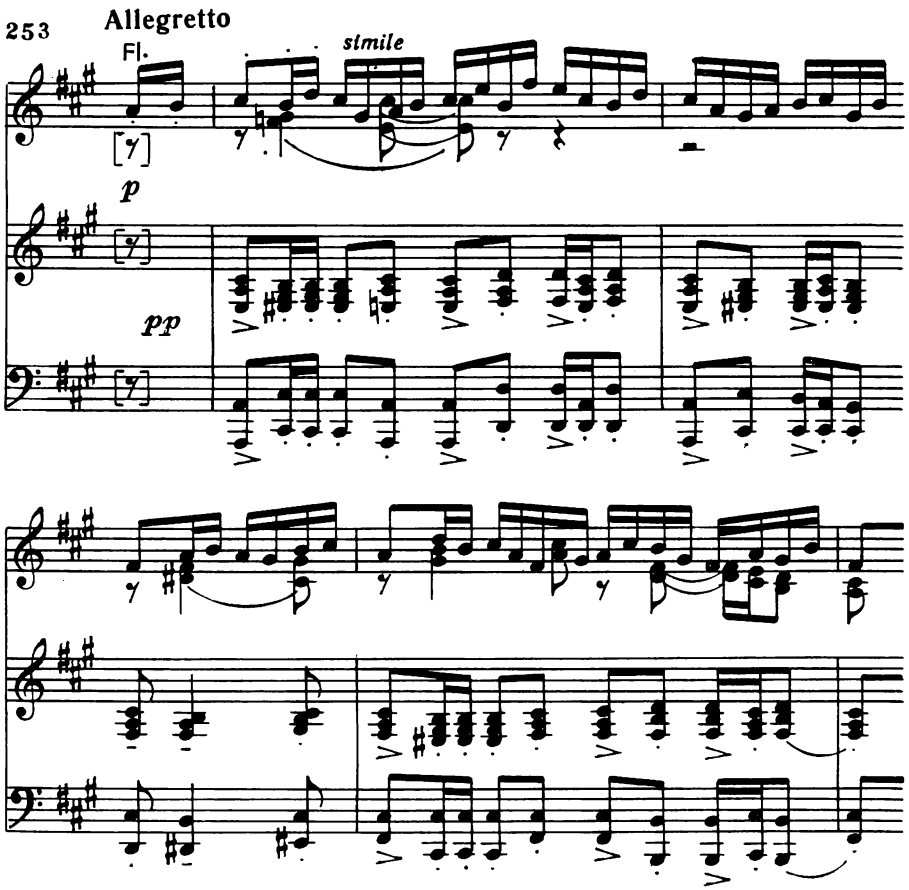
В средней части прелюдии g-moll главная мелодия обогащается подголосками, вливающимися в единую гармонию вместе с аккомпанирующими арпеджио. В прелюдии d-moll дополняющие средние голоса в определенный момент выходят на первый план, завладевая фактурой, которая становится полифонической без какого бы то ни было схематического строения, свободно выливаясь в непринужденных формах. Это одно из самых сильных проявлений полифоничности мышления Рахманинова, прошедшего строгую школу Танеева, которая помогла раскрыться великому дару композитора.

Разновидность контрастной полифонии составляет контрапунктическое сочетание музыкальных тем, из которых по крайней мере одна уже прозвучала самостоятельно, отдельно от другой. Примеров такого контрапунктирования протяженных тем нам встречалось немало у многих мастеров. Образец из репризы первой части 2-го концерта Рахманинова, однако, отличается от них. Через всю разработку проходит вторая тема (у фортепиано), выросшая из интонаций побочной партии. В разработке она очень кратка, как своего рода лейтмотив, в репризе же разрастается до размеров периода, контрапунктируя с главной темой. Реприза является апогеем разработки, принимает мелодико-развитую, полифоническую форму.

Образование широкой темы из краткого ядра-лейтмотива служит иллюстрацией характерных тенденций стиля Рахманинова. С Чайковским его сближает новизна темы, но в начальных интонациях она заранее сложена как контрапункт к другой теме, и это напоминает приемы Танеева. В то

же время нет полного совпадения ни с тем, ни с другим – тут сказывается самостоятельность творческих приемов Рахманинова.

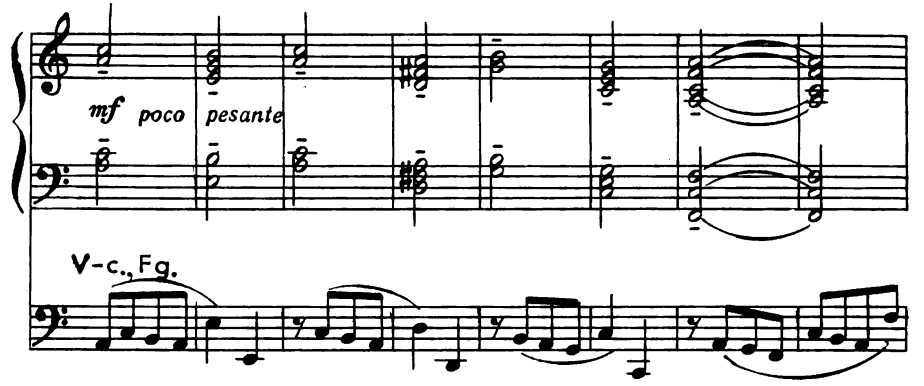
Весьма интересно контрапунктическое соединение главной темы финала 3-й симфонии с ее лейтмотивом. Лейтмотив звучит в плотной аккордовой фактуре струнных, а тему финала в легком staccato излагает флейта solo:



Однако тема финала трансформирована по сравнению с предыдущими проведениями: сохраняются лишь самые общие ее контуры, острота же интонаций сглаживается. Рахманинов, по-видимому, заранее не предполагал подобного контрапунктирования, оно возникло в процессе сочинения музыки как естественный итог развития всей симфонии, а не одного лишь финала.

Если в репризах первой части концерта c-moll и Andante виолончельной сонаты наблюдаем незаметное формирование контрастного материала в полифоническом сочетании, то в Рапсодии на тему Паганини любимая Рахманиновым тема Dies irae возникает с самого начала, контрапунктируя с интонациями главной:

254 Meno vivo, a tempo moderato



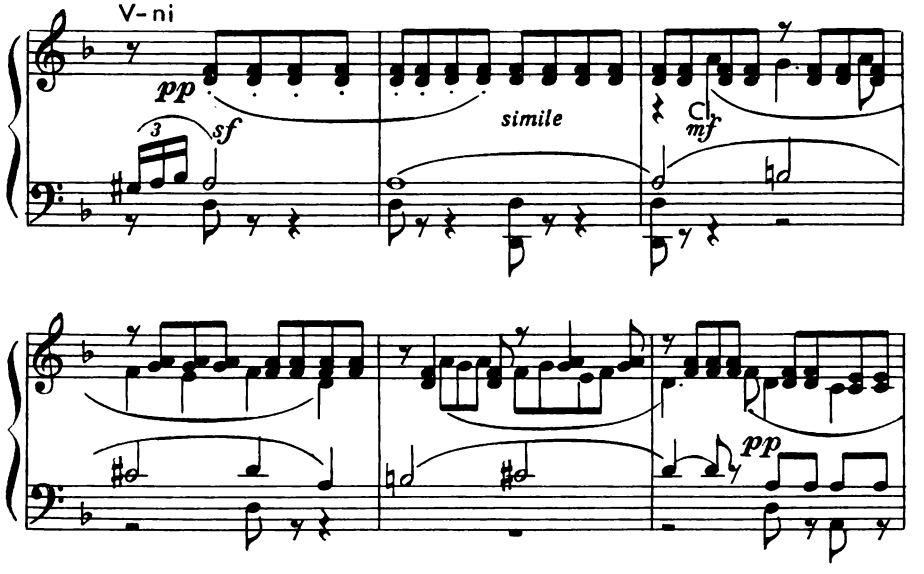
Позднее она как бы высвобождается и получает самостоятельное развитие (цифра 26 и далее).

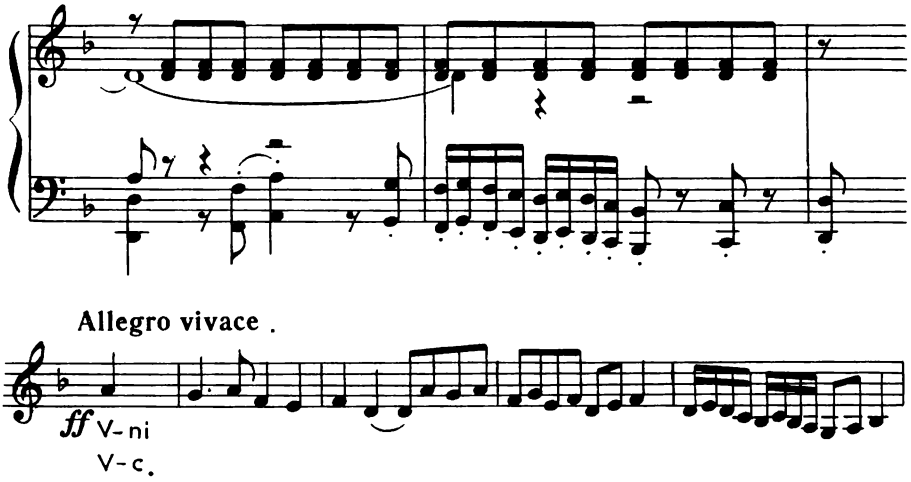
Полифоническое сочетание в одном случае играет роль вершины тематического процесса, подчеркнутой введением первоначальной (главной) темы, в другом же – роль импульса для развития новой темы (Dies irae).

Из фугированных форм у Рахманинова остановимся прежде всего на фугато из первой части 1-й симфонии. С него начинается разработка, как и в 6-й симфонии Чайковского. Однако рахманиновское фугато своеобразно тем, что оно является звеном в контрапунктическом построении всего Allegro. Вкратце проследим его с точки зрения полифонических приемов.

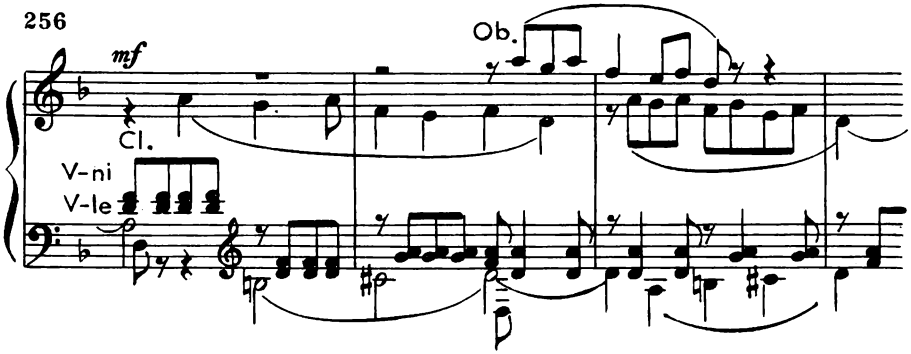
Тема главной партии состоит из двух элементов, которые в свою очередь вошли как два элемента и в тему фугато:

255 Allegro, ma non troppo





Из этого примера видно, что главная тема уже была задумана в полифоническом роде, как пригодная для фугированного изложения. Кроме фактуры, в ней пришлось изменять очень немногое, в основном сжать кадансы, чтобы получить типичную тему фуги. С первым элементом главной темы контрапунктируют альты, ведущие свою нехитрую мелодию (типичный для Рахманинова ход по звукам мелодической минорной гаммы). Это служит зародышем контрастно-мелодических построений, в изобилии далее разбросанных в Allegro. Во втором предложении главной партии возникают имитации на основную тему (Cl., Ob.), сопутствуемые, как и в первом предложении, контрапунктом альтов:



Таким образом, в пределах краткого периода главной партии содержатся в зародыше все полифонические элементы, развиваемые на протяжении Allegro. В дальнейшем течении главной партии сочетаются два элемента темы, причем второй часто включает интонации первого.

Фугато в разработке звучит естественным продолжением полифонических построений экспозиции. Только два первых проведения даны с полной темой, в двух последующих тема сокращена и варьирована. В дальней-

шем все время сочетаются разные элементы темы, как это было в экспозиционной форме, пока не уходят в высший регистр с постепенным возрастанием звучности до fff. С этого момента начинается новое имитационно-контрастное построение — виолончели с контрабасами терциями ведут свою линию, им отвечают фаготы с альтами, потом скрипки, тоже в терциях, образуя подобие канона, на фоне которого у валторн звучит первый элемент темы:

257

mp

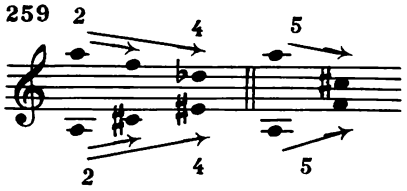
Мы говорим — подобие канона, потому что ритмически как будто выдержан канон, но интервал имитации все время меняется. Переменные условия имитирования встречались в канонах у Бородина, Глазунова — Рахманиновым они применены здесь в условиях простой имитации.

В дальнейшем ходе разработки постепенно исчезают имитационные приемы и первенство переходит к контрастным сочетаниям, основанным на интонациях темы. Характерно возникновение тематических фигураций, сопровождающих проведения темы. Это ведет к перерождению и самой темы в фигуративное построение, которым завершается разработка; она располагается на предрепризном органном пункте:

258

ff

Пользуясь целотонным звукорядом, Рахманинов на его основе строит и мелодию, и басы, которые представляют не что иное, как трансформированный восходящий ход альтов из главной партии экспозиции. Благодаря секвентности образуется вертикально-подвижной контрапункт с индексами: Iv — 4 в т. 2 примера и Iv — 8 — в т. 3. При равенстве интервалов на целотонной основе последнее перемещение равняется Iv — 10:

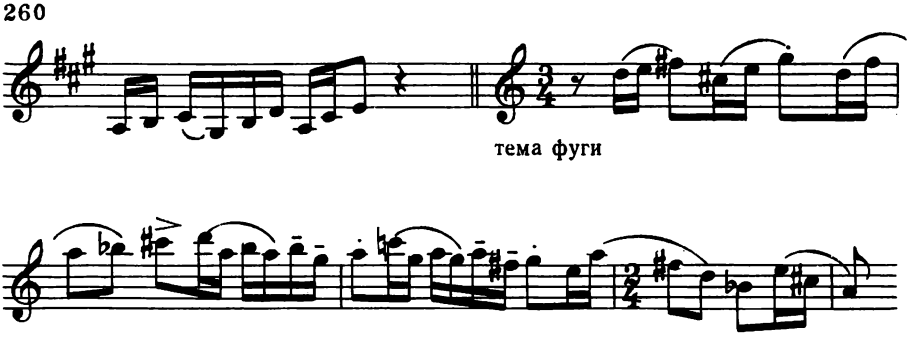


И тот и другой — показатели редкие, в условиях целотонности, однако, не вызывающие никаких гармонических осложнений.

Применяя целотонность в апогее разработки, Рахманинов продолжает приемы Глинки, Римского-Корсакова и других русских мастеров в развитии сказочных, фантастических образов. У Рахманинова целотонность носит драматический характер, и в этом ее новизна. В итоге фугато, подхватывая нить имитационного развития экспозиции, само преобразуется в форму полифонии, которую можно назвать "имитационно-контрастной".

Большое место отведено фугированной форме в финале 3-й симфонии Рахманинова. И здесь, как в Allegro 1-й симфонии, фуга занимает почти всю разработку, но является непосредственным развитием имитационных элементов экспозиции. Связи с ней у фуги иные: в экспозиции постепенно накапливаются изменения главной темы, она пополняется более острыми интонациями, которые входят в тему фуги.

Тема фуги и родственна главной теме, и, безусловно, новая:



Особенно выделяются скрытые большие септимы (восходящая — d — cis, нисходящая — a — b), входящие в состав больших септаккордов, — они значительно способствуют скерцозности, пожалуй, даже саркастической остроте темы и всего фугато. Это согласуется с общим гармоническим стилем симфонии, в которой диссонирующие сочетания сильно обострены.

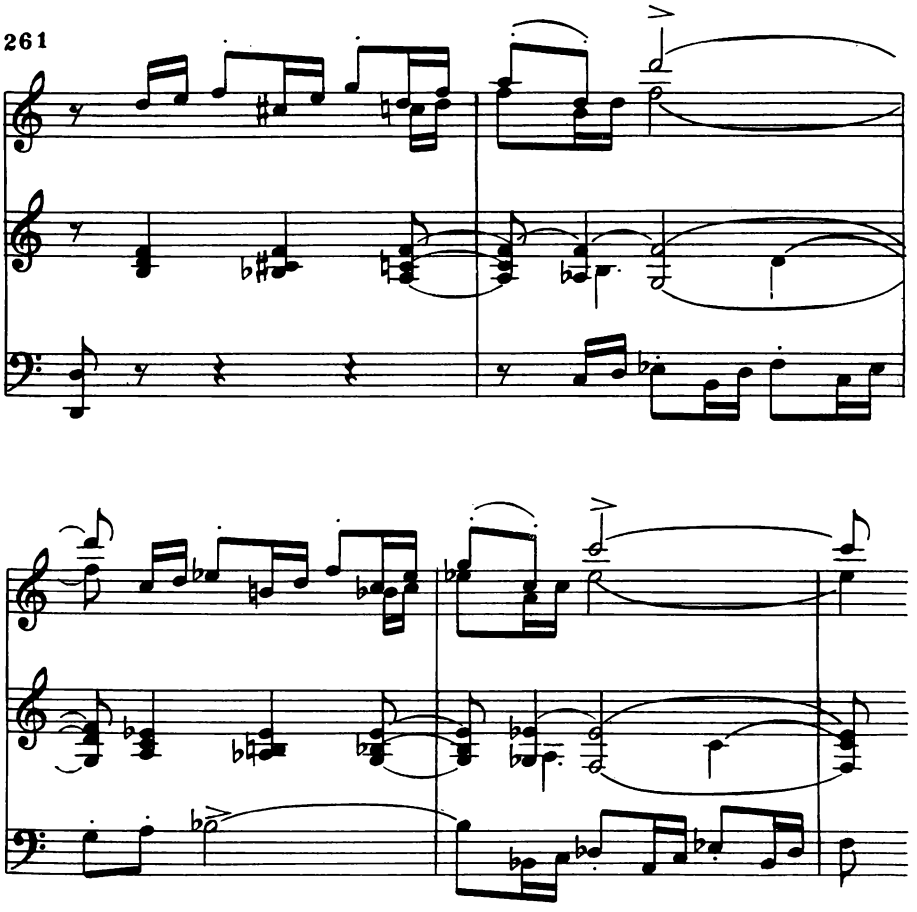
Восемь проведений темы даны попарно в кварто-квинтовых отношениях:

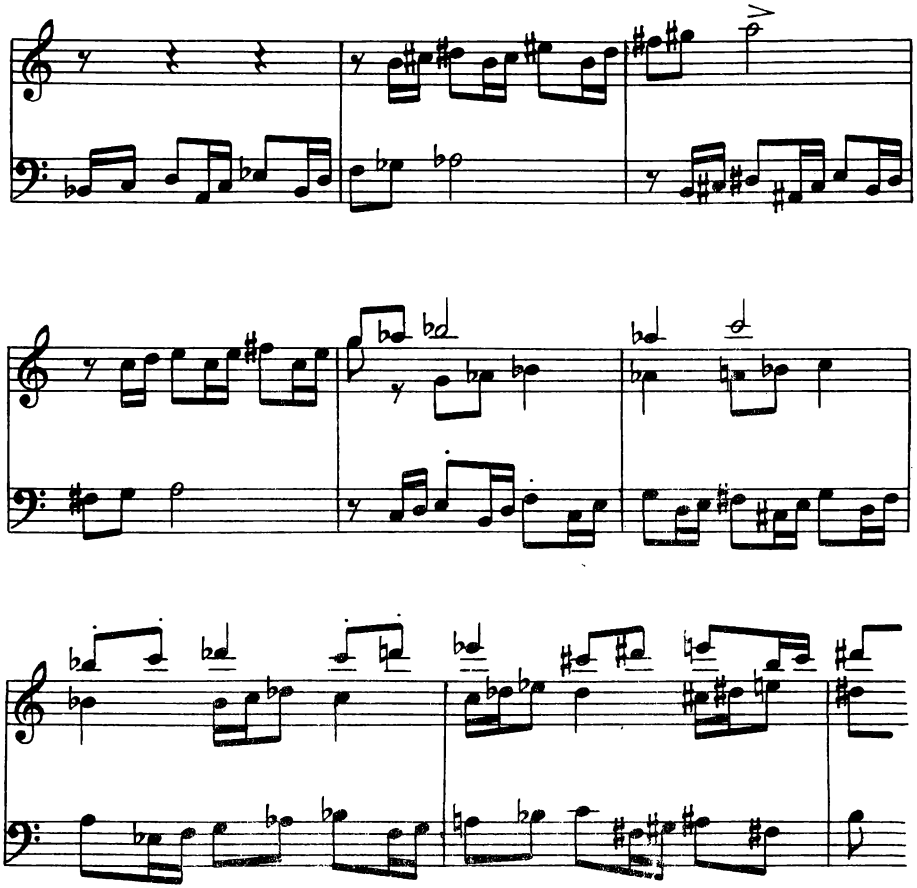
D – A – D – A F – C E – H

экспозиция

Заключительное, девятое проведение, наступающее после большой мотивной разработки и являющееся кульминационным (цифра 93), венчает фугу.

В интермедиях композитор дважды вводит секвенции на идентичном материале. Оба раза секвенции начинаются канонически и переходят в простое контрастное движение. Показатель двухголосных перемещений в обоих канонических секвенциях Iv – 8 (15), но ход секвенций различен: первый раз (при каноне в нижнюю нону) – по секундам вниз, второй раз (при каноне в верхнюю нону) – по секундам вверх:





Как видно из примера, композитор не порывает с интонационной контрастностью и тогда, когда прекращается каноническая секвенция, ибо крайние голоса продолжают резко отличаться друг от друга. Но этот же момент может выполнять и роль перехода имитации в контрастное контрапунктирование, о чем говорилось выше.

Приведенные секвенции дополняют друг друга, являясь одна обращением другой. Редкий показатель Iv —8 (опускаем неточности имитации) ведет к определенной гармонической сложности, которая, однако, вполне в стиле симфонии, что отличает ее от ранних сочинений Рахманинова. Для оттенения сложности гармонического языка симфонии приведем каноническую секвенцию из Романса юношеского квартета: секвенция при Iv —9 очень благозвучна (как и в предыдущем примере, каноническое изложение местами неточно[3]):

[3] Та же секвенция используется в других местах Романса.

262 [Andante espressivo]

cresc.

Гармонически острая фуга в финале 3-й симфонии естественно контрастирует более спокойной экспозиции и репризе с кодой. Последняя, как уже говорилось, выравнивает интонационный склад тематизма, особенно в момент контрапунктического соединения тем, подчиненных общему торжественно-ликующему характеру. Бывшие в фуге элементы сарказма растворяются в радостном заключении симфонии.

Сопоставление двух фугато – из 1-й и 3-й симфоний – позволяет видеть эволюцию творчества Рахманинова не только в содержании, но и в стилистике. Резко изменились тематизм, гармонический язык, полифонические приемы. Не изменилось главное – общее оптимистическое устремление искусства.

В имитационной полифонии Рахманинова определенное место занимают канонические построения, позволяющие достигнуть большей "объемности", полноты в изложении музыкального тематизма. С этой точки зрения интересен канон с переменными условиями имитирования в медленной части 1-й симфонии. В экспозиции мелодия-тема звучит на фоне гармонического сопровождения, лишь изредка выделяющего отдельные поющие интонации, реприза же и кода целиком полифонизированы. Вместо одного проведения темы в репризе их два. Первое построено в форме канона, второе – с контрастным контрапунктом, интонации которого заимствуются из побочной партии первой части.

Приводим двухголосный канон с некоторыми сопровождающими голосами (для ясности нотная запись снабжена указанием интервалов имитации):

263 [Larghetto]

2 V-ni soli 3

2 V-ni soli 3

etc.

Этот образец по мелодико-полифоническому характеру родствен романсам Рахманинова. Приемы здесь сходны и с полифоническими приемами Глазунова, но все-таки влияние танеевской школы оказывается самым сильным: канон длительный, развитой, охватывающий целый период[4]. Мелодия-спутник следует ритму и направлению интервала в ходах пропосты. В свободном каноне это позволяет лучше сохранить и усилить выразительность основного голоса.

Творения Рахманинова синтезируют две ветви русской полифонии: с одной стороны, это полифония, рожденная непосредственным развертыванием музыкального образа, его внутренними интонационными силами (линия Чайковского), с другой – классически отстоявшиеся, освященные традицией формы полифонического развития (линия Танеева) – они нерасторжимо живут в музыке, в мышлении Рахманинова. Композиции его, строго отточенные, являют тот идеал, который нашел новое выражение в искусстве Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича.

[4] Возможно, что Глазунов в своих сочинениях, написанных после известной ему рахманиновской симфонии (он дирижировал ее первым исполнением), испытал влияние этих приемов (напомним о каноне в Andante 7-й симфонии, с его широкой певучестью).

Б. В. Асафьев в "Русской музыке" дал великолепное определение стилистической общности в творчестве трех выдающихся русских мастеров предреволюционного времени – Метнера, Скрябина, Рахманинова: "Фактуру их произведений, выходящую за грани примитивной гомофонии, я определил бы как *полимелодическую* (подчеркнуто мною. – *Вл. П.*), то есть в сущности усложненную попевочно *подголосочную*, потому что она не является ни гармоническим контрапунктом в западноевропейском смысле, ни баховски-линеарной. Пользуюсь термином полимелодика... чтобы осязательно дать почувствовать особенность *мелодической полифонии* (подчеркнуто мною. – *Вл. П.*) в гармоническом окружении"[5]. Здесь сформулировано общее качество всей русской полифонии, впитавшей закономерности западноевропейской, но сохранившей национальную основу. К этому были направлены все наши разборы полифонии Глинки, Чайковского, композиторов "Могучей кучки", Танеева и, наконец, Рахманинова.

Поздний музыкальный стиль Рахманинова связал русское классическое направление с новыми явлениями зарубежной музыки и в области мелодики, и в гармоническом языке, и в инструментовке. "Три русских песни" для хора с оркестром, Третья симфония, "Симфонические танцы" – эта триада крупных музыкальных форм зарубежного периода творчества Рахманинова обобщает его эволюцию. Русское начало, впитывая элементы иноземной интонационной культуры (современные ритм, мелодика), остается господствующим. Рахманинов был и остается русским композитором, принесшим славу Родине своим искусством, которое продолжает жить в наших сердцах полнокровной жизнью.

5 Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века, с. 248.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Глубина и размах полифонического искусства в русской музыке за два с половиной столетия поражают. От скромных имитационных форм в партесном стиле и контрастирования эксцеллентованного баса в обработках древних мелодий второй половины XVII столетия до высших полифонических форм в творчестве Глинки, Чайковского, Танеева, Скрябина – таков путь русской полифонии. Сильнейшее влияние народного творчества в совокупности с освоением европейских форм полифонии определило самобытность русской музыки и вклад ее в историю полифонического искусства. Песенная подголосочность – фактор, незнакомый западным композиторам, – стала одним из определяющих компонентов национально-русской полифонии, давшей такие шедевры, как хор поселян в "Князе Игоре" Бородина. Хор поселян – гениальная, но не одинокая вершина в русской подголосочной полифонии, ее окружают блестящие образцы того же склада у Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова. Великое творчество Мусоргского, до сих пор поражающее самобытностью и исторической правдой, корнями уходит в древние пласты русской музыки, русской подголосочности, подчиняя ей формы классической полифонии.

Поставленная Глинкой задача связать "узами законного брака" фугу западную с условиями нашей музыки распространяется на все виды классической полифонии. "Западная" фуга изменила свой характер под воздействием народно-песенной куплетности у Березовского, Бортнянского, Глинки, Римского-Корсакова, Танеева, мощная волна симфонизма привела к рождению фуги-монодрамы у Чайковского и возрождению цикла прелюдия – фуга у Глазунова и Танеева. Контрапунктические формы, оплодотворенные интонациями русской песни, пропитанные соками народных мелодий, получили новую жизнь в произведениях Лядова, Калинникова. Контрастно-тематическая полифония возвысилась до синтезирования тем разных песенных жанров (Римский-Корсаков, Аренский, Рубинштейн), разных национальностей (Глинка, Бородин) и социальных групп (Мусоргский). Творчество Метнера и Рахманинова связало русскую классику с искусством первой половины XX века, сохранив преемственность с отечественной музыкой.

Но это далеко не все, что создано русскими композиторами в сфере полифонии. Творческая деятельность Кастальского, Катуара, Соколова протекала в дооктябрьское время, но они стали строителями советской музыкальной культуры в первые годы после Октября. Новая жизнь отразилась в произведениях Кастальского, создавшего ряд значительных сочинений на советскую тематику. Народная подголосочность, теоретиком которой Кастальский выступил в своих трудах, играла в музыке его главенствующую роль: теория оплодотворяла художественную практику.

Особое положение занимает И. Ф. Стравинский (1882 – 1971), блистательно начавший свою деятельность в дореволюционной России и продолжавший ее за границей. Так называемый русский период творчества Стравинского принес великолепные плоды как этап развития национального начала в его музыке, новаторского в трактовке извечных форм контрапункта и народной подголосочности. От этого периода идут пути к позднейшим достижениям полифонии Стравинского, ставшей образцом в современном мировом искусстве[1]. Полифония Стравинского будет освещена в седьмом выпуске настоящей серии.

Русской классической полифонии наследовали советские композиторы Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович – классики советской музыки. Их сочинения явили естественный процесс преемственности от учителя к ученику, который стремился продвинуться дальше, дать нечто новое по содержанию и форме, еще не известное учителю.

Необходимо кратко сказать и о русском вкладе в теорию полифонии. XVII век дал замечательный труд Н. П. Дилецкого "Мусикийская грамматика", имевший несколько вариантов, из которых наиболее полный (1679) опубликован только через 300 лет после его создания[2]. Это был учебник композиции, где большое место отведено имитационной полифонии, показанной на образцах из художественной литературы. Аналогичного труда по задачам и по оформлению в западноевропейской теории назвать невозможно. Чуждый национальной ограниченности, труд Дилецкого создавался на основе теории и практики музыкальной литературы своего времени и оставался действенным на протяжении XVIII века.

Исключительно важное значение в XIX веке имели теоретические разработки в критических статьях А. Н. Серова. Именно он в России привлекал внимание композиторов к полифонии, пропагандировал творения Баха, позднего Бетховена. Серову принадлежит глубокое определение полифонии – не контрапункта, а именно явления *полифонии* – как специфической стороны музыкального искусства. Русская теория поднялась на высокую степень научного обобщения, в параллель которому трудно привести что-либо в западноевропейском музыкознании 50 – 60-х годов прошлого столетия.

Последние десятилетия века ознаменовались теоретической работой С. И. Танеева, увенчавшейся изданием его трактата "Подвижной контрапункт строгого письма" (1909) и посмертно – "Учения о каноне" (1929). Эти труды – закономерный итог того подъема музыкального творчества и теории музыки, который наблюдаем во второй половине XIX столетия. Вместе с творениями классиков музыки это неувядаемый вклад России в мировую музыкальную культуру.

[1] Об этом см.: З а д е р а ц к и й В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980.

[2] Об этом см.: П р о т о п о п о в Вл. 300-летие "Мусикийской грамматики" Николая Дилецкого. – Сов. музыка, 1980 № 1.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 5
Вводные замечания 6
Раннее русское многоголосие. Партесный стиль 8
Полифония И. С. Березовского, Д. С. Бортнянского и других композиторов второй половины XVIII – начала XIX века 37
Полифония М. И. Глинки 58
Полифония в произведениях А. С. Даргомыжского 79
Полифония в трудах и музыке А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна 93
Полифония в произведениях композиторов "Могучей кучки". – М. А. Балакирев 107
Полифония М. П. Мусоргского 119
Полифония А. П. Бородина 132
Полифония Н. А. Римского-Корсакова 143
Полифония П. И. Чайковского 164
Полифония С. И. Танеева 189
Полифония А. К. Глазунова 210
Полифония в произведениях В.С. Калинникова, А.С. Аренского, А.К. Лядова, С.М. Ляпунова 224
Полифония в сочинениях Н. А. Соколова, А. Т. Гречанинова, Г. Л. Катуара, А. В. Станчинского, А. Д. Кастальского 257
Полифония А. Н. Скрябина 272
Полифония Н. К. Метнера 286
Полифония С. В. Рахманинова 296
Вместо заключения 316

История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке
И 90 XVII – начала XX в.: Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1987. – 319 с., нот.

Пятый выпуск охватывает основные явления истории русской полифонии. Использованы материалы работы того же автора "История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка", опубликованной в 1962 г. По сравнению с указанным изданием характеристика русской полифонии значительно расширена и существенно дополнена.

И $\frac{4905000000-299}{026(01)-87}$ 73–87

Монография

ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

Владимир Васильевич Протопопов

РУССКАЯ МУЗЫКА XVII — НАЧАЛА XX ВЕКА

Выпуск 5

Редактор А. Трейстер
Художник Ю. Боярский
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор С. Буданова
Корректоры Г. Мартемьянова, Г. Федяева

ИБ № 3572

Подписано в набор 30.05.86. Подписано в печать 27.03.87. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура пресс-роман. Печать офсетная. Объем печ. л. 20,0. Усл. п. л. 20,0. Усл. кр.-отт. 20,0. Уч.-изд. л. 22,91. Тираж 6000 экз. Изд. № 13596. Зак. 1132. Цена 1 р. 90 к.

Издательство «Музыка», 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

ПОЛИФОНИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XVII–начала XX века

ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

5

1р.30к.