

Евгений Трембовельский

Стиль
МУСОРГСКОГО

Лад
Гармония
Склад



Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, – грубое ребячество, детский возраст искусства <...> «К новым берегам»! бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, «к новым берегам»!

Художественная правда не терпит предвзятых форм...

М.П. Мусоргский

Совершенное отсутствие техники и школьной подготовки дает себя чувствовать везде, где автор [Мусоргский] покушается писать в округленной форме, а неутомимое искание новизны и пикантности еще более ломает и коверкает эту форму.

Г.А. Ларош

[У Мусоргского] отрывочные аккорды, подчас резко диссонирующие, и на них рубленый речитатив без музыкального содержания.

Ц.А. Кюи

Мусоргский слышал такие созвучия, каких до него в музыке не встречалось. И это не сознательно сконструированная «новизна», а естественный гармонический комплекс, неразрывно связанный с движением столь же естественной распевной мелодии и своим напряжением оттеняющий ее изгибы.

Г.В. Свиридов

Высокотехнический Римский-Корсаков... поправил Мусоргского – и стало хуже!! <...>

В оригинале Мусоргского не «технический недостаток», а техническое новшество <...> Сталкиваются не «техническая безграмотность» с «технической оснащенностью», а старая техника с новой. Как это знакомо по XX веку!

Ю.Н. Холопов



**ЕВГЕНИЙ
ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ**

**С Т И Л Ь
МУСОРГСКОГО**

ЛАД
ГАРМОНИЯ
СКЛАД

*

Монография

Издание второе,
исправленное и дополненное



Москва
Издательство «КОМПОЗИТОР»
2010

ББК 85.31
Т-66

*Иллюстрации на стр. 51, 73, 106, 139 приводятся по изданию:
Музыкальный современник. Петроград. 1917. № 5–6.*

*На первой странице обложки использован рисунок
художника Юрия Селиверстова.
Контртитул: рисунок художника Константина Васильева*

Трембовельский Е.Б.

Т 66 Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. Монография. (Издание второе, исправленное и дополненное). – М.: ООО Издательство «Композитор», 2010. — 436 с.

В книге представлена в полном виде оригинальная концепция лада, гармонии и фактуры Мусоргского, как создателя новых музыкальных закономерностей. Их постижение означает, по сути, одновременно исследование художественно-технологических истоков и основ современного композиторского творчества. К данной теме относятся острые в теоретическом музыкознании вопросы монодийно-гетерофонного и модального мышления, типологии фактур и полиладовых явлений, децентрализации и неклассического мутации, ладовой производности и полиопорности, пополнения модусов и их взаимодополняемости, сбережения тонов и предиктивности, ладового развития, раскрывающегося лада и унитональности.

Книга адресована музыковедам, композиторам и исполнителям, может найти широкое применение в различных музыкально-теоретических курсах.

ISBN 978-5-4254-0011-6

Т $\frac{4905000000-033}{082(02)-10}$ без объявл.

ББК 85.31

ISBN 978-5-4254-0011-6

© Трембовельский Е.Б., 2010 г.
© Издательство «Композитор», 2010 г.



ВВЕДЕНИЕ

1. Художник живет в будущем

Модест Петрович Мусоргский перешагнул стилевые рубежи своего времени и словно бы вклинился в музыкальный XX век, во многом предопределив его черты и тенденции развития. Бесчисленны признания художников последующих поколений — Дебюсси и Стравинского, Бартока и Шостаковича, Онеггера и Пуленка, Прокофьева и Свиридова, Яначека и Орфа, Слонимского и Тищенко (список мог бы быть продолжен) — о том, что именно он, более, чем кто-либо другой, стал их духовным отцом и источником технологических открытий. Во многих исследованиях Мусоргский также предстает родоначальником современных композиторских стилей.

Но бесспорный в целом тезис о заложенности в его сочинениях чуть ли не всех специфических черт музыки XX века звучит нередко некой общей фразой, лишенной остроты и содержательной емкости. Основных причин тут две: слишком частое повторение тезиса без достаточных обоснований и малая выявленность существенных черт метода Мусоргского, особенно ладогармонического письма, где им сделан наиболее крутой поворот к стилистике будущего. Речь идет не об отдельных находках в сфере аккордики, функциональности и модуляционности, в значительной мере изученных, а о действительно **новом ладовом мышлении**, отличающемся, если говорить в самом общем аспекте, склонением к модальности, точнее к новомодальности. Причем, указанный феномен проявляется у Мусоргского не столько в возрождении и модернизации древнего принципа опоры на звукоряд, сколько в особом рода движении лада, в «драматургии» включения и выключения его элементов, определяемой нами как модальное развитие.

Новаторство органично для Мусоргского, всегда и во всем тяготеющего к самостоятельным и неординарным суждениям. «Он был самым любознательным русским композитором, — вспоминал Стасов. — Беседы с ним были необыкновенно интересны и содержательны, при крайней своеобразности его собственных мыслей» (Мусоргский, 1932, с. 294). Это общее свойство природы проявилось в дерзновенной творческой устремленности к неизведанным «берегам» и «землям». И то, что ярчайшему представителю своего века довелось досрочно перелистнуть календарь истории, несомненно, стало воплощением осознанной эстетической установки, сформулированной им самим в любопытнейшей фразе: «Художник верит в будущее, ибо живет в нем» (Мусоргский, 1971, с. 133).

Закономерно в связи со сказанным негативное отношение к новациям Мусоргского немалой части его современников. Новаторская система музыкального языка оказалась для них камнем преткновения, осложнившим постижение адекватного ей мира образов. Композитора, «втоптавшего в грязь» свое дарование (слова Римского-Корсакова), упрекали в натурализме, декоративности, грубости, корявости, клочковатости, статичности, технической неграмотности... «Отсутствие художественного инстинкта в соединении с незнанием и желанием быть всегда новым, необыкновенным, дают в результате музыку дикую и безобразную»; «Какофония в пяти действиях и семи картинах» — так, к примеру, резюмировал впечатления от «Бориса» критик Соловьев (Цит. по: Хохловкина, 1930, с. 146–147, 148). А печально известный, как герой «Классика» и «Райка», Фаминцын был возмущен «беспорядочностью, бесформенностью, безобразием» сочинений Мусоргского, содержащих «перечень, произвольные нагромождения диссонансов, злоупотребления педалями, вставление в аккорды нот, им не принадлежащих, лишённые здравого смысла гармонические ходы» (Цит. по: там же, с. 143).

Почтенный «классик» оказался по-своему проницательным: отбросив отрицательные эпитеты и оценки, из его высказываний можно извлечь верный, хотя и не полный, перечень расхождений со сложившимися нормами. Но в то время никому не довелось распознать этих расхождений признаки коренной ломки старых и нарождения новых представлений о границах эстетически допустимых приемов и образов. Это относится, к сожалению, и к таким крупным музыкантам, как Чайковский, Римский-Корсаков, Кюи, Ларош, не раз объявлявшим своему великому современнику чуть ли не приговор: «Мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту, — писал, к примеру, Чайковский, — это самая пошлая и подлая пародия на музыку» (Чайковский, 1959, с. 153).

Трудно, конечно, было тогда предвидеть, что именно Мусоргскому, более чем кому-либо другому, суждено оказать поистине всемирное воздействие на музыкально-исторический процесс. Впрочем, волна негативных оценок не совсем иссякла даже к концу XX столетия. Так, в связи с корректированием Римским-Корсаковым вокальных партий, Ю. Тюлин писал: «...Восстановление подлинника при этом далеко не всегда необходимо» (Тюлин, 1975, с. 212). Или: «...Оркестровым мастерством, требующим специального изучения и практического опыта, он не владел» (Там же, с. 202)¹. Сегодня подобные суждения крайне редки. Но хотя обратная — и единственно справедливая — точка зрения и стала господствующей, она почти неизбежно в той или иной мере страдает декларативностью. Причина та же: недостаточная изученность стилистики композитора.

2. Этапы постижения Мусоргского и их соотнесенность с теорией современной музыки и фольклора. Некоторые источники

Постигание искусства Мусоргского шло постепенно, этап за этапом и слой за слоем. Нелепые упреки сменились живым интересом к техническим дерзаниям, а затем и к лежащим в их основе идеям. Становилось все более ясно, что Мусоргскому органически чужда мысль о новации как самоцели, что его искусство отвергает прием как чисто звуковой феномен, что за каждой нотой его сочинений стоит смысл, а коренное изменение принципов технологии означает, по сути, изменение и расширение образно-эстетических параметров музыки (парадоксально, но именно новый язык, некогда отпугивавший от композитора современников, стал ключом к уникальному миру его образов).

¹ Вывод о ненужности каких-либо редакторских интерпретаций сочинений Мусоргского, в основном соответствующий теперь и исполнительской практике, был сделан даже в отношении «неоконченного окончания» «Хованщины»: «По-моему, лучше всего заканчивать спектакль именно так (как у Мусоргского. — *Е.Т.*), не добавляя ни петровский марш, ни тему рассвета, ни ...фигурацию пожара... <...> Неоконченность пения соответствует моменту гибели поющих... <...> Доверимся же самой неоконченности Неоконченной музыки... и она ответит нам проникновенной неисправленной исповедью» (см.: Слонимский, 1989, с. 28–30). Таким образом, рядом с редакторскими концовками Римского-Корсакова и Шостаковича появилась «доредаторская трактовка» финала, принадлежащая композитору следующего поколения, которая словно бы замыкает круг поисков возвращением к тому, что успел сделать сам автор.

С первого десятилетия нашего века вопросам художественно-содержательной мотивированности приемов и средств Мусоргского много внимания уделял М. Кальвокоресси — автор первой в западном музыкознании обстоятельной монографии о Мусоргском, включившей, помимо биографии и описания сочинений по жанрам, отдельную (завершающую) главу с чисто теоретической проблематикой: «Mussorgsky's Style and Technique». Исследователь считал, в частности, что «правка его опусов», хотя и осуществлялась ради некоего абстрактного «идеала музыкальной композиции», на самом деле всегда нарушала «точность выражения» оригинала (Calvocoressi, 1974, p. 133).

Подобные же выводы по-разному обосновывались в целой серии работ 20–30-х годов: Б. Асафьева (Например: 1923, 1927, 1932), Ю. Келдыша (1933), П. Лама (1930, 1932), В. Беляева (1930). Статья последнего «“Борис Годунов” Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора», по справедливым словам самого ее автора, явилась «почти первым камнем, закладываемым в фундамент исследования особенностей музыкального языка Мусоргского» (Там же, с. 95). Из более поздних музыкально-теоретических трудов с ней могут быть сравнимы по значению и глубине наблюдений две статьи В. Протопопова (1939; изданы: 1983), книги Э. Фрид (1974, 1981), Р. Ширинян (1981), Е. Дурандиной (1985), Г. Головинского и М. Сабининой (1998), Р. Берченко (2003), Е. Ручьевской (2005), статьи И. Земцовского (1959), О. Коловского (1984, 1985), Г. Головинского (1986), М. Сабининой (1989), Е. Левашева (1989), В. Вальковой (2003), а также материалы сборника трудов «М.П. Мусоргский и музыка XX века» (1989) — прежде всего статьи Ю. Холопова, В. Холоповой и Т. Щербаковой. Весьма содержательными представляются и публикации И. Исаевой-Гордеевой (1975, 1979), И. Степановой (1982) и Г. Некрасовой (1982), осуществленные по материалам кандидатских диссертаций, а также очерк Е. Пустовит (1985).

Это, разумеется, далеко не полный перечень исследований, содержащих важные музыкально-теоретические положения по теме данной монографии. Тем более что в него могли бы быть включены и те работы, в которых перспективнейшие идеи высказываются, так сказать, попутно с решением других задач. Так, к примеру, краткий анализ романса Мусоргского «Скучай», произведенный Н. Гуляницкой в аспекте модальности как компонента развивающейся тональности (1977, с. 12–13), или трактовка ладовых переходов в сцене Юродивого с мальчишками, данная С. Слонимским в двух абзацах журнальной статьи (1989, с. 26), превосходят по своей

содержательной емкости и смысловой потенции многие страницы иных монографий. То же самое можно сказать и о предпринятом Т. Бершадской весьма (если не чересчур) смелом включении пьесы «Тюильрийский сад» в число примеров, иллюстрирующих, наряду с опусами Шостаковича, Стравинского и Бартока, явление политональности (1978, с. 115–116). Трудно переоценить и инициативу Л. Мазеля, указавшего на «возрождение Мусоргским модального принципа звуковысотной организации» (1972, с. 460), а также С. Скребкова, отметившего «альтерационные смещения тонального устоя» (1973, с. 367) и то, что он «мыслится как одноголосие» (Там же, с. 360).

Обнаружение такого рода черт благоприятствует дальнейшему проникновению в существенные слои стилистики композитора. Во всяком случае, идеи данного исследования во многом сформировались при опоре на указанные источники.

Поэтапное приближение к Мусоргскому не было строго последовательным и постепенным. К примеру, известны случаи, когда удивительные для своего времени находки оказались забытыми и лишь через 30–60 лет были заново открыты. Это относится к описанному В. Беляевым в конце 20-х годов явлению двенадцатиступенности ладовой системы (подробнее см. ниже), а также ко многим положениям диссертации сербского исследователя Павао Марковаца «Гармонический язык в произведениях Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881)», на которой необходимо хотя бы немного задержаться. Дело в том, что, будучи защищена еще в 1926 году (в Венском университете, у Гвидо Адлера), она была утеряна и лишь недавно обнаружена Ловро Зупановичем (издана в переводе с немецкого на сербо-хорватский язык; см. его свидетельство: Zupanović 1988, p. 9–10).

Это исследование не могло, таким образом, быть учтено в последующие десятилетия. А между тем, с отдельными его положениями перекликаются, к примеру, труды о Мусоргском Ю. Холопова и автора этого текста (1989).

Перечислим хотя бы некоторые идеи П. Марковаца, достойные углубления и развития: о внемелодических (текстовых, сценических) предпосылках гармонической выразительности (Devčić, s. 24), о вуалировании (затуманивании) тональности (Markovac, s. 144, 156, 158, 164), о ее расширении и образовании битональности (Там же, s. 160–161), об этих чертах как предвосхищении стилистики рубежа XIX–XX веков (Там же, s. 144), о самостоятельности диссонансов и квартсекстаккордов (Markovac, s. 145; Devčić, s. 22), о так называемых неразрешенных задержаниях (Markovac, s. 153; видимо, то же, что побочные тоны), об использовании не

столько новых аккордов, сколько новых отношений между ними (Там же, s. 146, 148), о фольклорных предпосылках альтерации тонов (s. 148: в будущем — идея Б. Бартока), о нетипичности каденций (s. 154), об использовании церковных ладов (при опоре на русскую — культовую и фольклорную — традицию) и некоторых иных «гамм» (s. 157)¹.

Как уже сказано, постижение Мусоргского никогда не было прямолинейным и простым. Тем не менее, если не принимать во внимание возникавшие на этом пути зигзаги, отступления, забега-ния вперед и рецидивы устаревших суждений, очевидно, что он ведет от констатации отдельных, в основном нетрадиционных, черт стиля (со сменой негативных оценок позитивными) к осмыслению их предпосылок, взаимообусловленности и неординарной художественной сущности.

Выше были названы лишь те работы по теоретическому мусорговедению, которые имеют существенное значение в русле задач предлагаемого исследования. Более подробный обзор литературы, и не только по Мусоргскому, а также по современной музыке, фольклористике и общетеоретическим вопросам, дается рассредоточенно, по ходу возникновения тех или иных проблем и вопросов. Здесь же обратим внимание (лишь) на взаимозависимость результатов исследований о Мусоргском и некоторых достижений в других областях музыковедения.

Из предыдущего параграфа следует, что осмысление сущностных особенностей нового ладового мышления композитора — одна из актуальных задач как собственно мусорговедения, так и науки о современной музыке, о ее стилевых истоках. Указанные отрасли тесно связаны: достижения в одной из них создают предпосылки для открытий в другой. Во взаимозависимых отношениях с данными отраслями находится и теория фольклора, поскольку Мусоргский из самых глубинных его слоев извлекал те самые ре-

¹ Многие верные тезисы диссертации П. Марковаца не получают, однако, необходимых обоснований и остаются, тем самым, лишь удачными догадками. Кроме того, диссертация не свободна от недостатков и ошибок. Сомнителен, к примеру, вывод о маскировке тональности с помощью педальных тонов, которые непонятным образом дифференцированы автором на органнй пункт и лежащий тон. Методологически несовершенно указание на превращение диссонансов в консонансы; спорно положение об эволюции гармонического языка в сторону усложнения вплоть до «Бориса» и «Без солнца», с последующим упрощением; неоправданно исключение из числа изучаемых произведений «Хованщины» и «Ночи на Лысой горе». В разделе «Оперы» на «Хованщину» отведено всего 1,5 страницы, тогда как анализы «Саламбо» и «Сорочинской ярмарки» (в редакции Н.Черепнина) занимают по 5 страниц, «Женитьбы» — 9,5 страниц, а «Бориса Годунова» — 36 страниц.

сурсы новой образности и языка, которые и были подхвачены в XX столетии¹.

Имеет здесь значение и то, что общая эстетика и этика творчества Мусоргского, не допускающего приема ради приема, восходит к народной музыке. В этом, а не в совпадениях и заимствованиях отдельных черт и образцов — тоже, впрочем, нередких, — заложено глубинное родство с ней композитора, обладающего, к тому же, остро национальным чутьем.

К слову, Мусоргского в XX веке слушатели и исследователи раскрывали для себя примерно так же, как раскрывали фольклор фольклористы. Более того, эти два процесса проникновения в глубь явлений шли как бы бок о бок, что не случайно. Корневой фольклоризм Мусоргского (а именно он едва ли не впервые претворил наиболее древние, чистые и достоверные пласты русской крестьянской музыки) служил и будет служить своего рода увеличительным стеклом для распознавания не выявленных еще свойств фольклора; и наоборот: раскрытие в наше время новых, глубинных слоев фольклора позволяет увидеть, что они уже были объектом тончайших интуитивных проникновений композитора.

Фольклорная линия в современном творчестве прорисовывается четко. Взаимодействуя с другими линиями, она способствует, в частности, выдвиганию в ладообразовании принципов монодии и модальности, образованию натурально-хроматической системы, раскрепощению вертикали и музыкальной формы, распространению «стравинских» остинато и многому другому. Разумеется, эти черты и тенденции имеют много источников. Но начиная с Мусоргского, фольклорные предпосылки оказываются как никогда существенными.

¹ Тема «Мусоргский и фольклор» до недавнего времени была мало разработана. Наибольшей полнотой в ее раскрытии отличались статьи И. Земцовского (1959) и Г. Головинского (1986). Позднее Г. Головинский опубликовал объемную монографию по данной проблеме (1994), поставив и блестяще разрешив ряд ее насущных аспектов (подробнее см. о ней в рецензии: Трёмбовельский, 1996). В общем же плане тезис о глубине «проникновения в душу народную» и умении «естественно выражать свои чувства на языке народных ладов» получил, применительно к Мусоргскому, большое распространение еще в начале XX века. При сравнении с достижениями Мусоргского творческие результаты других композиторов в этой сфере нередко даже недооценивались: «Я предлагаю читателю сравнить трактовку темы “Исходила младешенька” Чайковским в увертюре “Гроза” и Мусоргским в “Хованщине”. Из такого сравнения ясно, что даже крупный художник, но лишенный дара вчувствования в народную музыку, дает плохую подделку там, где дал настоящую жемчужину автор самой “подлой и грязной” (по словам Чайковского) оперы — “Бориса”» (Лапшин, 1917, с.70).

И. Земцовским было подмечено, что наиболее архаичные слои фольклора привлекают, как правило, композиторов так называемых «авангардных», «рафинированных» направлений (1978, с. 20–21), отличающихся усложненным языком и утонченной образностью. Едва ли не самым ранним подтверждением этой закономерности и является творчество «авангардиста XIX века» Мусоргского (еще одна рожденная им традиция!), отличающееся и крайне радикальным, даже по сегодняшним меркам, новаторством, и тем, что «для него особой привлекательностью были наделены старинные пласты фольклора» (Головинский, 1986, с. 83). Вот почему в его музыке логически обусловлено наличие тех фольклорных черт, которые только что были определены как черты музыки XX века. К ним можно причислить предпринятую Мусоргским трансплантацию в профессиональную музыку народного плача-причета (см. об этом: Головинский, 1981, с. 80), заимствование отдельных средств из всякого рода прибауток, считалок, дразнилок и других разговорно-песенных, промежуточных видов фольклора (см.: Дурандина, 1985, с. 105). Здесь необходимо сказать о стремлении композитора воссоздать не только народный мелос, но и манеру его произнесения, приблизить письменное творчество к гибкой и раскрепощенной интонационности (в асафьевском смысле), присущей музыке устной традиции (см.: Земцовский, 1978, с. 16).

О том, что новаторские тенденции современного фольклоризма исходят из опыта Мусоргского, свидетельствуют нередко сами композиторы. Сошлемся, в частности, на Бартока, достигшего особенно весомых результатов в творческом постижении и развитии древней народной культуры. Вот, к примеру, два его высказывания: «Среди композиторов второй половины прошлого столетия единственно Мусоргский был тем композитором, который подчинился полностью и исключительно только влиянию крестьянской музыки и этим... опередил свою эпоху»; «Изучение крестьянской музыки... привело меня к мысли о возможности полного освобождения от всевластия нынешней системы мажора и минора... к совершенно свободному распоряжению каждым отдельным тоном нашей хроматической двенадцатитоновой системы» (цит. по: Холопов, 1974, с. 246, 248). Соотнеся эти высказывания, можно заключить, что венгерский мастер сознательно разрабатывал путь, проложенный Мусоргским (кстати, и «анти-мажорноминорность», и двенадцатитоновость — составные стилия русского композитора).

Итак, поскольку Мусоргский опирался на наиболее ранние пласты народно-музыкального мышления, их небезуспешное изучение современной фольклористикой приближает одновре-

менно к разгадке непознанных еще секретов его стиля. С другой стороны, как уже сказано, при «моделировании» этого стиля может быть полезен и научный аппарат из теории современной музыки — к которой, в определенном смысле, относим и сам Мусоргский.

В настоящем труде учтена возможность такого двустороннего подхода. К примеру, выявляя в музыке Мусоргского стилевой комплекс «модальность — децентрализованность — плагальность — гетерофоничность», изучая приемы ладового развития (пополнения тонов, раскрывающегося лада), касаясь безмодуляционных решений и некоторых неклассических приемов модулирования, мы в той или иной мере опирались, нередко, по аналогии, на данные фольклористики. А в выводах о производных ладах, о полиладовых явлениях, тематизации фактуры, расширении сфер «выбора и сочетания» элементов (по терминологии Ю. Кона) в высшей степени полезными оказались исследования по современной гармонии и технике ладообразования.

Указанные группы проблем расчленены, конечно, условно. Между ними нет непроходимой границы, а некоторые конкретные вопросы относятся к обеим группам. Это естественно, поскольку, как уже сказано, и сами стилевые принципы музыки XX века обнаруживают новые черты общности с принципами народной музыки, а нередко и извлекаются из нее.

Отмеченные в данном параграфе пути и этапы постижения стилистики композитора нельзя считать пройденными: проблем здесь явно больше, чем решений. Но теоретическое мусоргское ведение идет, тем не менее, дальше — к осмыслению «новой логики» его сочинений, факторов их развития и музыкального динамизма, в первую очередь ладогармонических. Именно эти темы представляются наиболее актуальными на очередном этапе изучения Мусоргского.

Если о роли лада в формировании его произведений судить по классицистским трафаретам, эта роль будет казаться как бы искаженной, а само формообразование поврежденным — нелогичным и нетехничным (ошибочные критерии, как отмечалось, не раз подводили критиков). Вопрос же о том, какой тут нужен подход и теоретический аппарат, остается открытым. Руководствуясь приведенными соображениями о сходстве проблем музыки Мусоргского с проблемами современного творчества, и тем, что эти последние, в свою очередь, смыкаются с проблемами фольклора и доклассической музыки, автор счел целесообразным ввести положения о ладовом развитии. Их разработке посвящена вторая часть монографии (с IV по IX главы).

3. Специфические трудности изучения в связи с подходом к Мусоргскому как композитору своего и будущего веков¹

Опередив время, одним из первых воплотив специфические черты музыки будущего столетия, в целом Мусоргский принадлежал, конечно, своему веку. И не просто синхронно, а стилистически. Это отчетливо видно, к примеру, по используемому им гармоническому материалу, который (если пока отбросить тонкости внутреннего строения музыкальной ткани) согласуется, хотя и очень свободно, с нормами эпохи². Основные единицы гармонии Мусоргского — терцеобразные аккорды. Усложнения же их побочными тонами, полигармоническими напластованиями, как и сочетания терцовых созвучий с нетерцовыми (квартовыми, трихордными, пентатонными, кластерными...) появляются эпизодически. Будучи важными элементами стиля, они существенно обогащают его, подчас даже коренным образом, символизируя принципиальную допустимость любых средств. Но все же общий фонический уровень сочинений композитора соответствует, в основном, стилистике второй половины XIX века.

Парадоксально, что традиционность внешнего облика большей части аккордов не облегчает, а затрудняет анализ. Она оказывается как бы ложным ориентиром, провоцирующим упрощенное, а значит, неверное или неполное объяснение новых явлений, которое неспособно раскрыть их глубинную и далеко не традиционную суть. Даже когда все звукоэлементы словно бы взяты из сложившегося словаря, музыкальная речь Мусоргского остается, как правило, новаторской. Определение каждого такого элемента не объясняет целого, которое, можно сказать, не равно их сумме. Это, в сущности, общее положение для Мусоргского особенно важно именно потому, что из, казалось бы, обычного (не говоря уже о необычном) материала он умел строить небывалые звуковые конструкции.

Отмеченный парадокс может возникнуть при изучении не только аккордики. Так, обилие доминантово-тонических отношений между подготовляющими и подготавливаемыми разделами чаще всего не говорит о применении Мусоргским классицистских доминантовых вводов. А очевидные во многих образцах приметы

¹ Такой подход к музыке Мусоргского впервые осуществлен в статье Ю. Холопова «Мусоргский как композитор XX века» (Холопов 1990).

² Подобной точки зрения придерживается и В. Холопова. Она предупреждает, что, «проводя параллели с XX веком, важно не допустить тождества» (Холопова 1990, с. 95).

традиционной гармонической тональности представляют обычно только как бы внешний слой ладовой структуры, «прикрывающий» модально-монодические процессы ладового развития.

Поскольку эти последние являются у Мусоргского сущностными и специфическими, без их учета можно получить только искаженные и ошибочные выводы. Мало приближают к истине и простые указания на какие-либо необычные (оригинальные, нешаблонные, интересные, несуразные, нелогичные, абсурдные) «детали» — ненормативное голосоведение, последование ступеней, удвоение, расположение и т. п. Если им не придать должного значения, приняв за простые отклонения от правил, за легко устранимые погрешности или за причуды гения, возникнет опять же инерционное движение мысли по ложному пути «аналитического традиционализма». Чтобы преодолеть эту тенденцию, необходим новый угол зрения, соответствующий природе объекта изучения. В частности, по нашему мнению, он должен исходить, как уже замечено, из понимания модальных и монодийно-гетерофонических основ музыкального мышления композитора.

Обнаружение в материале, казавшемся уже «отработанным», неиспользованных ресурсов всегда свидетельствует об исключительно сильной предрасположенности к художественному открытию¹. Мусоргский потому и прорвался в XX век, что такая предрасположенность у него была едва ли не самой острой среди композиторов XIX столетия. Выразилось это, разумеется, не только в иной трактовке старых элементов, но и в пополнении их многими новыми приемами и структурами, а главное — в упразднении границ, разделявших допустимое и невозможное.

4. О понятийно-терминологическом аппарате

Подход к Мусоргскому как к композитору и своего, и одновременно будущего веков не может не сказываться на формировании и «работе» понятийно-терминологического аппарата. Уже отмечалось, что к Мусоргскому применимы многие положения и определения из теории современной музыки. Верно и обратное: некоторые понятия, возникшие для объяснения его стилистики, способны служить затем действенным инструментом изучения со-

¹ Словосочетание «художественное открытие» используется в данной работе как метафорический эпитет, а не как термин. Точка зрения автора по данному вопросу изложена в статье «К проблеме терминологии — о выражении “художественное открытие”» (Трембовельский, 1984).

чинений XX века. Последнее относится, к примеру, к явлению двенадцатиступенности (двенадцатиполутоновости), описанному еще в начале 30-х годов В. Беляевым и Ю. Келдышем при изучении ими Мусоргского и лишь через 30–35 лет многосторонне обоснованному Ю. Холоповым в связи с музыкой Прокофьева и ряда других современных композиторов (см. 6-й раздел Введения).

Понятия, используемые в данной работе, имеют разные источники. Так, термин «унитональность» («*ordre unitonique*») принадлежит Ф. Фетису, в трудах которого он фигурирует как первый из четырех типов тональности, имеющих свои историко-стилевые параметры. Это почти забытое определение может зажить новой жизнью и обрести дополнительные смыслы, будучи отнесенным, в частности, к отдельным явлениям позднеромантического и современного искусства. Другие термины, как отмечалось, позаимствованы из фольклороведения (раскрывающийся лад) или теории современной музыки (децентрализация, производные лады, полиладовость). А такие понятия, как полиопорность, модальное развитие, пополнение звукоряда, немодусные тоны, предыктовость, тонально-двойственные структуры, введены автором данной работы.

Все термины, встречающиеся в работе, каким бы ни было их происхождение, как нам представляется, способны определять в равной степени особенности музыки Мусоргского, а также, ввиду сказанного выше, и черты современного творчества. И это еще один показатель внутренней близости данных художественных реалий.

Конечно, перенос терминов с одного объекта на другой не может быть механическим. Специфические особенности музыки Мусоргского заставляют соотноситься с ними привлекаемые понятия, которые, сохраняя свою суть, неизбежно меняют объем содержания и корректируются. Кстати сказать, в этом обновленном виде они могут быть возвращены теории современной музыки. Думается, что подобные переходы «туда и обратно», сулящие обогащение понятий, — процесс неиссякаемый.

В отдельных случаях привлекаемые понятия требуют весьма серьезных уточнений и обоснований (или определения позиции автора). Пример тому — предпринятое в данной работе определение лада через пару терминов «модальность — тональность».

5. Лад и отношения его сторон

В самом общем смысле лад — это звуковысотная система. Она характеризуется звукорядом (шире — звуковым материалом) и функциональными отношениями (связями) между его элемента-

ми. В зависимости от того, значение какой из этих сторон преобладает, можно выделить два рода ладовых систем — звукорядный и функциональный. Они соотносимы с общеевропейскими категориями модальности и тональности и совпадают с понятиями «модальные лады» и «тональные лады», применяемыми Ю. Холоповым в ряде его последних трудов. Модальные лады опираются на избранные ладовые звукоряды; при этом централизация может быть сильной и слабой, либо вообще отсутствовать: «композитор волен допустить преобладание одной из тональностей или оставить тональное впечатление неопределенным» (Messiaen, 1944, p. 64). Тональные лады опираются на тот или иной центр в виде звука или созвучия; при этом определенность звукорядов не является обязательным условием, хотя они и могут быть такими: «...тональность существует в различных модальных вариантах, основанных, например, на мажоре и миноре, пентатонике, целотоновом ладе или, как в некоторых стилях современной музыки, на хроматическом модусе» (ApeI, 1958, p. 753).

Уже из сказанного видно, что между двумя родами лада нет непроходимой стены, так как в конкретных музыкальных примерах объединяются, как правило, обе стороны — и звукорядная, и функциональная. Так, «центральный тон, с которым связаны другие тоны, способен установить тональность, а то, как эти другие тоны расположены вокруг центрального, создает модальность» (Persichetti, 1961, p. 31). Дифференциация же осуществляется при учете преобладающего значения одной из сторон: если «доминирует специфический признак ладового звукоряда (хотя есть и своя система устоев и неустоев)», то лад модальный (звукорядный); если же доминирует «специфический признак взаимодействия D—T и других тональных функций (хотя существен и признак звукоряда, в особенности — звукоряда всех указываемых при ключе основных ступеней» (Холопов, 1988, с. 160), то лад тональный (функциональный).

Впрочем, существуют и образцы, условно говоря, чистого модального рода — многие народные или старинно-профессиональные (средневековые) монодии, образцы хорового искусства XIV—XV веков, примеры из современной музыки, в которых есть определенный звукоряд и нет стабильной функциональности.

Тут встает непростой вопрос о характере сосуществования звукорядной и функциональной сторон лада. Ясно то, что они могут любым образом смешиваться, давая неисчислимое множество конкретных ладовых структур. Но зависимы ли эти стороны друг от друга? Чтобы получить ответ на этот, весьма существенный для данной работы вопрос, зададим себе еще два, более частных: 1. Является ли отсутствие или ослабление тонального тяготения

(т. е. децентрализация) свойством модальности? 2. Способствует ли децентрализация проявлению модальности?

На первый вопрос можно ответить только отрицательно: ослабление или снятие тяготений — это не модальность, а разновидность тональности неклассического типа — рассредоточенной (см.: Тараканов, 1972; Юсфин, 1972), колеблющейся, рыхлой, свободной (Холопов, 1988), парящей, снятой (Schönberg, 1911), плавающей (Lowinsky, 1961). Последнее определение («Floating tonality»), к примеру, согласно точке зрения автора, обозначает область «между двумя полюсами» — «тональностью» и «атональностью», которые «трактуются не как твердо установленные понятия, а как принципы музыкальной организации» (Lowinsky, 1961, р. XII), способные по-разному взаимодействовать и смешиваться. (Данные положения относимы ко многим сферам современной музыки, а значит, и к Мусоргскому, хотя они и выведены из анализа тех «наиболее смелых опытов» XVI столетия, в которых «центр тональности все время смещается от одной сферы к другой» (Там же, р. 38).

На второй вопрос следует дать положительный ответ. Уменьшение звукоорганизующей роли функциональности как бы предоставляет другой стороне лада — звукорядной (модальной) — взять эту роль на себя. Речь идет, впрочем, только о возможности и некоторой вероятности подобной передачи роли, а не о том, что она обязательно должна произойти.

Чтобы избежать распространенных подмен понятий, закрепим еще раз основные положения: рассредоточенная тональность не является модальностью и не образует ее — эти сферы разнородны; если первая установлена, это не говорит автоматически о наличии второй. Вообще, стороны лада (соответственно, принципы модальности и тональности) независимы в том смысле, что они не определяют и не отрицают друг друга. Нельзя говорить и об обратной корреляции — о механическом и неизбежном уменьшении одной составляющей при увеличении другой. Это и есть ответ на поставленный выше «общий вопрос».

В то же время, снятие или ослабление одной стороны расширяет возможности для включения ладоорганизующих сил другой (не включает их, а делает такое включение более вероятным). А будут ли эти возможности использованы или нет — это уже отдельный вопрос, учитываемый при сравнительном изучении музыкальных стилей или отдельных образцов.

В каждый исторический период преобладающей в ладу становилась та или иная сторона. Однако и другая не исчезала полностью, а продолжала свое существование как бы подспудно. Так,

когда в XVII–XIX веках «доминирующее положение занял принцип тональности <...> модальность продолжала развиваться и обогащаться новыми достижениями тональной гармонии, но в подчинении ей и в ее рамках» (Холопов, 1982, с. 18)¹. И дело здесь не только в том, что Б.Асафьев называл «внутриладами», имея в виду проявления средневековых модусов в недрах мажора и минора². Сами классические лады, как известно, только с одной стороны отличаются снижением роли звукоряда (он перестал быть ведущим принципом системы), с другой же, в определенном смысле — повышением этой роли. О последнем говорит, в частности, унификация мажорных и минорных разновидностей гаммы и, соответственно, системы ключевых знаков.

Приведенными положениями определяется метод изучения и объяснения ладовых явлений, исключая абсолютизацию звукорядного или функционального подходов. Поскольку любой из них сам по себе односторонен, их противопоставление неоправданно. К примеру, распространение подхода функционального побуждало, в свое время, характеризовать подход звукорядный как узкий, хотя он является не только не узким, а, в определенном смысле, и наиболее широким. Именно он позволяет охватить на основе единого принципа описания едва ли не все лады: современные, классические, доклассические, фольклорные, стабильные, результативные, «движущиеся» и даже точно нефиксируемые. Кстати, звукорядный метод чаще других исповедуют исследователи современной музыки, что объясняется расширением ее ладового спектра.

Итак, хотя стороны лада и не связаны по принципу обратной корреляции, на практике они чаще всего как бы восполняют друг друга. И указанная выше возможность активизации одной из них при ослаблении другой не остается при этом только возможностью, но в той или иной мере реализуется. Сказанным до некоторой степени обосновывается такое понимание модальных явлений, при котором в число их признаков включаются, фактически, признаки неклассических типов тональности. Сошлемся на определение Т. Барановой из «Музыкального энциклопедического словаря» (Баранова, 1991), согласно которому к особенностям модальной гармонии относятся, наряду с ориентацией

¹ На это же указывал, в частности, М. Этингер (1979, с. 37–38).

² Упомянем, к примеру, о миксолидийской окраске доминантовых предиктов как типичном для классиков явлении. О том, что «натуральные мелодические лады... сохранили частичное значение даже в пору наибольшей строгости функционально-гармонического письма», писал В. Гурков (1980, с. 85).

на определенный ладовый звукоряд, «нецентрализованность лада, переменность устоя, отступления от классической функциональной логики связи аккордов» (там же, с. 349), а также на суждения Ю. Холопова, считающего, что «принцип модальности в его наиболее чистом виде» могут демонстрировать «мелодии с неопределенным тональным тяготением, но с последовательно выдерживаемым звукорядом» (1982, с. 16–17). В данных положениях зафиксирована особенно часто проявляемая расположенность к модальности тонально-неопределенных образцов. Что, кстати, вполне объяснимо: в условиях ладовой децентрализации именно модальность становится основным системообразующим фактором звуковысотных отношений. Наиболее просто такое ее назначение реализуется при неизменности звукоряда, что также учтено в процитированных источниках. Однако абсолютизация этого условия представлялась бы ошибочной. Ведь выдержанный звукоряд не исчерпывает всех возможных проявлений модальности (особенно новомодальности); среди которых не менее важное значение могут приобретать разного рода сопоставления, сочетания, пополнения и усечения звукорядов (в данной книге некоторые из них будут рассмотрены в IV, V, VI и, отчасти, в IX главах). Таким образом, модальная техника допускает разные формы работы со звукорядами: верность одному из них, взаимодействие двух и более звукорядов, трансформация звукоряда по линии усложнения или упрощения, хроматизации или диатонизации, увеличения или уменьшения числа тонов и т. п.

Черты, характеризующие модальность как одну из сторон лада, могут быть выявлены не только в сугубо модальных стилях. Даже в эпоху классицизма, как уже было отмечено, не прекращалось ее латентное развитие. Из этого не следует, конечно, абсурдный вывод, будто бы, скажем, Пятая симфония Бетховена — образец модальной ладовости. Именно латентность существования модальности не позволяет отнести соответствующие стили к модальным.

Мысль о взаимодействии модальности и тональности не нова, особенно для зарубежного музыкознания. К примеру, В. Апель, определяя понятие «mode» как «выбор тонов, распределенных в шкале и образующих звуковую субстанцию сочинения», пишет, что «при любом центральном тоне... возможно большое число модусов» (Apel, 1958, p. 452). То же самое, но как бы с другой стороны, отмечает он и при характеристике широкого значения термина «тональность», определение которого приведено выше. Добавим теперь лишь, что это определение соответствует принятой нами дефиниции лада как комплекса модальных и тональных связей; узкое же значение термина «тональность», по В. Апелью, отно-

сится к музыке, написанной в «мажорном и минорном» «mode», то есть к сугубо классической тональности (Там же, р. 752).

Еще раз подчеркнем, что принцип звукоряда, лежащий в основе модальной техники, не обязательно выражается в верности звукоряду (этот определитель наиболее очевиден и прост, но не всегда достаточен). Во-первых, звукоряд может соблюдаться и в мажорно-минорной музыке, скажем, в начальной (шестнадцатитактной) теме Пятой сонаты Моцарта. Во-вторых, в модальном сочинении нередко берутся немодусные тоны (см. II глава, 8 параграф). В-третьих, как было отмечено, модус может меняться по ходу развертывания музыкальной формы, образуя особого рода «модальную драматургию», «модальную переменность» (Гуляницкая, 1984), «модальное развитие» (Трембовельский, 1982).

В настоящей работе модальное развитие трактуется, в соответствии с общим подходом к ладу, как одна из сторон ладового развития, отличающегося в сочинениях Мусоргского непредустановленностью и многообразием. В числе факторов, создающих эту возможность, большое значение имеет принцип двенадцатиступенности, некоторые аспекты которого, в нужном для данного исследования ракурсе, затронуты в очередном параграфе.

6. Двенадцатиступенность

Теория хроматической двенадцатиступенной тональности многосторонне изучена на материале современной музыки Ю. Холоповым (см., к примеру: Холопов 1967, 1974, 1983). Но, как отмечалось, родственные понятия вводились еще в 30-е годы исследователями Мусоргского: «...Ему было внутренне присуще расширенное понимание тональности, ставившее его впереди своего века. Основой его гармонии была... настоящая двенадцатиполутоновая гамма, в которой все двенадцать ступеней имели свое самостоятельное, специфическое гармоническое значение» (Беляев, 1930, с. 118–119). «...Подготовка взрыва тональности изнутри, благодаря ее расширению до конечного поглощения всех 12 звуков... дает возможность построения в пределах данной тональности любого чуждого ее основному виду аккорда или даже целой аккордовой последовательности» (Келдыш, 1933, с. 6).

Для осмысления внесенных Мусоргским преобразований целесообразно привлечь, помимо холоповской теории, некоторые положения зарубежного музыкознания. Мы имеем в виду, в первую очередь, понятия Э. Сигмейстера «widened tonality» и «expanded tonality», каждое из которых отражает определенную степень и

глубину внедрения в тональность хроматических элементов: собственное XIX веку обогащение тональности «вторичными (побочными. — *E. T.*) доминантами, а также другими «заимствованными аккордами» (Siegmeister, 1966, p. 353), и присущее современной музыке «поглощение (absorption) заимствованных диатонических и альтерированных аккордов» (Там же, p. 366). У Мусоргского, как и у большинства его современников, многообразно представлен первый тип расширенной тональности. Но специфическим для него является второй тип — еще один показатель его принадлежности XX веку.

Э. Сигмейстер придерживается следующей трактовки ладовых преобразований, произошедших «приблизительно к началу века»: «европейские композиторы разделились, в основном, на два лагеря: на тех, кто вслед за Мусоргским и Дебюсси резко порвал с романтическим хроматизмом, и тех, кто, подобно Штраусу, Малеру, Скрябину и раннему Шёнбергу, усилил тональную неопределенность хроматизма» настолько, что «оставался лишь шаг к полному отказу от тональности» (Там же, p. 366). Этот подход, пожалуй, несколько схематичен и требует уточнений и дополнений.

Так, Мусоргский и Дебюсси скорее все же продлили (а не прервали), причем весьма далеко, одну из линий развития «романтического хроматизма», заключающуюся в его, если так можно сказать, автономизации. Как результат этого развития и возникла двенадцатиступенная система. Хроматизм у данных авторов имеет, в основном, натурально-модальную, а не вводно-тоново-альтерационную природу, что говорит о качественно новом этапе обновления системы — собственно, этапе «expanded tonality».

Второе уточнение относится к тезису о связи децентрализации и хроматизации. Эти качества действительно нередко взаимообуславливают друг друга. Однако они некоррелятивны: хроматическая тональность бывает (в том числе у Мусоргского) централизованной не реже, чем децентрализованной; с другой же стороны, существует «диатоническая атональность», как и атональность на базе любых иных модусов.

И образование двенадцатиступенной тональности, и склонение к децентрализации — весьма заметные у Мусоргского стилевые тенденции. Но, во-первых, их нельзя абсолютизировать, и, во-вторых, следует учитывать, что они существуют как в связи, так и независимо друг от друга.

Тезис о двенадцатиступенности (двенадцатиполутоновости) означает принципиальную возможность использования любых тонов и аккордов в любом строе, которая в конкретных образцах реализуется с большей или меньшей полнотой. Предельно хрома-

тические, имеющие наивысшую модальную плотность фрагменты встречаются у Мусоргского сравнительно редко. Причем они служат обычно обобщением ладового развития. Не исключено, что композитор прибегал к подобным обобщениям сознательно: «...тема поезда... заканчивается химической (т. е. хроматической. — *Е. Т.*) гаммой полным ходом... В конце шабаша врывается химическая гамма» (Мусоргский, 1971, с. 87).

Отдельные образцы полнохроматических резюмирующих «обобщений» будут рассмотрены в главах, посвященных модальному развитию. Сейчас же назовем некоторые из них: оркестровая интермедия, звучащая после хора «На кого ты нас покидаешь» (первая значительная кульминация «Бориса», ц. 10), интонационно самый экспрессивный раздел «Гнома» («*Meno mosso*»), многие фрагменты «Хованщины» — кульминация диалога Досифея с «бесов угодницей» Сусанной (III д., ц. 36–37)¹, средний раздел его «исповеди» (V д., ц. 5–6), ариозо «Свершилось решение судьбы», звучащее «вслед удаляющемуся поезду» Голицына, центральный фрагмент монолога Голицына «Вот, в чем решение судьбы моей» (со слов: «Покончил с боярскими местами») и др.

Все подобные примеры, как, впрочем, и многие неполнохроматические эпизоды, относятся к сфере автономной (или почти автономной) хроматики. В них, правда, просматриваются иногда и контуры классической или натурально-диатонической гармонии (скажем, в последнем из перечисленных образцов улавливается традиционная функциональная подоснова: T — S — D — T).

2т. 2т. 3т. 0,5т.

Однако определяющими являются, как правило, специфически хроматические ходы и обороты, которые объединяют самостоятельные звукоступени, располагаемые по полутонам.

Уже отмечено, что двенадцатиступенность как принцип мышления не выражается в обязательной двенадцатитонности конкретных образцов. Но возможность получения соответствующего звукоряда и то, что он входит в стилевую палитру Мусоргского, — факт существенный. Ведь именно при использовании (пусть даже редком) додекахорда некоторые специфические особенности ладовой системы композитора — и собственно двенадцатиступенность, и самостоятельность ступеней, и результативность звукосистем — проявляются как бы до конца и с наибольшей отчетливостью.

«Двенадцатиступенность сама по себе не есть лад» (Мусоргский, 1971, с. 87), в силу внутренней единообразности и недиффе-

¹ Ссылки даются по клавиру «Хованщины» в редакции П. Ламма (М., 1932).

ренцированности структуры, охвата всех звуков и отсутствия немодусной сферы. Но двенадцатиступенность становится ладом в реальном звучании, если ее строение словно бы конкретизируется теми или иными путями ведущего к ней ладового развития — линией пополнения тонов, взаимодополняемостью звукорядов, внедрением в мажор или минор новых «аккордоступеней» и т. д., или если в ней прослушиваются «внутрилады», из которых она сложена. Вообще, результативный характер (как и такое, к примеру, свойство, как самостоятельность ступеней) присущ практически всем ладам, встречающимся у Мусоргского: полно- и неполнохроматическим, полно- и неполнодиатоническим, семиступенно-недиатоническим и любым иным. Эти разновидности, кстати сказать, нередко бывают связаны в его сочинениях как этапы и вехи общего процесса ладового развития, ведущего, скажем, от мало- к многоступенным образованиям, вплоть до двенадцатиступенного.

7. О тональных функциях и их символах

Самостоятельность всех ступеней выражается в новом типе гармонической функциональности, который отличается уравниванием в правах с традиционно-квинтовыми каких угодно иных связей созвучий — терцовых, секундовых и тритоновых. Отсюда: перерождение системы трех функций (функциональных групп), несводимость к ним гармоний и, в конечном итоге, наделение аккордов любой ступени своей функцией¹.

Когда число функций увеличивается, по меньшей мере, до числа возможных интервальных отношений между основными тонами аккордов, то есть до двенадцати, представляется не всегда возможным и целесообразным описание каждой такой функции безотносительно к конкретным примерам. Тем более что функции не закреплены строго за аккордами определенной структуры, а сами аккорды наделены как основными, так и переменными функциями, причем возможности для проявления последних возрастают пропорционально увеличению числа ступеней. Функциональной множественности, кстати сказать, способствует и свойственная Мусоргскому тенденция к тональной децентрализации.

¹ Ю. Холопов учитывает (в частности, и при анализе Мусоргского), наряду с медиантами и субмедиантами (верхними и нижними), так называемые верхне- и нижнеприлегающие атакты, тритонанты (V или IV) и ряд иных функций (1988, с. 399–403, 502–503).

Здесь встает вопрос о названиях и обозначениях функций. В данной работе используются, в основном, ступенно-цифровые символы с добавлением некоторых общепринятых буквенных, цифровых и графических индексов: ${}_H III >$, ${}_B III_7^{5<}$, $V_7 \rightarrow {}_H III$, $V_7 \rightarrow ({}_H III)$, V_9^6 и т. п. Такая система гармонической нотации в силу своей обобщенности и универсальности представляется особенно удобной (в русле стоящих задач) для демонстрации образцов много- и нестабильнофункциональной ладовости.

При этом мало используются (хотя и не отрицаются в принципе) некоторые распространенные термины, определяющие те или иные функциональные связи аккордов. Последнее относится, к примеру, к слову «медианта». При функциональной автономности и самостоятельности аккордов любых ступеней медиантовые гармонии не несут уже функцию серединную, промежуточную, посредническую, то есть собственно медиантовую. Хотя, разумеется, в работе учитывается большое значение терцовых отношений в сочинениях Мусоргского (и других композиторов его времени). Этот факт общеизвестен, бесспорен, но, думается, не столь уж специфичен для индивидуального стиля автора второй половины XIX века.

По сходной причине в работе почти не применяются и такие названия и знаки, как тоническая, субдоминантовая и доминантовая параллель (T_p , S_p , D_p). Соответствующие аккорды чаще всего не нуждаются в объяснении через классические T, S, и D, поскольку, став самостоятельными, они не привязаны непосредственно к этим гармониям как их спутники. Здесь, опять же, обычно достаточны цифровые обозначения: VI, II, III (в мажоре); III, VI, VII (в миноре).

Аккорды группы параллелей (как и медиант) могут, конечно, выступать в качестве заместителей (и заменителей) главных трезвучий, однако в данной работе это не отражается символами (при необходимости возможны словесные пояснения).

Примем во внимание и трансформацию у Мусоргского самих «первофункций» (T, S и D), в частности: уменьшение доминантности доминанты и тоничности тоники, на что указывал В. Протопопов (1983). Крайним проявлением этой тенденции являются случаи, когда V ступень — уже не доминанта, подобно тому, как в гармонии эпохи Возрождения она — еще не доминанта (кроме, разве, отдельных, в основном, каденционных оборотов, в которых она, все-таки, — доминанта). Сказанное тоже является своеобразным предупреждением о необходимости очень осторожного применения символов T, S и D, даже когда речь идет об аккордах I, IV и V ступеней.

Не забудем и то, что характер и степень дифференцированности функций изменились у Мусоргского в силу монодийно-гетерофонической природы фактурного мышления (см. главу II), а также тональной двойственности многих звукосистем его сочинений (см. главу III).

Итак, сами порядковые названия ступеней, фактически, служат и указателями функций — не трех, а больше, вплоть, как минимум, до двенадцати (они обозначаются, правда, только семью цифрами и индексами повышения и понижения, что обусловлено существующей нотацией).

Помимо цифровых в работе допускается буквенная или слоговая фиксация аккордов (*c — G₇ — As — as — Ges^{6<} — c*; *до — Соль₇ — Ля-бемоль — ля-бемоль — Соль-бемоль^{6<} — До*). Она, в частности, уместна, если требуется показать мелодическую линию их основных тонов (прежде всего секундово-поступенную) и, конечно, при «расшифровке» атональных примеров, когда нет точки отсчета в виде определенного центра.

Немало у Мусоргского и образцов «*in modo classico*», с ясными классицистскими функциями, к которым вполне подходят обычные обозначения. Иногда возможна смешанная система символов, скажем, в двух ярусах или по типу «бригадного» учебника гармонии.

Как видно, мы допускаем некоторое разностилие гармонической нотации, в чем находит отражение неоднородность самого исследуемого материала (см. главу I). Но в силу того же обстоятельства (помимо уже отмеченных) из всех знаков функций в работе отдается предпочтение цифровым — как самым универсальным и всеобъемлющим.

8. Структура книги

Построение книги определяется стремлением выделить важнейшие составляющие ладогармонического стиля Мусоргского и в то же время подчеркнуть его художественно-смысловое единство. Она состоит из Введения, Заключения и двух основных частей, посвященных, соответственно, новаторским чертам собственно звукоорганизации (структуры тональности, ткани) и ее динамически-процессуальных аспектов. Первая часть — «О ладогармонической и фактурной специфике» — включает три главы, суммирующиеся в некую репризную конструкцию: в средней из них обосновывается вывод о монодийно-гетерофонной природе музыкальной фактуры, в начальной осмысливается принцип тональной децентрализа-

ции, реприза же, то есть III глава, возвращает читателя к одному из аспектов этой «главной темы» — тонально-двойственным (производным и полиопорным) структурам, — и, тем самым, конкретизирует и резюмирует ее.

Целостность первой части обеспечивается сквозной мыслью о взаимообусловленности черт лада и склада. Известное положение о неразрывности этих сфер (оно глубоко обосновано, в частности, в «Лекциях по гармонии» Т. Бершадской) применительно к Мусоргскому наделяется и особым смыслом: в каждой из сфер осуществляется отход от присущей классикам (в том числе современникам Мусоргского) идеи централизации всех компонентов вокруг тоники (в мажорно-минорной гармонии) и ведущего голоса (в гомофонной фактуре). У Мусоргского есть, конечно, и тоника, и ведущий голос. Но частично их традиционные функции как бы рассредоточиваются между другими компонентами (аккордами, звуками, голосами), чем и определяется, во многом, радикальный характер предпринятых композитором стилевых преобразований.

Вторая часть — «Принципы ладового развития» — состоит из трех разделов — вступительного и двух основных: «Модальное развитие» и «Функционально-тональное развитие». Во вступительном разделе заявлена проблема динамизма в сочинениях Мусоргского и обосновано понятие «ладовое развитие», в свою очередь позволившее уточнить и расширить данную в первой части дефиницию лада. Раздел «Модальное развитие» включает главы IV — «Пополнение звукоряда», V — «Взаимодополняемость модусов» и VI — «Проявление принципов раскрывающегося лада», а раздел «Функционально-тональное развитие» — главы VII — «Специфика модуляционной техники», VIII — «Некоторые принципы подготовки новых разделов» и IX — «Принцип унитональности».

Поскольку парой понятий «модальность—тональность» выражается (во всяком случае, в настоящем труде) мысль о нерасчленимости стоящих за ними явлений, оговорим поочередность предпринятого во второй части рассмотрения соответствующих сторон ладового развития. Такое размежевание допущено ради сугубо исследовательских целей. Будучи выделенными в отдельный раздел, модальные аспекты анализа, при учете, конечно, и тональных, образуют такой новый угол зрения, который отвечает природе новизны рассматриваемого явления. Они дают реальную возможность постичь логически-художественную обусловленность буквально каждой детали и каждого звука, в том числе и тех, что еще недавно могли казаться нарушениями и ошибками.

Необходимостью «влезать в детали» объясняется сравнительно подробное описание некоторых примеров (его можно уподобить технике медленного чтения, по определению Л. Щербы), а также дифференциация глав на параграфы и подпараграфы. Еще раз подчеркнем: определившее структуру второй части размежевание сторон ладового развития не абсолютно, поскольку рассмотрение одной из них неизбежно связано с учетом другой. Отсюда постоянные забеги вперед и возвращения назад.

Завершает монографию Заключение. В нем еще раз подчеркнуты органичность и целостность музыкального мира Мусоргского, все компоненты которого, в том числе рассмотренные в различных главах работы, как бы поддерживают и взаимообуславливают друг друга.

Часть первая

**О ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОЙ
И ФАКТУРНОЙ СПЕЦИФИКЕ**



Глава I

ТОНАЛЬНАЯ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ КАК ОДИН ИЗ НОВАТОРСКИХ СТИЛЕВЫХ ПРИНЦИПОВ

1. Ладостилевая многосоставность

Во Введении уже говорилось о некоторых обстоятельствах, осложняющих изучение стиля Мусоргского, в особенности его ладовой системы. Заострим теперь внимание еще на двух таких обстоятельствах.

Первое заключено в неоднородности языка композитора, мотивированной, как правило, программно-драматургическими, содержательными предпосылками. Его сочинениям нередко присуща весьма специфическая система стилевых контрастов, когда отдельные страницы, взятые вне контекста, могли бы показаться принадлежащими разным музыкальным культурам. Вспомним, для примера, вторую половину I действия «Хованщины» (начиная с чтения надписи на столбе), в которую входят фрагмент (ц. 73), воссоздающий партесный стиль (см.: Скребков, 1973, с. 382–384), народно-гетерофонный хор а саррелла «Ох, ты родная матушка, Русь» (ц. 79), раннеклассицистский ритурнель с типовой моделью $I V_2 \rightarrow IV_6: DD K_4^6 V I$, сопровождающий речь девушки из немецкой слободы (ц. 102), романсово-романтический тематизм Андрея в моменты его любовных признаний Эмме (ц. 105), «сусанинский» монолог Досифея (ц. 129) и, наконец, раскольничья, старинно-ритуальная молитва «Боже, отжени словеса лукавствия» (ц. 137).

Такого рода контрасты наблюдаются и в партии одного персонажа. К примеру, крайние стилевые зоны выступлений Марфы — это русско-народная ладовость в песне «Исходила младешенька» и вагнеровско-листовская — в следующем за песней обращении к Сусанне «Если б ты когда понять могла». Вообще же палитра ее партии включает и такие «краски», как «цыганско-итальянский стиль некоторых... ариозо <...> на редкость строгие и смиренные, истинно раскольничьи кварты и секунды мажорного любовного напева “Вспомни, помяни...”», чистая фольклорная диатоника знаменитой

Песни, мистические сложноладовые обороты прямых обращений к Андрею» (Слонимский, 1989, с. 22).

Подобные совмещения, в свое время, кстати, рождавшие упреки композитору в эклектике, говорят об особом понимании им стилевого единства. Известно, что стилевые взаимодействия, в той или иной мере существовавшие в искусстве всегда, приобрели исключительно большое распространение в XX веке. Не случайно, в современной науке распространились такие понятия, как полистилистика, плывущая стилистика, интертекстуальность, политехнологичность, означающие, если отвлечься от некоторых нюансов, фактически одно и то же и теперь уже не нуждающиеся в комментариях.

Мусоргский, к слову, следовал в музыке тому, чему в литературе ранее других следовал Пушкин. Он ломал каноны и каждый раз словно бы заново создавал свой язык, опираясь на различные стилевые пласты¹. Любой материал свободно привлекался им по мере художественной необходимости, которая предопределялась, в частности, стремлением индивидуализировать речь персонажей сообразно сценической ситуации, а также с учетом их социально-общественной, национальной, эмоционально-психологической, возрастной и других характеристик. Сказанное относится не только к сочинениям со словесным текстом и с реально действующими на сцене героями, о чем свидетельствуют уникальные «Картинки с выставки» или «Ночь на Лысой горе»².

¹ В этом одна из причин непростой судьбы некоторых сочинений композитора и поэта. Так, современники Пушкина отвергли «Руслана», в котором слились традиции эпико-героического жанра, восходящего к Оссиану («Дела давно минувших дней»), и шутливо-богатырских поэм с похищениями и полюдными сценами в духе эротических стихотворений Парни, хотя сами по себе подобные творческие явления ими принимались. Только в XX веке метод межлитературных стилевых связей стал одним из ведущих в художественном творчестве.

² Вопросам «воссоздания элементов музыкальной речи разных стилей прошлого и современности» посвящена содержательная статья Г. Некрасовой «Об одном творческом принципе Мусоргского» (1988). В ней упомянуты многие композиторы — Чайковский, Серов, Бах, Бетховен, Лист, Гуно, Мейербер, Верди, Вагнер, — элементы стиля которых так или иначе проявляются в некоторых сочинениях Мусоргского.

В сущности, ту же, проблему многосторонне решает Т. Щербакова (1989), обратившая внимание на воспринятые Мусоргским пять пластов интонационности: крестьянскую и древнерусскую песенность, музыку быта, русскую (от Глинки до Чайковского) и западную (от Палестрины до Вагнера) профессиональную музыку

Второе осложняющее обстоятельство проистекает из стремления композитора отойти от сложившихся норм и сочинять вне каких-либо технологических предписаний — заведомое следование им Мусоргский считал «застоем». Здесь не имеется в виду сочинение непременно «против правил» — с целью получения «неправильных красот» (см.: Шестаков, 1973, с. 131—133). Когда законы отвечали конкретным содержательно-драматургическим задачам, он не уклонялся от них. Поэтому не кажется парадоксом и неожиданностью, даже при учете отмеченной неканонизированности мышления композитора, использование им какого-либо «сделанного по правилам» стилевого блока или строго выдержанной «ладовой модели»: скажем, натурального мажора классического типа в мотиве тщеславия Голицына и в марше петровцев, лидийского лада — в хоре народа из трагедии «Эдип», гемольного (с двумя увеличенными секундами) — в «Двух евреях», симметричной «гаммы» «два полутона — тон» — в исходной теме «Женитьбы».

Но у Мусоргского стремление найти ту или иную логическую идею не было изначальным. Он не примерял свои находки к неким якобы вечным, объективным, «божеским» (по выражению Римского-Корсакова) законам музыкального искусства. Закономерности рождались у него непреднамеренно, а родившись, тут же нередко нарушались и оспаривались новыми закономерностями. Сказанное в какой-то степени раскрывает предпосылки стилевой множественности, их обусловленность особенностями дарования Мусоргского.

Эти субъективные предпосылки соответствовали в целом тем тенденциям развития музыки, которые ярче всего проявились уже в наше время. Ведь именно в XX веке рядом с традиционной гармонической системой образовались многие новые системы, существующие автономно или во взаимосплетениях друг с другом. И именно современная музыка отличается дестабилизацией ладовых (тональных и модальных) отношений, более двух веков олицетворявших казавшийся абсолютным художественно-эстетический идеал.

Формирование отмеченных черт началось, разумеется, не с Мусоргского. И тенденция к образованию практически бесконечной сферы выбора средств, и их индивидуализация, и поиск каждый раз «новых берегов», и расширение стилевого диапазона — все это проявления одного, в сущности, процесса, имеющего давние истоки. Но со второй половины прошлого столетия началось его особенно интенсивное развитие, охватившее разные национальные школы и художественные направления. И вот тут выдающееся значение —

теперь это признано музыкантами разных стран — имеют русские композиторы, и более других — Мусоргский, далеко обошедший своих современников.

Черты, перекликающиеся со стилями XX века, не исчерпывают, конечно, всех сторон мышления композитора. Его наследие включает, к примеру, и вполне классические по языку сочинения (не говоря уже о тех, что смыкаются с общеевропейской стилистикой второй половины XIX столетия), основанные на типовых формах и традиционно организованной ладовой системе — с предельной централизацией, остро выявленными вводнотонностью и доминантностью, со слабыми переменными функциями. И создавались такие сочинения не только, как иногда принято думать, в пору занятий с Балакиревым («Детское скерцо», четырехручная Соната, Интермеццо, «Страстный экспромт», романс «Что вам слова любви?»), но на протяжении всего творческого пути, вплоть до последнего года жизни («Слеза»).

Не выясняя предпосылок и мотивов, побуждавших композитора оставаться порою в пределах нормативов эпохи, заметим лишь, что мотивы эти также имеют эстетико-художественную природу, а соответствующие произведения содержат немало свежих идей и находок, являются по-своему оригинальными и новаторскими.

Вообще, к Мусоргскому не применимы однозначные, окончательные заключения, когда речь идет об отнесении его к тому или иному направлению. Так, мы условно судим о нем как о «композиторе XX столетия», отмечая, одновременно, его стилевую (а не только календарную) принадлежность веку романтизма. Сказав последнее, вынуждены тут же оговорить, что Мусоргский находился и в некоей оппозиции к романтизму, поскольку «для него мало-приемлемы интонационные идиомы музыки своего времени, которыми он все же пользовался, однако девальвируя в них утонченно “идеальный” момент, как раз и составляющий возвышенную цель большинства композиторов» (Холопов, 1989, с. 67).

Итак, особое значение Мусоргского для современного искусства связано с его наиболее радикальными преобразованиями, с разрушением бытовавших представлений о «границах искусства», об эстетической допустимости тех вольностей и отступлений, которые оскорбляли вкус современников и не полностью принимались даже крупнейшими художниками. Заостряя в ряде разделов данной работы внимание именно на них, мы учитываем и другие приметы стиля, закрепляющие композитора за своей эпохой, и вообще осознаем условность извлечения любых черт из системы целостного художественного мышления.

2. Об использовании понятий «модальность—тональность»

Рассматривая сквозь призму современной музыки те принципы Мусоргского, которые в пору их внедрения могли быть восприняты как нарушение «божеских законов», особенно ясно видишь их художественную обоснованность и заключенную в них новую логику. Но научное постижение этой новой логики пока еще далеко от завершения. По нашему мнению, здесь целесообразно использовать пару понятий «модальность — тональность», в последнее время все чаще привлекаемую для осмысления не только старинной музыки, но и стилевых сдвигов, свойственных XX веку¹. Данные понятия многое объясняют и в ладовой системе Мусоргского, что связано, в частности, с уже отмеченной стилевой множественностью его музыки. Рассмотрение разнородных звукосистем через одни и те же категории, из которых суммируется и более общее понятие «лад», позволяет соотносить эти звукосистемы, выявляя склонения лада к модальной или тональной стороне.

Напомним еще раз, что, не будучи связаны по принципу обратной корреляции, эти стороны, тем не менее, на практике обычно словно бы восполняют друг друга. К примеру, децентрализация вносит многоплановость в тонально-функциональные отношения и одновременно повышает самозначимость звукорядов, процессов их образования и смен. Или: увеличение в модусах числа элементов ведет к увеличению же возможных связей между ними, то есть к усложнению функционально-тональных структур. И если ладовая система характеризуется неоднородностью, непостоянством и нестабильностью, то едва ли не важнейшими факторами музыкальной выразительности и формообразования становятся всякого рода изменения соотносительной значимости сторон лада, включения и выключения его родов, а также звуков, звукогрупп, типов тональности и модальности.

Это тонко услышал в сцене с Юродивым С. Слонимский, хотя, быть может, в строго научном плане его описание может показаться и несколько вольным: «Юродивый... возвышается до уровня всечеловеческого, народного голоса. И прежде всего, самой музыкой своей удивительной песенки. Чистейшая диатоника ее первых четырех тактов незаметно, но стремительно

¹ Подтверждением сказанному могут служить труды Ю. Холопова и Н. Гуляницкой, опубликованные в последние 25–30 лет.

размывается хроматическими сложноладовыми модуляциями в далеккие строи, их мерцающие тоники вуалируются. Завершается цепь неустоев увеличенным трезвучием. Интервалика напева сужается от квинтовой попежки начала через секундовые “знаменные” обороты середины к неуверенным внеладовым полутонам, явственно имитирующим нетемперированный, натуральный строй. Начавшись строго диатонично, наивная песенка заканчивается атонально.

После ладовой изысканности... песенки пресный автентический A-dur хорика мальчишек звучит на редкость противно. И наоборот — мягок и обаятелен натуральный a-moll начала песенки после тонально двусмысленных триольных аккордов вступительной дразнилки тех же мальчишек. Почему так — не ответишь, это тайна гения» (1989, с. 26).

В сочинениях Мусоргского различные типы лада и соответствующие им стилевые пласты не являются равновесными. Так, классический, тонально-функциональный мажор (или минор) в более или менее чистом виде использовался им обычно лишь эпизодически, для специальных целей, например, как «дань немцам» (по выражению композитора) в «Intermezzo in modo classico» в темах Эммы и Пастора — жителей Немецкой слободы, а также Голицына — приверженца западной культуры, в теме «любовного напитка» — в духе опер Доницетти и Сен-Санса — из IV сцены «Женитьбы» (ц. 81)¹ и т. д. Нормативным же стал у него модалый тип лада². Отсюда обилие индивидуализированных модусов, а со стороны тональной — многовариантность функциональных систем, отличающихся, в силу неповторимости и непредустановленности, большей или меньшей децентрализацией.

¹ Ссылки даются по клавиру «Женитьбы» в редакции П. Ламма (М., 1965).

² Одним из первых о значении «обновленной модальности» Мусоргского для композиторов последующих эпох, в частности для Дебюсси, писал П. Мазель (1972, с. 458–468). Позднее, характеризуя модальные явления в современной музыке, Н. Гуляницкая пришла к выводу: «Все это уже было у Мусоргского!» (1977, с. 18). Специальный раздел — «Модальность в гармонии. Натуральные и симметричные лады» — включен Ю. Холоповым в статью «Мусоргский как композитор XX века» (1989, с. 84–87). Нужно привлечь во внимание и то, что о явлениях, отражаемых понятием «модальность» (или парой понятий «модальность — тональность»), нередко говорится без этой терминологии, как, например, в приведенном выше описании С. Слошанским «песенки» Юродивого.

3. Децентрализация как принцип новой тональности

В тональной децентрализации заключена, по нашему мнению, одна из главных линий связи Мусоргского с XX веком. Делая данный вывод, мы учитываем положения М. Тараканова о том, что единым принципом, «главным признаком новой тональности и, как сказали бы деятели точных наук, ее необходимым условием является рассредоточение тонической функции» (1972, с. 28), «тенденция к децентрализации лада». Симптоматично, что в связи с проявлением такой тональности у Прокофьева исследователь указывает на ее истоки в русской классической музыке, и прежде всего в творчестве Мусоргского (Там же, с. 22).

Неопределенность, «размагниченность» функций нагляднее всего демонстрируется образцами, лишенными единого и определенного устоя. Эти образцы, распространенные в средневековой монодии, народной и современной музыке, являются немажорно-минорными. В них принципы модально-моnodического ладообразования выдвинуты на первый план. В отношении, к примеру, русских народных песен В. Цуккерман писал, что при их анализе «определение ладотональности есть процесс ответственный и не всегда легкий, потому что песня, особенно старинная, не знает резкого разграничения функций... полной ладовой централизации. Поэтому нужно прибегать к особым методам... наблюдать за типичными интонациями и их развитием, следить за взаимодействием мелодических упоров и звукоряда» (Мазель, Цуккерман, 1967, с. 678).

В сочинениях Мусоргского есть немало страниц, перекликающихся в очерченном смысле как с музыкой XX века (в том числе сложнохроматической), так и со старинными пластами народного и церковно-профессионального творчества. Кстати сказать, ослабленная централизация — одно из звеньев сцепления между этими сферами.

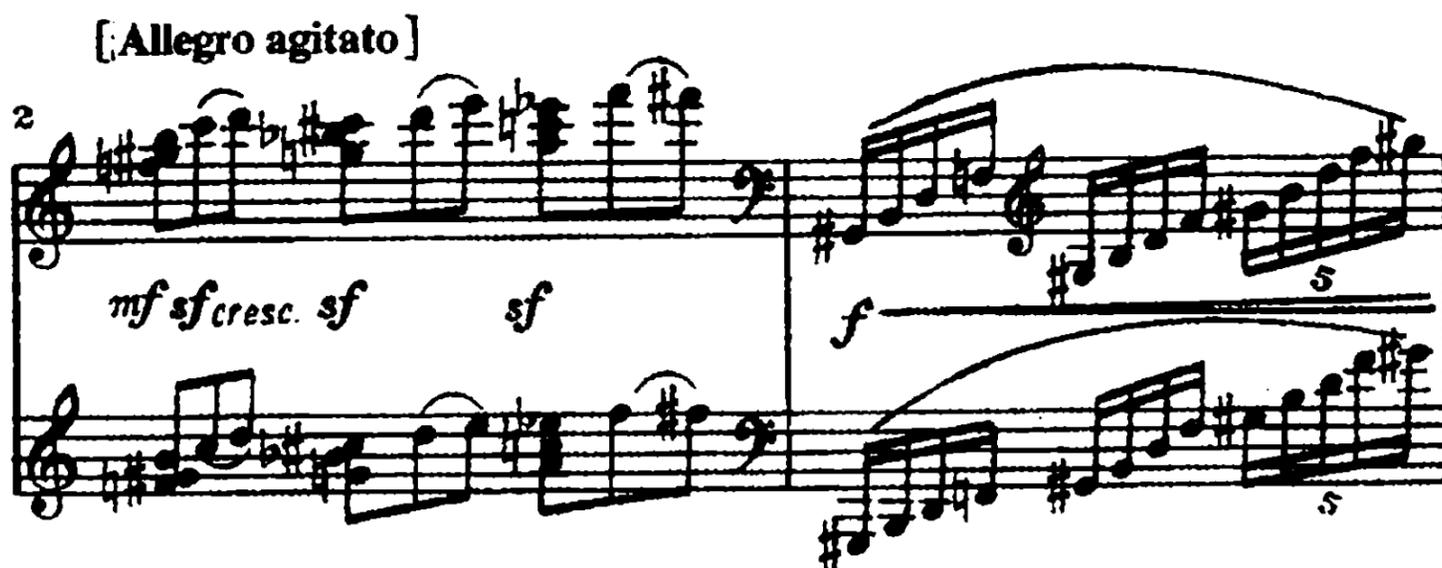
Приведем несколько различных примеров. Рассказ Феклы о приданом из «Женитьбы» многотоникален. В его первой строфе взаимодействуют по меньшей мере три опоры — *ля*, *фа*, *до*. Каждая из двух последующих строф сдвинута относительно предыдущих на полтона вверх.

Децентрализованность лада в определенной мере «спровоцирована» и модальной стороной, а именно предельной хроматизацией и большой ролью целотоновой «гаммы», служащей словно

бы каркасом внутри более многозвучных звукорядов (учтем, что структура симметричных ладов в силу периодичности изначально предрасположена к рассредоточению устойчивости). Так, в приводимом ниже хроматическом пассаже ритмо-акцентными средствами выделен целотоновый остов, в котором все промежутки заполнены проходящими тонами. В результате пример оказался соответствующим так называемому дважды увеличенному ладу Яворского, в котором одна целотоновая гамма является своеобразным устоем, а звуки другой оказываются как бы тяготеющими и разрешающимися неустоями:



Показательно, что и в конце рассказа — прерванного, но не оконченного (ремарка: «усиленно подскакивает и собирается еще болтать») — тональность так и не раскрывается: в этой фазе высшего напряжения вместо завершающегося каданса даются три ссквентно передвигаемых по целым тонам уменьшенных септаккорда, суммирующих и обобщающих такие параметры лада, как двенадцатиступенность, целотоновость, децентрализованность:



Примером тонально-переменной диатоники может служить вступительная монодия («октавный унисон») в песне Марфы «Ис-

ходила младшенька». Имея лишь опосредованные интонационные связи с цитируемой народной мелодией, она прекрасно вводит в атмосферу ее образа и лада, отличающегося одновесомостью устоев *соль* и *ре*. Ненапряженное, нетяготеющее, можно сказать, парящее звучание унисона словно бы не опирается на устои, которые, к тому же, непрочны и постоянно чередуются (помимо *соль* и *ре* в этой функции выступают здесь тоны *ми* и *ля*), а лишь легко и неплотно прикасается к ним:



Как видно, децентрализованными могут быть простые и сложные, диатонические и хроматические модусы. Особый интерес представляют случаи их близкого соотношения и совмещения по горизонтали или даже по вертикали.

Из очень многих возможных примеров сошлемся на окончание «Хованщины» (с ц. 34), где один за другим сменяются модусы, различные по звукоряду, степени сложности, специфичности, выразительным предпосылкам и стилевым истокам. Все они так или иначе децентрализованы. За одноголосной призывной репликой Досифея «Братия, подвигнемся», строящейся на диатоническом пентакорде с опорами *ля-бемоль*, *си-бемоль* и *ре-бемоль*, следует загадочно неопределенный в тональном отношении хроматический блок мажорных и увеличенных трезвучий, удачно отражающий слова «Да сгинут плотские козни ада!»¹; окончание речи Доси-

¹ Данный четырехтактный фрагмент соответствует по тексту и смыслу фрагменту из «Сорочинской ярмарки», в котором цыган сообщает о «Красной свитке» (ц. 34: ссылки даются по клавиру «Сорочинской ярмарки» в редакции П. Ламма — М., 1933).

«сея — «светла правды и любви!» — сопровождается церковно-умиротворяющими консонантными, но опять же функционально многозначными, гармониями¹; наконец, в молитве раскольников создается излюбленный Мусоргским эффект балансирования между двумя равновесными опорами, расположенными на расстоянии кварты. В этом последнем случае точно воспроизводится тональная структура записанного композитором древнего церковного напева². Как видно, факт децентрализации для контрастно соотносимых фрагментов служит объединяющим ладообразующим фактором, а в данном конкретном случае и средством подытоживания одного из ведущих принципов ладовой системы всего сочинения.

Следующий пример из сцены с пришлыми людьми отличается **одновременным «показом»** простого и сложного, диатонического и хроматического модусов:

[Moderato] [Poco meno mosso]

Пришлые люди

Братцы, стойте, надпись!

На столбе то, братцы,

Тутко надпись есть.

¹ Эти гармонии точно (даже с сохранением абсолютной высоты) воспроизводят три мажорных трезвучия, составляющие один из лейтоборотов Досифея (И д., с. 88, на слова «Мы здесь собрались»).

² Таким образом, почти весь завершающий раздел «Хованщины» словно бы складывается из неких моделей-заготовок (в том числе автоцитат). Это связано, отчасти, и с тем, что принадлежащий Мусоргскому мелодический материал здесь гармонизирован Б. Асафьевым на основе аналогичных мест оперы.

Ай, про_знать бы лю_бо... что тут пи_са_но.

над_пись!

Кто б ка_зал нам: что тут?

Композитор использует только консонирующие трезвучия, основные тоны которых образуют в басу цепь трихордов, а в итоге суммируются в диатонический белоклавишный гептахорд. Общий же звукоряд — додекахорд. В «сопрано» оркестровой партии можно выделить, кроме того, хроматизированный обиходный лад (соль—фа-диез—фа-бемоль—ми-бемоль—ре—до-диез—до-бемоль—си-бемоль—

ля—соль-диез—соль-бемоль—фа—ми—ре-диез—ре-бемоль),

квартовая периодичность которого согласуется с периодической же структурой гармонической последовательности, представляющей собой ряд секвентных нижнеквартовых перемещений оборота первого такта.

В сочетании модусов различной степени сложности у Мусоргского, как правило, таится определенный содержательный смысл. В данном случае в нем заложена, быть может, глубокая, психологически достоверная подоснова: композитор воплотил сугубо народный образ неграмотного, темного, «пришлого люда», способного, вместе с тем, к тончайшим предощущениям: «Что это на Москве такое приключилось», — вопрошают они первой же фразой.

Приведенный фрагмент децентрализован, и потому его единство осуществляется чисто модальными средствами. Однако окружен он определенными в тональном отношении разделами, с которыми его крайние трезвучия вступают в четкие доминантово-тонические связи: начальное трезвучие (соль-мажорное) является для предшествую-

щего построения разрешающим устоем, а итоговое (ля-мажорное) — доминантой, вводящей последующий эпизод.

Подобное взаимодействие централизованной и децентрализованной систем, впервые ярко проявившееся именно у Мусоргского, станет нормой и в музыке XX столетия.

4. «Задачи Мусоргского на определение тональности» и принцип их решения

Приведенные примеры подтверждают, что трудности при изучении тональной стороны сочинений Мусоргского (как и современных опусов) возникают во многом из-за непостоянства ладовых структур. Ведь тут приходится каждый раз заново решать вопросы о составе лада, числе опор и их соотносительной весомости, о превалировании опор гармонических или мелодических, о наличии главного устоя. Последний из вопросов особенно важен. Внутренняя классической музыкой установка на обязательное наличие единой тоники может оказаться своего рода прокрустовым ложем и привести к упрощенному и у разных исследователей неодинаковому выводу о тональной принадлежности тех или иных образцов.

Иногда, например, называется один ладовый центр там, где указания только на него недостаточно. Так, В. Беляев считал, что вступление ко второй картине IV действия «Бориса Годунова» «несомненно, написано в гармоническом A-dur'e» (Беляев 1930, с. 126), тогда как В. Цуккерман справедливо подчеркнул его «двуладовость»: музыкальный фон — оstinатное быстрое движение, заключенное в рамках *a—e*, которые могли бы быть поняты в качестве устоев A-dur, но в общем контексте скорее воспринимаются как доминантовая кварта d-moll (Цуккерман 1975, с. 31). Сошлемся и на неодинаково услышанные Т. Мюллером и С. Скребковым в «Хованщине» фундаментальные тональности, взаимодействующие с главной. Кроме этой главной, все остальные тональности оказались у каждого автора различными, словно бы они извлечены не из одного сочинения (см.: Мюллер, 1976, с. 257; Скребков, 1973, с. 386).

Встречаются и обратные ситуации, когда темы Мусоргского относятся к тонально неопределенным и «колеблющимся». А между тем такими они могут показаться только в сравнении с классическим мажоро-минором, то есть при ориентации на ту же самую пожную установку.

Характерным примером может служить пьеса «Тюильрийский сад»:

Allegretto non troppo, capriccioso



Ведущий голос ее начальной темы, казалось бы, опирается на традиционные аккорды. Однако в определении их функций и тональной принадлежности мнения ученых разошлись: созвучия «не дают ясного ощущения тональности: подводя то к Fis-dur, то к H-dur», — пишет В. Бобровский (Бобровский 967, с. 160); они рождают, по мысли Э. Курта, «возможность шаткой “мыслительной реконструкции” (посредством объяснения... через параллельную тональность gis-moll как III и VI₇)» (Бобровский 967, с. 160). Не соглашаясь с куртовской трактовкой, и вообще с идеей тональной шаткости, М. Этингер считает, что в «Тюильри» «вполне отчетливо слышна тональность H-dur, в которой сочетается тоника и двойная доминанта» (цит. по: Курт, 1975, с. 542). Такая же точка зрения высказывалась ранее А. Шнитке (1954, с. 337). Т. Бершадская же отмечает, что в пьесе «в одновременности сочетаются два тональных пласта: мелодия в выдержанном ре-диез миноре и сопровождение в переменном си—соль-диез (соответственно лидийского и дорийского наклонений)» (1978, с. 115).

Как видно, в указанных работах предложен некоторый «выбор» тонических центров. А рекомендации к его выявлению отличаются большей или меньшей твердостью. У М. Этингера и А. Шнитке содержатся традиционно-однозначные трактовки, не соответствующие, однако, тонкой ладо-функциональной нюансировке пьесы и затушевывающие оригинальность непростых решений композитора. Ценным зерном суждений В. Бобровского следует признать то, что он усомнился в единовластии Си мажора. Но отклонить полностью это представление непросто: такие факторы, как пять

шаков при ключе, тональность предваряющей «Прогулки», многократное повторение си-мажорного трезвучия, к тому же открывающего и замыкающего пьесу, действительно, свидетельствуют о его особом, опорном положении. И все же сколь ни важны эти «за», они не могут противостоять тому, что является показателем новизны и неклассичности лада и что оттесняет гармоническую опору на второй план. Это — постоянное внедрение отсутствующего при ключе шестого диеза (тон *ми-диез* в первых семи тактах звучит 23 раза, в то время как тон *ми* здесь вообще отсутствует), избегание экспозиции «контрфорса» гармонической тоники — вводного тона *ля-диез* (он лишь мимолетно появляется в пассаже, не выявляя качество вводнотонности), использование в небольшой пьесе всех звуков хроматической системы, отсутствие в аккордике стереотипных кадансов, оборотов тоники-доминантового типа, преобладание тритоновых отношений (такты 1–4, 8–12, 23–24, 27–28). «Шаткость» си-мажорного трезвучия подчеркнута, кроме того, мелодическим положением квинты и ее удвоением, а в завершающем **квартсекстаккорде** — утроением.

Каждый из перечисленных факторов, быть может, не покажется существенным. Но в совокупности они действительно сообщают гармонии функциональную многоплановость, которая иногда и определяется как зыбкость и неопределенность. Подчеркнем, однако, что эти характеристики в какой-то степени могут быть отнесены именно к гармонии.

Разъяснению нередко помогает изменение угла зрения, отказ от традиционных установок, в данном случае — от гармонико-функциональных предпосылок¹. Тональная зыбкость аккордики, «внутреннее разъединение красок» (Э. Курт) подсказывает мысль о мелодическом (монодическом, негармоническом) характере ладообразования: аккорды не «гармонизируют» мелодию, а осуществляют темброво-колористическое наполнение ее тонов. Конечный вывод напрашивается сам собой: тональность «Тюильри» продиктовывается ведущим голосом. Одноголосная тоника — *ре-диез* второй октавы — надежно укреплена здесь средствами *ostinato* (в мелодии тринадцатитактной экспозиции она звучит 28 раз), а также соответствующим звукорядом: в семи начальных тактах строго соблюдается гармонический *ре-диез* минор. Примечательная деталь: приле-

¹ Изменение угла зрения, выразившееся в упразднении гармоние- и тактоцентристского метода, и избрание противоположного подхода, исходящего непосредственно из звуковысотных ценностей, позволило М. Арановскому создать глубокую и новаторскую концепцию синтаксического строения мелодии (1991).

гающие к главному устою тона (VII высокая ступень *до-дубль-диез* и II ступень — *ми-диез*), имеющие в мелодическом ладу особо важное значение, для *Си мажора* являются «чужими». Так в способности мелодического устоя насаждать «свой модус» своеобразно и с новой стороны проявилось его главенство (заранее оговоримся, что речь идет именно о главенстве мелодического устоя, оттеснившего, но не отменившего гармонический устой — *си-мажорное трезвучие*, — который отошел на второй план).

Заострим теперь факт однотонности устоя, справедливо относимой к самой сути новаторских достижений композитора¹. Здесь необходимо, впрочем, оговорить следующее: однотонный устой чаще всегда дается у Мусоргского не одногласно, а как часть аккорда (который может к тому же быть гармоническим устоем), что заставляет обосновывать факт его однотонности.

В крайних разделах «Тюильрийского сада» устой *ре-диез* нигде не совпадает с основными тонами аккордов, даже когда является в них примой. Более того, он подавляет основные тона, чему способствует его помещение в сопрано и неперемное удвоение в одном из нижележащих голосов. Такие удвоения, к тому же, оказываются преимущественно ненормативными — к примеру, удвоения септимы и квинты, — что является как бы дополнительным усилителем и фиксатором тона *ре-диез*. Все вместе взятое показывает, что сила модально-мелодических (монодических) факторов возобладала над силой факторов акустических (ведь именно последними мотивировано выдвигание тонов на положение основных). Здесь нельзя не увидеть еще одно проявление ладомелодической природы мышления.

Установление мелодической тоники — акт большой важности. И все же абсолютизация ее значения была бы не меньшей ошибкой, чем недооценка. Используем понятия Ю. Тюлина о тоничности (качестве основного устоя) и тоникальности (качестве переменного устоя) и сделаем следующее пояснение относительно «Тюильри»: установление нетоничности *си-мажорного трезвучия* не препятствует обоснованию его тоникальности. Таким образом: тоничность выражается в мелодии через тон, а тоникальность — в гармонии через трезвучие; устой-тон, входя в состав устоя-трезвучия, но не являясь его основным тоном, как бы перехватывает у этого

¹ У Мусоргского «тональный устой мыслится как одногласие, как один звук, а не трезвучие»; С. Скребков справедливо считает это показателем отхода композитора «от гармонических традиций венского классицизма», отхода более далекого, «чем даже самые смелые отступления «Тристана» от этих традиций» (1973, с. 360).

активного тона приоритет, в чем, опять же, сказывается ведущая тонально-организующая роль мелодических (а не гармонико-инструментальных) факторов.

Подведем итог всему сказанному о пьесе «Тюильрийский сад»: ее тональность определяется двумя устоями. Главенствующим, тоном является мелодический устой — *ре-диез*; вторичным, тоном — гармонический — *си-мажорное трезвучие*. Своеобразие их сочетания заключается в том, что мелодический устой входит в состав гармонического и в то же время выступает самостоятельно.

Отмеченное явление типично для Мусоргского (оно будет рассмотрено в третьей главе как вид полипорности). В соответствующих примерах наблюдается, можно сказать, вертикальное рассредоточение ладовой устойчивости. Трудность определения главного центра обусловлена при этом необходимостью выбирать его из опор, словно бы встроенных друг в друга и в то же время обособленных. Ведь приоритет тона перед трезвучием не предполагается заранее, да и не всегда имеет место¹.

Продемонстрированный на примере «Тюильрийского сада» метод может способствовать решению многих заданных композитором трудных «задач» на определение тональности. Одна из них — монолог Бориса «Достиг я высшей власти», вопрос о тональности которого рождал полемику. Рецензируя книгу Л. Мазеля «Проблемы классической гармонии», М. Этингер пишет: «В анализе начала монолога... автор исходит из *H-dur* вместо *gis-moll* — главного тонального центра» (1974, с. 78). Вспомним попутно и о колебаниях В. Беляева в «выборе тональности»: «Каданс в конце предложения приближается скорее к половинному кадансу в *cis-moll*, чем к полному кадансу в *Gis-dur*» (Беляев, 1930, с. 109), а также об описании тональности монолога Ю. Холоповым к такому ее «неклассическому состоянию», как «рыхлая тональность» (Холопов, 1979, с. 82).

Справедливости ради надо сказать, что Л. Мазель, отмечая режиссирующую роль *Си мажора*, в отличие от М. Этингера, не унифицирует значение одной тоники, но указывает на рассредоточение ладовой устойчивости между несколькими трезвучиями (*gis*, *E*, *cis*, *H*) и на то, что «богатство переменных функций — при не очень определенно выраженных основных — является свидетельством большой роли модального принципа» (Мазель, 1972, с. 462). Здесь, правда, нужна поправка, ибо ладофункциональная переменность

¹ В IX главе будет отмечено, что в середине «Тюильрийского сада» главенствует гармонический устой — *ре-диез-минорное трезвучие*.

не свидетельствует о модальности (уже говорилось, что первая не служит признаком второй), но лишь создает благоприятствующие предпосылки для ее выявления, которые в данном случае действительно реализуются. В целом же суждения Л. Мазеля о гармонии (именно о гармонии) верны. Но для полноты картины к ним требуется добавить вывод о тонально-указующей, определяющей в ладу роли мелодии. Именно ее устой — звук *ре-диез* (*ми-бемоль*) — открывает и завершает монолог, а также его начальный десятитакт; в серединно-развивающем разделе он периодически выявляется, скрепляя все те аккордовые и мотивные элементы, которые непосредственно друг с другом соотносятся очень непросто и нетрадиционно (отсюда и множественность трактовок): из ведущего голоса он передается в сопровождение, а со слов «виной всех зол меня нарскаяют» звучит в басу в качестве тонического органного пункта (см.: Мясоедов, 1998, с. 109).

Только что отмеченные черты к первой редакции оперы относятся частично, ко второй — полностью. В этой последней композитор достиг большей сконцентрированности эмоционального тонуса и цельности формы, чему, несомненно, способствовало укрепление главного устоя. Возможно даже, что Мусоргский добивался такого результата при переработке монолога, в пользу чего говорит следующее: в первой редакции он весь записан с пятью диезами, во второй — этот отчасти ложный (как и в «Тюильри») ориентир сохранен только в начале, а со слов «Тяжка десница грозного судии» при ключе выставлено шесть знаков, соответствующих *ми-бемоль* минору.

Итак, обнаруженные Л. Мазелем в монологе переменные гармонические устои действительно создают, по мысли автора, многоаспектность и объемность слуховых впечатлений. Но было бы неточным говорить об их размытости и неопределенности, ибо лад монолога, как и «Тюильрийского сада», отличается достаточной определенностью и крепостью связей системы с мелодическим устоем.

Большинство «задач Мусоргского на определение тональности» разрешимо, хотя у него есть образцы, подобные рассмотренному в предыдущем параграфе рассказу свахи, в отношении которых уже само стремление к однозначному ответу не соответствовало бы их специфике. Именно в таких образцах доводится почти до возможного предела тенденция к децентрализации и функциональной многозначности, которая так или иначе проявилась почти во всех сочинениях Мусоргского. Но повторим: чаще всего на вопрос о тональности можно дать достаточно определенный ответ. И в этом музыка Мусоргского согласуется с обществеными особенностями музыки XIX столетия, когда стремление

к расшатыванию центра, по-разному проявлявшееся в творчестве многих крупнейших композиторов, все-таки не приводило, как правило, к его ликвидации. Напомним, что даже такие сочинения, как Марш Черномора Глинки (1838; по мысли Г. Лароша, написанный «ни в какой тональности», а по ряду других суждений — в си миноре, в ми миноре) или «Багатель без тональности» Листа¹ (1885), имеют вполне определенные центры (соответственно *до* и *си*). Другое дело, что при установлении этих центров требуются обоснования, что в определении и характеристике тональности уже нельзя ограничиться указанием на центр и ладовое наклонение и что ключевые знаки перестают быть одним из тональных индексов.

5. О тонально-знаковой сигнатуре

Последнее замечание симптоматично: тонально-знаковая сигнатура у Мусоргского часто не ориентирует в определении тональности². Это можно отнести к уже указанным шестидесятым примерам, написанным с пятью диезами при ключе. Иногда же Мусоргский вообще отказывается от ключевых знаков при нотной фиксации «не белых» тональностей и этим предвосхищает способ записи, распространенный в нашем столетии (так записана, к примеру, половина сонат Скрябина, начиная с Шестой — ор. 62, 1911–1912). У Мусоргского можно сослаться почти на весь текст рукописи «Бориса Годунова»³, на некоторые хроматически насыщенные эпизоды «Хованщины» (например, в сценах Подьячего и пришлых людей, Эммы и Андрея Хованского), на «Катакомбы», на романсы «Элегия», «Серенада» (первая часть), «Ах ты, пьяная тетеря». Но самой показательной является «Женитьба». Ее крайние сцены (первая и четвертая) написаны в сложно организованном До мажоре, а вторая и третья — в Ля мажоре и Фа мажоре. Все они насыщены тональными переходами или «транспозициями модусов» (при неясных центрах), о чем можно судить по уже рассмотренному рассказу свахи о приданом. Но любые перемены не находят отражения в тональной сигнатуре: ключевых знаков в нотах нет от начала и до конца.

¹ На данный пример неоднократно ссылался Ю. Холопов.

² Полностью доверять нотам не всегда можно при анализе и других сторон сочинений Мусоргского, например, ритма: «За внешней обычностью нотации нередко стоит удивительная, уникальная картина музыкального ритма, предвосхитившая ряд черт будущего XX века» (Холопова, 1980, с. 108).

³ На это обратил внимание автора Е. Левашев.

Причины тут могут быть разные. Отсутствие в отдельных эпизодах центра — это только одна из них, притом не главная. Ведь в основном ладовые структуры «Женитьбы» тонально определены.

Запись без ключевых знаков служит своеобразным обозначением, а может быть, и декларацией того, что в принципе в ладах модалного рода могут быть любое число ступеней и любые знаки, что различные модусы от одной тоники суммируются в полную хроматическую (включающую все знаки) систему, и, напротив, в рамках этой системы может быть выделен любой модус с любым центром, или вообще без центра. Поэтому «неточно» выставленные или не выставленные при ключе знаки относятся, фактически, к так называемой модалной сигнатуре¹.

Для сравнения подчеркнем, что отраженная орфографией мысль о наличии в каждой тональности «своих» знаков опирается на стабильные черты мажорно-минорной системы. Но, как видно, и эта «аксиома» не всегда адекватно отражает практику неклассических стилей. К примеру, даже у Баха, не говоря о композиторах более ранних эпох, ключевые знаки и тональности часто не согласовывались так, как у классиков. Такое согласование стало завоеванием исторически новой, гармонической, мажорно-минорной системы ладового мышления — которая в своем чистом виде тоже оказалась преходящей.

6. Основные виды гармонических структур

Преодоление «традиционных путей»² в области языка, выразившееся, в первую очередь, в размагничивании классицистской мажорно-минорной функциональности, осуществляется во многом через преобразование гармонии. Поэтому в свете проблемы децентрализации (а не просто нецентрализованности) представляется целесообразной попытка уяснить хотя бы некоторые факторы такого преобразования. Сравнение со структурой классической гармонии позволяет выделить у Мусоргского четыре основные группы гармонических структур.

¹ Термин «модалная сигнатура» в применении к раннеклассической гармонии использует в своих трудах М. Этингер.

² О том, что преодоление «традиционных путей» (выражение Мусоргского) было одной из задач композитора, говорят многие реплики из его писем: он осуждает, к примеру, «художников за “шлагбаумом”» и говорит о желании создать нечто, «враждебное классической мелодии» (Мусоргский, 1971, с. 202, 227).

Первая из них объединяет примеры, соответствующие классическим. **Вторая** группа отличается, как может показаться, мелкими деталями (ненормативными удвоениями, расположением, голосоведением и пр.), которые словно бы перевоплотили знакомое в непривычное. **Третья** группа специфична необычным размещением классических гармоний, внедрением сравнительно редких, а то и «запрещенных» оборотов. **Четвертая** группа характерна нетрадиционностью структуры или ладового положения самих созвучий. Обособление групп несколько условно, так как специфические признаки каждой из них могут объединяться с признаками предшествующих.

Отношения к «классическому эталону» первой и четвертой групп очень простые — соответственно, тождественное и, напротив, полярное. Они самоочевидны и не нуждаются в особых обоснованиях. Отношения же второй и третьей групп весьма многообразны и неоднозначны. Новшества, присущие включенным в них образцам, хотя и могут иногда показаться несущественными, на самом деле отражают глубинные свойства композиторского мышления, склонного к преобразованиям и открытиям. Напомним, что специфические черты второй группы при редактировании нередко принимались за ошибки и исправлялись, что вело, фактически, к «ликвидации» данной группы и устранению, тем самым, ряда специфических для Мусоргского черт.

а) Первая группа

Соответствие мажорно-минорной системе

Первая группа может быть представлена теми названными в предыдущих параграфах «классицистскими» примерами, которые фигурируют у Мусоргского в роли своего рода стилевых клише.

б) Вторая группа

Неклассицистские приемы голосоведения и построения аккордов

Во вторую группу входят гармонические последовательности с, казалось бы, нормативными аккордами и порядком их чередования, но в деталях отличающиеся всякого рода «вольностями». Значение этих деталей хорошо видно на примере «запрещенных» удвоений и параллелизмов.

Необычные удвоения способствуют индивидуализации традиционных аккордов. Но корни явления зарыты глубже. Композитор, избрав новые слуховые ориентиры, стремился выделять

и фиксировать в первую очередь не основные тоны аккордов, а тоны мелодии (последние, конечно, могут и совпасть с основными тонами). В связи с одним из очень многих возможных примеров — начальной темой «Тюильри» — данное явление уже объяснялось превалированием мелодико-интонационных факторов над акустико-гармоническими.

С подобных позиций можно объяснить и многие «ошибки» голосоведения, из которых наиболее заметны параллелизмы совершенных консонансов (особенно характерны для Мусоргского параллелизмы ведущей линии сопрано и баса, в теории гармонии отвергаемые наиболее решительно). Перед нами не столько нарушения «норматива», сколько его сплетения с иным, самостоятельным и в чем-то противоположным принципом — гетерофонией как особой формой трансформации монодии. Для нее дублировка мелодии есть норма, первоосновная форма голосоведения, которая периодически нарушается и вновь восстанавливается (подробнее об этом см. во II главе).

Своеобразие нижеприводимого двутакта заключено не только в использовании бестерцовой доминанты, но главным образом именно в параллелизме мелодии и баса, образующих некое монодийно-гетерофонное окаймление. Другие же голоса сообщают звучанию требуемые объем и глубину, но не меняют его негомофонную сущность (расчленение ткани на мелодию и сопровождение было бы здесь, как и в многоголосных народных песнях, более чем условным):

Moderata, grave

6 Марфа

The musical score consists of three staves. The top staff is the melody, written in treble clef. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a parallel motion between the melody and the bass line, with the piano part marked 'pp' (pianissimo). The tempo is 'Moderata, grave' and the piece is titled 'Марфа'.

Специфической (монодийской, негармонической) становится и природа функциональных отношений созвучий. Можно сказать, что аккордовые обороты в подобных образцах не избираются по функциональной специфике, а просто более или менее точно копируют структуру мелоса и перевоплощают ее в многоголосном складе (см. также *примеры 40, 43, 44, 45* во второй главе).

Подтвердим сказанное еще одним фрагментом, включающим на этот раз нехарактерные для классиков обороты (по данному признаку его следует отнести к третьей группе):

Con forza
7 Ан. Хов.

Ну, так си-лой сгиб-нет го-луб-ку со-кол

f

I V II III IV III II I

Из ведущего, вокального голоса приведенной темы композитор словно бы извлекает возвратно-обращенный¹ стержень «си-до-ре-ми-ре-до-си», удваивает его в октаву в оркестровой партии и делает линией терций в параллельнодвигающихся трезвучиях². Поступенная возвратно-обращенная (то есть принципиально негармоническая) структура последовательности (из нее выпадает лишь второй аккорд) многоголосно воссоздает внутренний принцип организации мелодии.

Выделенные в примерах ненормативные черты являются выражением коренных отличий системы ладового мышления Мусоргского. Даже в оборотах, соответствующих типовым классицистским моделям, такие черты преобразуют действие традиционных для этих оборотов гармонических функций (см. на с. 46 описание начального оборота *примера 30*). В рамках иных последовательностей (подобных, в частности, *примеру 7*) они дорисовывают картину принципиального отличия системы, имеющей не мажорно-минорную, не гармонико-функциональную, а модально-моноподийно-гетерофоническую стилевую основу.

В этой системе не представляется возможным отделять детали, как якобы несущественные подробности, что в свое время служило

¹ О возвратно-обращенных видах мелодического движения в современной музыке см.: Якубов, 1967.

² Подобный прием использовал и Дебюсси. Укажем на 21–25 такты «Дельфийских танцовщиц», где звуки основного мелодического голоса являются терциями скрыто-параллельных трезвучий.

оправданию неавторских редакций. К примеру, Римский-Корсаков, указав, что им «уничтожены... некоторые крайне некрасивые удвоения... повторения басовых нот обращений септаккордов в их верхних голосах», назвал эти, а также и все другие изменения, «в сущности ничтожными»¹. По поводу начального эпизода сцены под Кромами В. Цуккерман писал: «...Перемены, внесенные Римским-Корсаковым, не слишком заметны для слушателя, ибо касаются, пожалуй, «тонкостей» (1975, с. 33). Однако чаще всего эти детали и «тонкости» являются, как уже сказано, внешними, наружными проявлениями свойств мышления. В примерах второй группы они особенно заметны и существенны. И нет оснований для «ликвидации» этой группы путем редакторского переведения соответствующих образцов в первую группу.

Возьмем полный функциональный оборот, отвечающий классической формуле T—S—D—T (см. первые два такта *примера 30*). В его «наполнении» весьма заметны те «мелочи», которые придали звучанию черты неповторимости и необычности: попевка верхнего голоса, усиленная унисонным и терцовым (по типу русской вторы) дублированием, опирается на свой устой — обрамляющий ее тон *соль*; мелодическая опора (*соль*) и гармоническая (трезвучие с основным тоном *до*) образуют эффект мягкой полипорности; устой *соль* как бы перетягивает к себе тон *си* и этим лишает его вводнотоновой функции (по отношению к устою *до*); в доминанте ослаблено качество доминанты, так как она представлена трезвучием и взята после диссонантной субдоминанты; ненормативными являются, кроме того, параллельные квинты в первой паре аккордов. Как видно, в небольшом и ничем, казалось бы, не примечательном примере связан тугой узел из многих нитей, идущих от коренных пластов мышления композитора.

в) Третья группа

Нетрадиционные последовательности

В третьей группе Мусоргский использует две возможности неклассического взаиморасположения аккордов.

Одна возникает благодаря уравниванию в правах нормативных и сравнительно редких оборотов (например, T—S—D—T и T—D—S—T) и реализации тем самым сутубо модалного, свободного, не скованного предписаниями строения лада.

¹ Цит. по вступительной статье к клавиру «Женитьбы» с досочиненными Ипполитовым-Ивановым II, III и IV актами (М., 1934).



М.П. Мусоргский.

По фотографии 70-х годов, подаренной им Н. А. Римскому-Корсакову,
с надписью: «*Про наше взаимное житье-бытье — да будет добром помянуто,
другу Мусоргский*»

Другая возможность заключается в создании цепи аккордовых пар, каждая из которых обычна, но вся цепь ненормативна. К примеру, в классической музыке встречаются сочетания любых диатонических трезвучий. Но «ряды-серии» с максимально плотным использованием всех этих трезвучий, с последовательно поступенными или трихордово-пентатонными их отношениями едва ли не впервые широко применяются у Мусоргского (а также у Бородина).

Плагальность как обращенная автентичность

Если учесть, что типовые обороты-блоки, в частности, кадансовые, исторически оформлялись определенным образом для создания тяготений и централизованности, то целью их перестройки может быть стремление к обратным эффектам — функциональному размагничиванию и децентрализации. В первую очередь, здесь встает вопрос о характере использования доминанты, ибо именно в ее однонаправленном и чаще всего реализуемом тяготении к тонике заложена основа основ классической функциональности.

Напомним положения Б. Асафьева о «различении просто полутона и полутона как вводного тона» (1971, с. 229), и то, что качеством вводного тона VII ступень наделяется в определенной, именно в вводнотоновой интонации и только тогда, когда «среди сопряжений VII ступени... связь VII→I встречается гораздо чаще прочих» (Милка, 1982, с. 65). Точно так же доминанта становится доминантой по существу (не просто по названию, а именно по функции), если ее употребление наиболее распространено в составе автентического оборота.

Сказанное позволяет уяснить причины наблюдаемого у Мусоргского нивелирования ладофункциональных различий. Кстати, такие различия (в частности, между созвучиями I и V ступеней) были сглажены и в периоды формирования тонального мышления в многоголосной музыке эпохи Возрождения. Связано это, опять же, с отсутствием каких бы то ни было предпочтений одних оборотов другим. Закономерно, что встречающиеся в литературе характеристики «доминанты» в доклассической музыке и в музыке Мусоргского порою оказываются близкими и даже совпадающими: «V ступень у Палестрины по своей устойчивости часто равна тонике, а иногда и превосходит ее» (это суждение А. Должанского приводит А. Милка (там же, с. 68): «По своему характеру доминанта Мусоргского — более тонична, в ней нет такого острого накопления неустойчивости, которая требовала бы непременно разрешения в тонику» (Протопопов, 1983, с. 48).

У Мусоргского более, чем у кого-либо из современников, проявилась идущая от Глинки тенденция к нивелированию вводнотоновости и доминантовости и усилению роли субдоминанты. Такая связь закономерна и понятна, ибо: «Что такое субдоминанта? — Преодоление доминантности, а точнее — именно вводнотонности» (Асафьев, 1971, с. 230). Этот чрезвычайно важный тезис Б. Асафьева приводит и к более общему выводу: преодолевая доминантность, субдоминантность в конечном счете преодолевает и тоничность, то есть лишает систему единовластного центра.

В сочинениях Мусоргского нередко построения, в которых за один-два «хода» до конца невозможно предугадать, какой именно элемент окажется завершающе-устойчивым. Показательны два шеститакта, обрамляющие ариозо Досифея «Свершилось решение судьбы», гармония которых отличается только в последних тактах: в первый раз построение завершается плагальной каденцией в Ля-бемоль мажоре, во второй — в Ми-бемоль мажоре. Причем, и в том и в другом случае соответствующие окончания непредсказуемы:

[Sostenuto assai]

8а

грозной, как сам страшный судья

8б

печального его одних лишь колени остались.

Данный пример иллюстрирует предельное осуществление указанной тенденции, которая чаще проявляется не столь радикально.

В следующем примере из оперы «Хованщина» аккорды обозначены по Ля-бемоль мажору:

9 Эмма

сжаль - тесь!

Транquillo

Досифей

Мар- фа, све- ди- ко

sf *p*

V_7 I IV II

Марфа приподнимает Эмму

лю- тер- ку до- мой; да на пу- ти за-

V_2 IV I V IV

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — вокальная партия с нотами и русскими словами: «щи той верной будь ей, чадо мое.» Нижняя система — фортепиано-сопровождение. Под нотами фортепиано обозначены римские цифры: V, II, I, V, указывающие на функции аккордов.

Но, несмотря на ряд очевидных признаков Ля-бемоль мажора, он лишь вначале кажется безусловным. Периодическое повторение оборота D—S, помещение доминанты во всех тактах, кроме первого, на метрически опорной доле, постепенное увеличение занимаемой ею «площади» при уменьшении «площади» тоники — такого рода черты децентрализуют лад и способствуют пластичной перетоникализации, не доводимой, однако, до полного приоритета Ми-бемоль мажора: миксолидийский звукоряд (относительно опоры *ми-бемоль*) и неклассичность гармонических оборотов препятствуют этому. Не выявляется однозначно центр и в вокальной партии — в ней также, говоря словами Л. Мазеля, превалирует «единство не тоники, но диатоники» (Мазель 1979, с. 411; выделено мною. — *Е.Т.*). Специфично окончание мелодической фразы на VII ступени, совершенно лишенной качества вводнотонности ввиду отсутствия соответствующей функции разрешения. Глубинная связь и взаимодетерминированность между такими явлениями, как модальность, плагальность и децентрализованность, очевидна.

Сочетанием данных явлений обуславливаются не только особые технологические, но и образно-художественные характеристики. Ослабление зависимостей между элементами модуса, когда даже доминанта становится не вполне доминантной, а тоника — тоничной, повышает самозначимость этих элементов. При определенных ритмо-динамических условиях тут можно достигнуть выразительности, сходной с выразительностью стихотворного спондея. В этом последнем, как известно, равноударностью двух и более рядом стоящих слогов создается особого рода эффект неукоснительности сказанного, а также, иногда, и возвышенной торжественности (в Древней Греции составленные соответствующим ритмическим ходом стихи читались в момент славления богов).

Рассмотренное только что выступление Досифея (первое в опере, а значит, ключевое) преисполнено большой нравственной силы, психологически оправдывающей спондеически повелительный тон произносимых слов, который позволил нейтрализовать разгул страстей, достигший в этот миг своего пика: Андрей «заносит нож на Эмму».

Обычно Мусоргский не противопоставляет оборот D—S обороту S—D. Во многих последовательностях они, в частности, соседствуют и взаимодействуют друг с другом как одинаково нормативные. Так, применив в следующем фрагменте все шесть мажорных трезвучий одноименного мажоро-минора, композитор развел их на две группы: первая ($\text{VI} - \text{VII} - \text{III}$) соответствует формуле S—D—T в строе III низкой ступени, вторая ($\text{V} - \text{IV} - \text{I}$) — формуле D—S—T в основном строе (между ними помещен посредствующий септаккорд). Таким образом, оригинальная конструкция из семи различных и неповторяющихся аккордов включает наравне и прямое, и обратное следование субдоминанты и доминанты:

[Moderato]
Досифей

10 *f* *mf*

Те . перь при_спе_ ло вре_ мя в ог_ не и пла_ ме_ ни при_

н VI н VII н III V

_ нять ве_ нец сла_ вы веч_ ны_ я!

IV I

Уравнение в правах оборотов не означает, впрочем, что аклассический оборот совсем утерял у Мусоргского свою особую выразительность, которая относительно разного рода плагальных связей традиционно характеризуется как бы отсутствием инерционности. Здесь возможна аналогия с движением против течения или с фразой, в которой весомо каждое слово. Не случайна, таким образом, большая содержательная значимость всех компонентов музыкальной (и не только музыкальной) речи Мусоргского, о чем выше упоминалось в связи с явлением спондеичности.

Хотелось бы только предостеречь от вывода, будто бы композитор «придавал бóльшее значение самостоятельному образно-характеристическому смыслу отдельных гармонических комплексов, чем общей системе функциональных связей» (Келдыш, 1976, колонка 840). Такую систему Мусоргский, можно сказать, создавал сам, воплощая ее каждый раз индивидуально. Но это, думается, говорит о повышении (а не о снижении) его внимания к психофункциональной стороне. Ведь сама суть отличий новой системы заключена в преображении — в плагальности как антиавтентизме, в дестабилизации как антицентризме, модальности как интимажорно-минорности. И все это зиждется, что уже было видно, на глубокой, эстетической по своей сути основе.

Остановимся теперь на плагальном обороте S—T, который, в отличие от оборота D—S, и у классиков был не таким уж редким исключением. Еще В. Стасов обращал внимание на «плагальные каденцы» в музыке Бетховена (см., к примеру, плагальное введение репризы в первой части Шестой симфонии). Но лишь со второй половины XIX века плагальные разрешения стали распространенными, словно бы опровергнув их оценку Рамо как неправильных (*irregulare*). В русской профессиональной музыке родоначальником этой традиции, истоками уходящей в национальный фольклор, стал Глинка; ее высшим выражением — несомненно, Мусоргский, хотя много полезных примеров имеется и в сочинениях других кучкистов, а также Чайковского (вспомним, хотя бы, предыкт к репризе в финале его Пятой симфонии, воссоздавшей идею плагальных подготовлений тем в «Камаринской» Глинки). Позднее плагальную стилистику интереснейшим образом разрабатывали Рахманинов и Станчинский.

Сказанное побуждает дать пояснения тому, что обороты типа S—T тоже отнесены к третьей группе. Во-первых, их местоположение в начальных и каденционных зонах музыкальных построений для классиков было все же нетипичным, в силу чего оно может быть понято как результат перераспределения гармонических функций в форме. Во-вторых, нижнеквартовый, субдоминантовый ход является как бы обращением верхнеквартового, доминантово-

го, который в традиционном функциональном кругообороте (T—S—D—T) утверждается дважды, формируя вместе с ходом S—D неуклонно автентический вектор. В противоположенном же кругообороте (T—D—S—T) все связи стали обращенными: местами в нем поменялись не только субдоминанта с доминантой, но и тоника с субдоминантой, а также доминанта с тоникой. Это наблюдение позволяет расширить трактовку термина В. Цуккермана «обращенная автентичность», чем, конечно, не отрицается его применение для характеристики последования T—D при опорности D (в таком более узком значении он привлекается и в данной работе). Дополнительный смысл обретает и тезис Б. Асафьева о плагальности как преодоленной автентичности.

Из бесконечного множества оборотов типа S—T выберем лишь несколько характерных, в основном каденционных. Мусоргский проявил удивительную изобретательность, наполняя эту формулу конкретным гармоническим содержанием. Он, можно сказать, развил заложенные еще в классической музыке особенности субдоминантовой группы, как самой большой по числу входящих в нее аккордов и богатой в красочно-выразительном отношении.

Показательны примеры, где плагальная каденция обрела существенное смысловое значение. Лейтгармония смерти из Колыбельной, дорисовывающая злое, кощунственное «баюшки, баю», представляет собой сложно звучащий хорал, включающий, помимо тонических, четыре разных субдоминантовых аккорда, которые расположены в порядке все большего функционального и структурного обострения (вплоть до большого септаккорда II степени) и скреплены семантически важным стержнем *фа-диез—фа-бекар—ми-ре-диез—ре-бекар—до*:

Lento funesto

11 **[pp]** **allargando**

„Ну, да со мною он скоро уйдет. Баюшки, баю, баю.“

Мусоргский, как и многие его современники, существенно расширяет сферу субдоминанты. Для него, в частности, характерно привлечение специфических аккордов неклассических ладов, а также разного рода двойных, тройных и даже четверных субдоминант. Эти два пути нередко смыкаются. К примеру, каденция II—I реализуется проявлением фригийского лада (см. окончание песни Варлаама и завершение фразы «Кормилец батюшка, подай Христа ради» в хоре из «Бориса Годунова»). В то же время, при определенных условиях аккорд II может быть понят как IV от VI или VI от IV (в миноре и гармоническом мажоре).

В последних тактах инструментального заключения плача Юродивого, взятого во второй редакции для завершения всей оперы, трижды повторяется оборот II—I ля минора, воспринимаемый одновременно через призму побочной фа-мажорной опоры:

Andantino
Занавес медленно опускается

Это согласуется и с типичным для фригийского лада склонением в тональность VI ступени. Словно бы следуя такому восприятию, композитор дает оригинальнейшее двузначное окончание — одновременно ля-минорное и фа-мажорное — и ставит, тем самым, своего рода вопросительный знак. Быть может, это служит звуковым воплощением глубокого смыслового подтекста — заявленные в опере нравственно-этические проблемы остаются неразрешенными.

В необычайно смелой каденции хора «Расходилась, разгулялась» тоника-унисон фа-диез предваряется до-мажорным трезвучием:

13

fff

S. A. T. B.

Ца - ре - у - бий - це смерть!

fff sf

V I

Образовавшийся в сочетании с мелодическим пассажем сопровождения оборот локрийского лада ($\text{V}-\text{I}$) воспринимается и как модифицированное плагальное отношение типа S—T. Возможность такой трактовки подтверждается, в частности, тем, что у Мусоргского трезвучие тритоновой ступени часто внедряется в тональность через посредство II или IV ступеней, относительно которых оно является, соответственно, IV и II .

Во второй части соль-диез-минорного «Старого замка» появляется ре-мажорное трезвучие (V) как результат целенаправленного углубления в субдоминантовую сторону ($\text{VI} - \text{II} - \text{V}$): начальное звено

S SS SSS

этой цепи (S—SS) образовалось в кульминационной точке первой части (пример 14а), второе же (SS—SSS) — в последующей части, которая сразу открывается SS (ля-мажорным трезвучием), то есть с уже достигнутой ранее ступени гармонического развития (пример 14б)¹:

14а [Andantino molto cantabile con dolore]

[pp]

14б

¹ Начало второй части «Старого замка» можно трактовать и как отклонение в до-диез минор, что не меняет общей картины: непрерывающийся тонический органнй пункт и постоянные каданс-рефрены в главном строе заставляют этот строй слышать постоянно и именно по нему соизмерять процессы ладофункционального развития.



Сходные процессы наблюдаются и в «Быдло», где, как и в «Старом замке», продвижение в субдоминантовом направлении вплоть до тритонового трезвучия создает тот уровень ладогармонических ингибирований, который отвечает степени драматизации образов.

Но особенно показателен фрагмент начального монолога Досифея из V действия «Хованщины», где максимальное сгущение колорита достигнуто за счет на редкость глубокого даже в творчестве Мусоргского погружения в субдоминантовую сферу. Вероятно, оно мотивировано желанием исчерпать выразительные ресурсы плагальной сферы именно в этой «исповеди», а конкретней — в ее кульминации, когда Досифей призывает презреть «жизни земной и преходящей утехи» ради «славы бессмертной». После тритоновой ступени — ля-бемоль-мажорного трезвучия — здесь дан очередной нижнеквинтовый ход к ре-бемоль-мажорному трезвучию, являющемуся, согласно логике функционального развития, «четверной субдоминантой»:

15 [Andante tranquillo]

жиз - ни зем - ной и пре - хо - дя - щей у - те - хи пре -

[pp]

V (IV) II VI

..зре-ли вы, сла-вы бес-смерт-ной веч-ной, ра-ди.

н II н V н I V I н II V I

Казалось бы, ре-бемоль-мажорное трезвучие (н I) можно определить как однотерцовую тонику, а ля-бемоль-мажорное (н V) — как однотерцовую доминанту. Однако эта трактовка была бы формальной и умозрительной. К функциям доминанты и тоники данные аккорды не имеют никакого отношения, поскольку они находятся на совершенно другой — плагальной — линии гармонического развития. Показательно, с какой непринужденностью Мусоргский прерывает эту линию на самой критической точке и замыкает последовательность стереотипно проясняющим тональность автентическим кадансом D—T, подкрепляя затем итог полным оборотом н II—D—T .

Монолог Досифея, а также некоторые другие приведенные примеры, иллюстрируют не плагальные, а полные кадансы, поскольку предтонической гармонией в них служит доминанта. И тем не менее очевидно склонение этих кадансов к плагальным. Сфера субдоминанты разрастается в них до такой степени, что доминанта уже не может обеспечить надежный противовес: появляясь в последний момент, она лишь как бы помогает обнаружить тонику, которая из зоны далекой субдоминантовой периферии стала, можно сказать, почти неразличимой.

Выше приводились более или менее сложные и модифицированные воплощения формулы S—T. Но у Мусоргского немало иных, условно говоря, обычных решений. Правда, и они представляют чаще всего не как устоявшиеся и стершиеся в своей оригинальности блоки, но как специфические приемы, для характеристики которых можно использовать прокофьевское определение «новая простота».

На новое освещение Мусоргским традиционных средств пока не обращалось достаточного внимания. Между тем, эта сторона его метода представляется не менее существенной, чем

другая, проявляющаяся в усложнении языка и присовокуплении еще не использовавшихся элементов. Собственно, оба феномена не существуют у Мусоргского друг без друга. При этом особенность, казалось бы, неособых средств обнаруживается наиболее явно именно в контрастном соотношении с «небывалым» материалом.

Подтверждением сказанному может служить конец «сонного видения паробка» из III действия «Сорочинской ярмарки», когда «сатана и его свита исчезают» и «сцена освещается солнцем». Пробуждение паробка приходится на мажорное проведение его «Думки» из первого действия, звучащее теперь не одногласно, а с гармонией. Именно гармония, будучи новым элементом, определяет контраст темы «Думки» к сложно организованному материалу бесовских сил, безраздельно властвовавшему в течение всей сцены «видений». Эта тема, воплощая безмятежно спокойный образ, пишется на трезвучиях, каждая пара которых образует нижнекварттовое отношение:

[poco a poco andantino]

16

IV
S

I
T

II
S

IV
T

The image shows a musical score for piano in G major (one sharp). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff contains a bass line with a long note in the first measure, followed by a sequence of notes. Below the bass staff, there are chord diagrams for each measure, labeled with Roman numerals: VII, IV, I, IV, I. Underneath the chord diagrams, there is a sequence of letters 'S' and 'T' representing the relationship between chords: S, T, S, T. Brackets group these letters into larger units: SS, S, T.

Надо сказать, что в рамках столь элементарной аккордовой последовательности Мусоргский обнаруживает удивительную изобретательность. Сдвигая плагальный блок на разные ступени миксолидийского лада (по типу секвенции), сцепляя два последних звена в одно (SS—S—T), исключая не только автентические отношения, но и сами доминантовые аккорды (в теме нет трезвучий V и III ступеней), композитор добивается редкостной цельности колорита при тончайшей нюансировке.

Итак, даже простые воплощения формулы S—T наделены у Мусоргского конкретной, индивидуализированной выразительностью. Решающее значение тут имеют разного рода детали.

Еще одной такой «деталью» является соотношение наклонов аккордов. Предтоническая субдоминанта романса «Горними тихо летела душа небесами» представлена минорным и мажорным трезвучиями. Выбор этого сравнительно редкого их взаимоположения подсказан соотношением слов «пожалеть и утешить» (контраст наклонов подкреплен фактурным и динамическим облегчением второго аккорда):

[Sostenuto. Lamentoso. Mistico.] [Tranquillo]

17 *f*

„ О, от-пу-сти ме-ня сно-ва, соз-да-тель, на зем-лю,

mf con dolore *poco rit.*

бы-ло б, о ком по-жа-леть и у-тешить ко-го бы“

IV > III IV I

Троекратно повторенный призывный оборот из сцены славления Бориса («Радуйся, люд!») отличается характерно дорийской связью ре-мажорной субдоминанты и ля-минорной тоники. В «осободиатоничности» (модальности соответствующего типа) и заключен его специфический колорит (см. *пример 18*).

Заодно обратим внимание на действие в рассматриваемом двушкоте переменных функций. На место центра в нем претендует не только ля-минорное, но и ре-мажорное трезвучие. Отсюда — смешение функциональных и модальных значений (от ля: IV—I, дорийский лад; от ре: I—V, миксолидийский лад). Если же воспринимать двутакт через призму До мажора — тональности всей сцены, в которую двутакт словно бы инкрустирован, то добавится еще один аспект (II—VI, лидийский лад). Дополнительный штрих (V—II)

вносит и разрешение в Соль мажор по окончании двутакта. Так, казалось бы, элементарный оборот оказывается объемным и насыщенным в бликах нескольких излучений.

Трубачи становятся против зрителя перед народом

Moderato
18 здрав_ ствуй!

Ра_ дуй_ ся,

люд!

Ра_ дуй_ ся,

Многоаспектная ладофункциональная трактовка плагального оборота — черта в русле стиля Мусоргского. Обратная же автентичность — одно из ее важных проявлений. Это понятие изучалось, как уже сказано, В. Цуккерманом на материале сочинений Римского-Корсакова (Цуккерман, 1975, с. 160–167). Но приоритет в освещении соответствующих явлений принадлежит исследователям русской песни, подметившим в ней «обратное обычному отношению официальной тоники к доминанте» (Цуккерман, 1975, с. 160–167), «опрокидывание» устоя на квинту вверх в заключительной каденции» (Трамбицкий, 1981, с. 123), при котором «чере-

доминанты превращается в чередование субдоминанты и тоники» (Там же, с. 122).

Почерпнутое из фольклора проявление плагальности через частичное подчинение тоники доминанте для Мусоргского стало особенно характерным. Это сопряжено с некоторыми другими чертами его стиля: рассредоточением функции устоя, тоникализацией доминанты, большой ролью доминантовых ладов.

Си-бемоль-минорная песня «Сиротка» начинается тоническим трезвучием, а заканчивается, наподобие многих народных песен, как бы недовысказанно — мажорной доминантой. Ее последний оборот — $t-D$ — уподобляется отношению $s-T$ и этим проясняет двойственную (в основе обращенно-автентическую, плагальную) направленность ладофункционального развития всей песни:

18 *замедляя* *ff* *p* *pp*

Сжаль_ся над горь_ким си_рот_кой...

f *pp*

t *D*

Подчеркнем, что речь идет не о неустойчивом окончании на доминанте и не о смене тоник, а о частичном ладофункциональном переустройстве и переакцентировке опор в рамках одной системы.

Использование обращенно-автентического оборота в заключительной (а не половинной, как у классиков) каденции весьма ответственно и нуждается в образно-смысловом оправдании. Возможно, что не вполне твердое окончание на тоникализованной доминанте позволило композитору внести последний штрих в смутный образ «бездомной сироточки» — его мольба о жалости так и повисает без ответа.

Отдельного рассмотрения заслуживает вопрос об использовании (или неиспользовании) доминантсептаккорда, который еще в

теории начала XIX столетия был осознан как «самый величественный и самый гармоничный», но, тем не менее, дающий «впечатление ожидания чего-то» (Там же, с. 122).

Мусоргский, во-первых, избегает частого применения доминантсептаккорда в заключительных каденциях, то есть там, где по традиции ему как бы отведено постоянное место. Замена его на трезвучие смягчает остроту «впечатления ожидания». Поскольку в заключительной каденции определенность ожидания была предельной, размагничивание функций становится здесь особенно показательным (в связи с иными способами об этом уже говорилось при рассмотрении *примеров 8 а, б*).

Сама же доминантсептаккордовая структура встречается у Мусоргского на любых ступенях, в том числе хроматических, о чем еще будет идти речь при изучении построений четвертой группы. Но наиболее типичным является ее применение на V и I ступенях. Правда, и на своем месте, то есть на V ступени, доминантсептаккорд, как правило, звучит у Мусоргского необычно, поскольку попадает в такой ритмо-фразировочный и гармонический контекст, в котором он тоникализируется и теряет в той или иной мере свою доминантность. На I же ступени этот аккорд становится нередко как бы не вполне устойчивым устойчивым (а не побочной доминантой).

Оба эти случая соответствуют присущей композитору общей тенденции к расшатыванию тоники и тоникализации доминанты. Оба же они говорят, в сущности, о более или менее явных предпосылках доминантового лада, который тоже является одним из выражений обращенной автентичности.

Из многих возможных иллюстраций не вполне доминантного применения доминантсептаккорда на I и V ступенях выберем первые две сцены «Женитьбы». В первой сцене единой тоникой, опровергающей претензии на тоничность других ладовых опор, служит элемент *до*, взятый унисонно как основной тон мажорного трезвучия или малого мажорного септаккорда. Причем, именно септаккорд, то есть специфическая форма тоники, является здесь едва ли не самым употребительным. Отсюда налет миксолидийскости и ощущение «стоящей за кадром» субдоминанты, которая, к тому же, время от времени входит и в «кадр». Для примера приводим фрагменты лейттемы Степана и его диалога с Подколесиным:

пенно нарастает. В начале сцены господствует «нормальный» тонический центр, а V_7 лишь время от времени дается без разрешения:

214 **Allegro assai**

216

Подколесин *p*

Ну, так как же, как?..

Фекла (перебивая) *f*

А га-фья Ти-хо-нов-на.

Как бишь е-е... Ме-ла-нья

21 в

Фекла *f*

Уж вот нет, так нет!

Во второй половине (с цифры 39) V_7 (вперемежку с трезвучием той же ступени) все более настойчиво внедряется как центральный, не требующий разрешения элемент. Если же он иногда и переводится в тонику, то эта последняя трактуется скорее как субдоминанта.

Вот небольшой фрагмент, где дается завершающий сцену аккорд из ее тональности (последующее двенадцатитактное заключение отличается возвратом тональности предыдущей сцены, что связано с появлением старого персонажа: «Входит Степан»). Этим аккордом служит V_7 , который остается без разрешения и словно бы висит на зове «Эй! Степан! Степан!»:

Подколесин

22

mf *sf* *f* *sf*

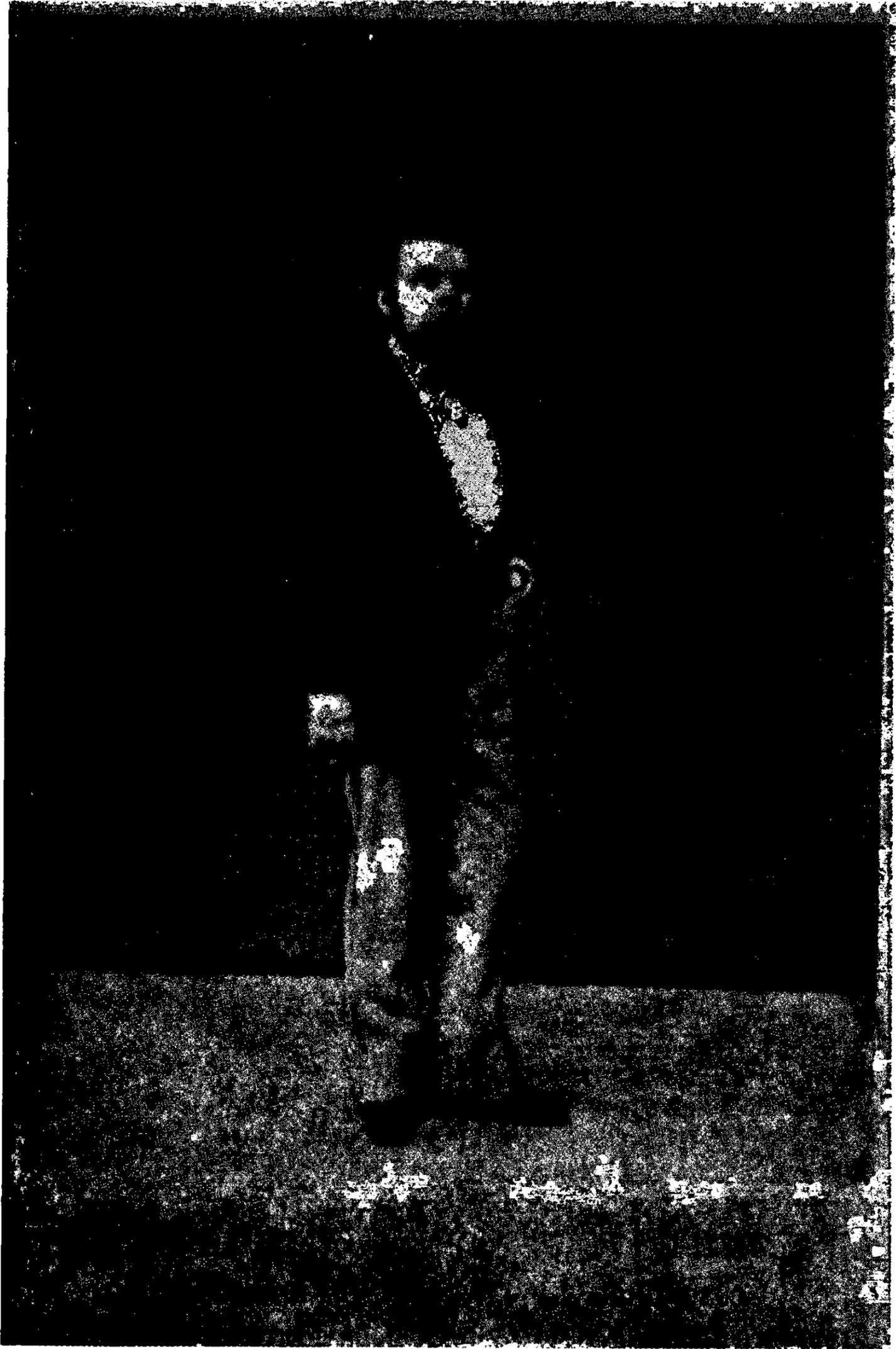
Эй Степан! Степан!

Говоря о построениях с ненормативным порядком аккордов, следует учитывать условность самого этого определения. Ведь стиль Мусоргского объективно существует не в качестве некой оппозиции классическому, хотя, как отмечалось, в творческом процессе композитора идеи такого противопоставления играли определенную роль. В нем действуют свои эстетические принципы — в частности, осмысленно-оправданной мелодии — и соответствующие этим принципам законы звукосистемы.

Ю. Тюлин указывал: «...Утверждающий кадансовый кругооборот может идти только одним путем: T—S—D—T, — но отнюдь не обратным: T—D—S—T». Этот вывод логически неизбежно вытекает из осознания функции и сущности автентического полного каданса — «выявить и утвердить тонику лада» (Тюлин, 1966, с. 152). Мусоргский же нередко руководствовался не этим намерением. Вместо того чтобы однозначно и точно указывать на центр, он словно бы стремился поставить слушателя перед проблемой выбора центра. При этом он осторожно и ненавязчиво подводил его к правильному ответу, но не лишал возможности оценить выразительные достоинства объемной многотоникальной системы. Вот почему тюлинское предписание — «только одним путем... но отнюдь не обратным» — для стиля Мусоргского неприемлемо, ибо как раз в «обратном пути», или, точнее, во взаимодействии двух путей проступают наиболее выпукло его индивидуальные черты.

Это, впрочем, не означает, будто бы вывод Ю. Тюлина ошибочен — многие произведения Мусоргского подтверждают его, но по-своему, как бы от противного. В самом деле: из тюлинского вывода о связи между стремлением к централизации и прямым (не обратным, не плагальным) движением по кругообороту T—S—D—T вытекает логика и иной связи — между стремлением к децентрализации и обратным (не прямым, не автентическим) движением по тому же кругообороту: T—D—S—T.

Не случайно, Мусоргский широко применяет возвратно-обращенные гармонические структуры (по типу *примера 7*). Этот принцип организации материала изначально является мелодическим, а его проникновение в классическую гармонию сдерживалось односторонним вектором некоторой части аккордовых формул. Снятие такого ограничения определило возможность свободного и широкого применения возвратно-обращенного движения. В гармонии Мусоргского оно стало весьма распространенным приемом, и в этом вновь прослеживаются связи с современной музыкой. Вспомним хотя бы молитвенную тему из «Богатырских ворот» (*пример 54*), фрагмент речи Андрея Хованского «Ну, так силой сгибнет голубку сокол» (*пример 7*), начальный одиннадцатитакт чтения Подьячим надписей «изволеньем божьим», начальный двутакт его рассказа о рейтарах «В Китайгороде был я на работе» (*пример 33*, т. 4—5), фразу Хованского «Я выслушал тебя спокойно», и сопоставим такого рода образцы, скажем, с темой фанфар из сцены суда «Жанны д'Арк на костре» Онеггера — во всех этих примерах ладофункциональная размагниченность аккордовых рядов обусловила естественность ракохода.



1873 г.

В решении вопросов о нормативности и ненормативности нельзя исходить из абстрактных схем. К примеру, если рассуждать отвлеченно, то ряд из ля-бемоль-, ре-бемоль- и ми-бемоль-мажорных трезвучий, взятых в указанном порядке, будет нормативным (T—S—D), а в обратном — ненормативным (D—S—T). Сопоставим, однако, следующие фрагменты.

[Moderato marziale]

23

Во славу твою!

mf

V IV I

Largo delicatissimo

24а

Я видел ночь.

p

pp

IV n VII I

24б

poco allargando

Ог... нем е... е и те... нью!

p

pp

IV> n VII I

Первый (из «Хованщины») соответствует «аклассическому» квинтансу D—S—T, которым Мусоргский очень часто «гармонизирует» нисходящий, нейтрализующий вводнотоновость ход от VII ступени (см. *пример 23*). Во втором (из романса «Видение»), представляющем прямой ряд (см. *пример 24 а*), последний аккорд «триады» тоникализируется, в результате чего вся она словно бы перевоплощается из обычной (I—IV—V ионийского лада) в особенную (IV—VII—I миксолидийского лада). Таким образом, оба ряда оказались как бы «ненормативными», хотя и по разным причинам. В романсе «Видение» тоника, однако, сохраняет на себе следы первофункции доминанты. Это, таким образом, типичный случай обращенной интентивности, вносящей признаки доминантового лада. Немаловажно то, что романс «Видение» не только начинается приведенным оборотом (см. *пример 24 а*), но и замыкается им (см. *пример 24 б*).

Окончание «Видения» на доминантной тонике родственно окончанию на тоникализованной доминанте рассматривавшейся ранее романса «Сиротка»¹. Причем, в обоих случаях перед композитором стояли весьма специфические — хотя и различные художественные задачи. На примере «Сиротки» (см. *пример 19*) это уже было подчеркнуто. В последнем же образце доминантная тоника как нельзя лучше служит воплощению ирреальной, причудливой иллюзии, видения. Подобные характерные сочинения Мусоргского, как и ряда других его современников, открыли для профессионального творчества особые выразительные возможности не вполне устойчивых завершений (Пустовит, 1985, с.42), широко распространившихся в современной музыке.

Уплотнение аккордовых рядов

Остановимся еще на одном упомянутом выше способе образования нетрадиционных «рядов» из традиционного материала. Речь идет о последовательностях, предельно (или почти предельно) плотно заполненных разными созвучиями, во взаиморасположении которых, уже в силу их многочисленности, почти неизбежно возникают какие-либо «вольности». Собственно, такой «вольностью» является уже то, что аккорды (скажем, все трезвучия, возможные в диатонике, в одноименном мажоро-миноре и т. д.) в этих рядах оказались «сбитыми» в один блок, тогда как у классиков они

¹ Избрав неодинаковые определения (тоникализованная доминанта и доминантная тоника), в общем-то, сходных завершающих аккордов, мы ориентировались в данном случае на авторскую трактовку тональности приводимых отрывков, о которой можно судить по ключевым знакам.

рассредоточивались на значительных временных отрезках. Художественный эффект подобных «микстур», как правило, бывает впечатляющим. Многие и разные краски усиливают в сопоставлении свою яркость. И вместе с тем «мазки», положенные один к другому, дают и некий общий, непременно насыщенный, густой колорит.

Таково, к примеру, следующее обращение Досифея к скиту, гармонизируемое десятью (!) различными трезвучиями:

25 *Andante non troppo*

Бра_ти_я! Внем_ли_те гла_су от_кро_ве_ни_я во

и_мя пре_свя_то_е твор_ца и гос_по_да сил!

G Es B C B

D d C F A

Подбор аккордов не случаен: их основные тоны — соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, фа — укладываются в двубемольный диатонический гептахорд (при одиннадцатитоновом общем звукоряде): семь мажорных трезвучий (на всех ее ступенях) и три минорных (на I, IV и V ступенях) суммируются в одноименный Соль мажоро-минор, дополненный трезвучием II мажорной ступени.

Показателен и уже рассматривавшийся ранее *пример 10*. Он включает семь различных неповторяющихся аккордов из сферы, опять же, одноименного мажоро-минора, примы которых как бы взяты из шестибемольной диатоники (общий звукоряд десятиитоновый).

Приведем еще два (на этот раз простых и кратких) построения из той же оперы с шестью трезвучиями, идущими подряд: их основные тоны складываются в диатонический гексахорд:

26 ду- шу по- ла- га- я

27 Марфа *f*

Я не та- и- ла от лю- дей лю- бовь мо- ю

mf

I IV II III VI V

В подобных гармонических рядах, где все созвучия появляются впервые и единственный раз, каждое созвучие (и, соответственно, и каждое слово) приобретает особенно большой вес и значительность. Возникает совершенно особый тип гармонической выразительности, соотносимый, опять же, со стихотворным спондеем.

Еще большей новизной отличаются те последовательности рассматриваемого типа, в которых сами аккорды, а не только степень их уплотнения, для классиков были бы неприемлемыми. Но поскольку они относятся не к третьей, а к четвертой группе, мы ограничимся здесь лишь приведением примера — кульминационного фрагмента испуганной речи Сусанны «Адские жерла пылают, кипит смола краснопламенна», где из девяти сложно соотносимых аккордов в пределах ряда (общий звукоряд двенадцатитоновый) повторен только один — тонический:

Сусанна

28 ад - ски - е жер - ла пы - ла - ют, ки - лит смо - ла крас - но - пла - мен - на

I nII₇ nIII IV nVI VI₇ nVII nI₆ V

Итак, большое наполнение гармонических последовательностей разными созвучиями (нередко без повторений), уравнение в правах традиционно-типовых и «ненормативных», прямых и обратных, автентических и плагальных оборотов обусловлено стремлением к особой выразительности музыки. Здесь возникают и специфические проблемы музыкальной формы, так как ряды с только новыми элементами предрасположены быть открытыми, разомкнутыми. В совмещении же с децентрализацией, вуалированием автентичности и ломкой традиционных кадансовых формул реально возникает тенденция к деструктуризации речи, ее синтаксической размытости. Мусоргский нейтрализовал эту «опасность» целым комплексом средств модального развития (о них речь впереди), чередованием плотных аккордовых рядов с неплотными, обрамлением последовательностей функционально ясными и простыми гармониями (часто I и V ступеней, как в *примерах 25 и 28*), а также компенсацией неповторности единиц внутри построений повторностью самих этих построений.

Коснемся пока только последнего аспекта, который, кстати сказать, поддается отдаленному уподоблению с додекафонией, где неповторяемость тонов внутри серии уравнивается повторением серии. Примерами повторений (точных, в транспорте или с частичными изменениями), способствующих кристаллизации многоаккордовых нетиповых последовательностей, могут служить уже приведенные образцы из «Хованщины» (см. *примеры 25, 26, 27*; в нотных примерах повторения не выписаны). Учтем лишь, что такие повторения, как правило, включены Мусоргским в общую систему многопериодических структур.

Известно, что периодичность — одна из общих основ формообразования у Мусоргского. Подметив это, исследователи объяснили факт распространенности приема через понимание его как «признака структурной определенности» (Степанова, 1982, с. 67), способа утверждения образной устойчивости (Ширинян, 1981 с. 203), показа-

теля того, что осмысленно-оправданная мелодия «при всей своей свободе... до конца не отрывается от речи» (Фрид, 1981, с. 120). Можно добавить, сославшись, скажем, на «Гнома», и особенно, на «Старый замок», что в строфической форме попарные повторы частей служат средством закрепления каждой ступени тематического развития и несения, тем самым, в линейную структуру уступообразности.

Установленная еще Г. Риманом членящая функция повторов, как видно, проявилась у Мусоргского (а позднее — в некоторых сферах современной музыки) особым образом. (Дело не просто в увеличении их роли и в большей систематичности (так ставить вопрос позволяют лишь некоторые опусы, скажем, песни «Гопак», «Нид рекой», «Ах, ты, пьяная тетеря»). Главное заключается в том, что свои членящие функции повторы реализуют у Мусоргского в условиях, когда многие другие черты — размагниченность и обновленность тональных функций, уплотнение гармонических последовательностей, неиспользование типовых кадансов, тематическая равнозначимость различных этапов формы — не способствуют этой реализации.

Сделанные выводы перекликаются с наблюдениями М. Тараканова над тонально рассредоточенными структурами современной музыки: «...Без организующего, упорядочивающего действия тоники, центра, ладотональности, слух должен получить иную точку опоры. В ее роли выступает... повторяемая последовательность тонов, связанных сравнительно стабильными интервальными соотношениями» (Тараканов, 1972, с. 29). Симптоматично указание исследователя на роль повтора как средства компенсации тональной рассредоточенности.

г) Четвертая группа *Нетрадиционная аккордика*

Четвертая группа оборотов отличается включением в них сошущий такой структуры или ступеневого положения, а также таких их отношений между собой, какие у классиков не встречались или были редким исключением. Ввиду этого характерность данной группы представляется наиболее броской.

Созвучия традиционной структуры относимы к четвертой группе, если их положение в ладу не совпадает с классическим (см. *примеры 15, 28, 32, 33*). При таком использовании этих созвучий неизбежен выход за пределы мажоро-минора в другие системы, относящиеся преимущественно к натуральной хроматике или каким-либо особым ладам — диатоническим, симметричным, комбинированным и т. д.

Нетрадиционные созвучия, относительно нормативно-терцовых, оптимальных структур, условно можно разделить на две группы — недостаточной и чрезмерной сложности¹. Одну группу составляют интервалы-консонансы (в первую очередь, совершенные, а также несовершенные), другую — все остальные «неклассические» образования, начиная от диссонирующих двузвучий (вспомним «тему медвежьей ажитации» Подколесина в конце II сцены «Женитьбы», с характерным движением малыми секундами²) и кончая почти кластерными пятнами (типа созвучия *ля—си-бемоль—до-диез—ре—ми* из I сцены той же оперы, приходящегося на слово «скверность»).

Аккорды недостаточной и чрезмерной сложности, отходя от оптимальных как бы в разные стороны, в то же время между собой не имеют непроходимой границы. Например, фигурационно изложенный и, казалось бы, весьма сложный черноклавишный пентаккорд из пьесы «Швея» приближается по колориту к созвучиям недостаточной сложности:

[Assai vivo.]

Четырехзвучие и пятизвучие у Мусоргского по фонической насыщенности может быть недостаточным, а двузвучие (скажем, только что упомянутые малые секунды в теме Подколесина) — чрезмерным. При всей важности количественного фактора в аккордах, он, как видно, не всегда является решающим.

Особое значение у Мусоргского приобрели совершенные консонансы, которые наиболее очевидным образом вскрывают монодийно-гетерофоническую сторону мышления и чаще всего не нуждаются в домысливании якобы пропущенных тонов. Более чем кто-либо другой из композиторов, он здесь предвосхитил их трактовку в XX столетии в качестве самостоятельных созвучий. Изучение данных явлений позволило ныне и в теории снять проблему

¹ Эти условные определения заимствованы из книги: Буцкой. 1948. С. 107.

² В редакции Римского-Корсакова эти секунды превращены в форшлагги.

минимума тонов в аккорде, и в частности, справедливую относительно только классического лада точку зрения, согласно которой двузвучие может трактоваться как часть аккорда, «если в нем подразумевается недостающий тон», но оно «само по себе не есть аккорд» (Тюлин, 1966, с. 28).

Право на «звание» аккорда приобретают, таким образом, не только звукосочетания чрезмерные, но и недостаточно сложные, включая даже «унисонное созвучие» (термин Т. Бершадской). И те и другие в сочинениях Мусоргского встречаются, как правило, эпизодически и являются фоническими (чаще неопределенными, точнее — специфическими по функции).

Этими же свойствами обладают и помещенные не на «свои ступени» нормативные структуры. Они тоже, можно сказать, вытесняются за рамки оптимальности, но уже чисто ладовыми силами. Общность свойств и позволяет рассматривать разные типы созвучий в рамках одной, четвертой группы.

Выше отмечалось, что эта группа представляется наиболее броской, так как она отличается неклассическими структурами, необычными ладовыми позициями аккордов и небывалыми отношениями между ними. Вместе с тем природа ее выразительности является той же, что и в предыдущих группах, зиждясь на преобразовании классических функций и повышении образно-характеристической самозначимости единиц музыкальной речи.

В определенном смысле образование четвертой группы у Мусоргского является как бы логическим доразвитием выразительных тенденций предыдущих групп: когда каждый момент музыкального движения, даже при использовании привычных созвучий и их ступеневых положений, наделяется содержательным весом, тогда кажется возможным и органичным очередной шаг к расширению границ системы.

Показательно, что нередко те или иные обороты разных групп следуют друг за другом, взаимооттеняясь, словно бы участвуя в комплексном решении образно-драматургических задач.

Продолжим начатый выше¹ анализ ответа Феодора на вопрос «А ты, мой сын, чем занят? Это что?». Каждому двутакту *примера 30* придана разная экспрессия: первый — «Чертеж земли Московской» — звучит повествовательно, как констатация (он уже был отнесен ко второй группе), второй, соответственно словам «наше царство из края в край», — эмоционально-приподнято и горделиво (он «переведен» в четвертую группу). Ряд мажорных трезвучий, имеющих специфическое функциональное значение, позволил

¹ См. раздел 6 б.

усилить во втором двутакте торжественность колорита и придать каждому слову вес и яркость:

30 Федор

Чер-теж зем-ли Мос-ков-ской на-ше цар-ство из кра-я в край

mf *f* *mf* *f* *sf*

I II₂ V I I #VII V III I

Так средства двух групп, оттеняя и дополняя друг друга, воплотили гибкую и, можно сказать, неформальную интонацию ответа Феодора. Они создали ощущение эмоционально чуткого отклика героя на значение произносимого. А отсюда его психологически насыщенная, объемная характеристика.

Возможность подобных перемен и переключений определяется необычной по тем временам широтой используемых средств, призванных, если так можно сказать, для материализации небывало ярких художественных идей, обусловивших и резкие образно-характеристические перепады, и стилевые контрасты, и озадачивающие смыкания, казалось бы, несовместимых средств и приемов. Такого рода явления позволяют говорить о конгруэнтности некоторых черт музыки Мусоргского и музыки XX века.

Формирование тематизма с помощью оборотов разных групп своеобразно и показательно. Но, пожалуй, более обычны для Мусоргского смешанные ряды, где в рамках, скажем, одного построения и одной образно-содержательной единицы стыкуются нормативные и «противонормативные» обороты, а также созвучия разных групп.

Приведем пример, в котором одно и то же квартовое четырехзвучие относимо к первой, а затем к четвертой, группам. Им послужит начало «Классика». В его первом такте это четырехзвучие трактуется традиционно — как доминантовый терцквартаккорд с задержанием терции, а во втором и третьем, где композитор словно бы забыл разрешить задержание, — как квартаккорд (последний, правда, несет на себе черты проходящего созвучия, но ритм и фразировка подчеркивают все же его самостоятельность):

31 Не скоро, спокойно

Я прост, я я - сон,

Проиллюстрируем теперь совмещение классических и любых иных аккордовых блоков последовательностью, может быть, и не самой эффектной, но интересной уже тем, что она является в «Хованщине» первой после Вступления и потому как бы декларирующей саму возможность подобных совмещений. Последовательность эта основана на двух аккордовых структурах: вначале в ней звучат функционально неопределенные «доминантсептаккорды», а затем — нормативно «гармонизирующие» фригийский тетрахорд трезвучия:

32 [Moderato, non troppo lento]

Кузька

крас - ну де - ви - цу...

1-й Стрелец:

2-й Стрелец. Эх,

Во - на, дрыхнет.

[p]

A7 F7

ниш_то, брат Ан_ти_пыч! Вче_ра не ма_ло по_тру_ди_лись.

H7 E7 F C d E

В силу своей неоднородности такая последовательность, казалось бы, должна распасться на части. Однако Мусоргский использовал те «скрепы» — опору *ми*, периодически внедряемую в вокальных голосах, складывающийся из основных тонов аккордов диатонический гексахорд *ля—си—до—ре—ми—фа*, господство мажорного фонизма, поступенно ниспадающую линию верхнего (оркестрового) голоса, — которые обеспечили данной последовательности целостность.

7. Целостность гармонических последовательностей в условиях децентрализации

Последними наблюдениями мы затронули очень важный общий вопрос: какими средствами добивается композитор единства последовательностей в условиях, когда стягивающее действие традиционных функционально-гармонических принципов ослаблено? Для сколько-нибудь полного ответа на поставленный вопрос потребовалось бы обратиться, скажем, к проблемам функциональных рамок и возвратно-обращенных движений, моно- и политоникальности, ладового развития и модальности как фактора единства. Некоторые из них будут затронуты в последующих главах. Сейчас же, в соответствии с поднятой выше проблематикой, осветим лишь последнюю из перечисленных тем, причем в определенном ракурсе. Речь идет о скрепляющей силе модуса (у Мусоргского чаще всего

диатонического), наиболее очевидным образом проявляющей себя в тех многочисленных примерах, которые отличаются отсутствием одного четкого центра при наличии строго выдерживаемого диатонического модуса. Но это частный и самый простой случай. Его характерность уже определялась выше в связи с мазелевским положением о единстве не тоники, но диатоники. В других же случаях особое значение могут приобретать модусы отдельных параметров музыкальной ткани.

Заострим внимание на звукоряде, образуемом основными тонами аккордов. В условиях уже отмечавшегося повышения плотности гармонических рядов он становится одним из существенных элементов музыкальной речи, имеющих важную конструктивную и выразительную роль.

При использовании в чисто диатонических фрагментах аккордов всех ступеней общий звукоряд и звукоряд основных тонов совпадают. Но для Мусоргского более типично, когда второй является внутренней частью первого. Эта внутренняя часть служит и фундаментом, и ядром гармонической последовательности. В чисто диатонических фрагментах в качестве такого ядра часто выступает пентатоника (см. второе проведение темы «Прогулки» из «Картинок с выставки»), а также гексахорд. В нижеприводимом фрагменте рассказа Подьячего (такты 4–11 *примера 33*), как и в первой строфе песни Марфы «Исходила младшенька», пентатоника аккордовых прим, дополненная затем до гексахорда, особенно легко выделяется слухом из общего восьмитонового звукоряда, поскольку звучит в басы (здесь применены только основные виды аккордов, что у Мусоргского бывает часто):

33

1 Подьячий 2 3

Рей_ та_ ры! Рей_ та_ ры?

Moderato, non troppo andante

4 5

В Ки_ тай го_ ро_ де был я на_ ра_ бо_ те

6 7

по дол_ гу служ_ бы и чест_ ной клят_ ве

8 9

стро_ чил гра_ мо_ ту, ду_ шу по_ ла_ га_ я

10 11

за весь мир бо_ жий и за пра_ во_ слав_ ных.

12 13 **Marziale, con fuoco**

Чу! Слы_ шу: Мер_

pp

Но наиболее примечательным такой своеобразный тип полиладовости становится тогда, когда он служит основой контраста диатоники и натуральной хроматики. В этом случае значение принципа «единства диатоники», по нашему мнению, сохраняется, а в каком-то смысле и усиливается. Диатонический модус аккордовых прим (вынесенный в басовый голос или рассредоточенный по разным голосам) служит стержнем, каркасом, неким ладовым *cantus firmus*. Окрашиваясь в разных последовательностях красками разной же плотности и интенсивности, он, тем не менее, не теряет своей специфики и сохраняется в качестве фундамента, прочность которого утверждена традицией. Иллюстрацией здесь могут служить некоторые уже приведенные образцы. Семь неповторяющихся аккордов (в основном трезвучий) *примера 10* зиждутся на шестибемольной диатонике при общем десятизвучном (одноименный мажороминор) модусе. Десять неповторяющихся трезвучий *примера 25*, включающие 11 звуков, располагаются на двубемольной диато-

нике. Десять различных трезвучий *примера 4*, суммирующиеся в полный двенадцатитоновый звукоряд, имеют в основе звуки белоклавишной диатоники, располагаемые на этот раз в басу (в *примерах 10* и *25* подавляющее число основных тонов тоже помещается в басу).

Несколько отклоняясь от темы, можно напомнить, что поиск разных форм взаимосочетания диатоники и хроматики отвечает одной из общих тенденций XIX века, выражающейся, в частности, в драматургических противопоставлениях частей и разделов крупных композиций. Вспомним, хотя бы, листовскую «Фауст-симфонию», в которой диатонизм средней части («Гретхен») ярко оттеняет насыщенно-хроматические крайние («Фауст» и «Мефистофель»); или подобные же контрасты в опере Вагнера «Парсифаль»: с одной стороны, темы Кундри и страданий Амфортаса, с другой — Грааля, рыцарей, причастия. Подобное размежевание ладовых сфер, встречающееся, кстати, и у Мусоргского (чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить две начальные или две завершающие части «Картинок с выставки»), широко практикуется композиторами XX века.

Имеется в прошлом и неисчислимое множество примеров вертикального взаимодействия диатоники и хроматики, которое, в частности, образуется при построении сложно-альтерированных аккордов на фундаментальных диатонических басах, а также при гармонизации диатонических мелодий с побочными доминантами и субдоминантами. Подобные явления, в принципе, не изменяют отношение к хроматике как надстроечному явлению. Мы наблюдаем их и в творчестве Мусоргского.

Однако, в основном, композитор уходил от них в сторону натурализации хроматики. То есть он шел по пути, который в XX веке приведет к возможности высвобождения хроматики от регулирующих ее параметров диатоники. При этом и в большинстве современных стилей, и, тем более, у Мусоргского, частичная автономизация хроматики не означает отрицания или избегания диатоники. Его творчеством предуказано, что эти два «рода музыки» способны быть равноуровневыми и равноправными. Такая их паритетность может сохраняться даже тогда, когда хроматика дается, так сказать, не изначально, а как напластование к диатонике — она и в этих случаях образует свой, модально самостоятельный, характеристичный слой, вступающий с диатоникой в полимодальные связи. Другой вопрос, что, будучи стабильной и относительно простой структурой, диатоника, оказалась способна сохранить за собой функцию ладового стержня, придающего всему построению целостность.

Тут мы вновь пришли к поднятому вопросу о полимодальном сочетании диатонического и хроматического модусов, когда первый является внутренним слоем второго. К тому, что такое сочетание стало у Мусоргского нормативным, есть, как нам кажется, две предпосылки — конструктивная и содержательная. Первая, как было сказано, заключена в способности диатонического модуса (то есть традиционной и стойкой системы отношений тонов) охватить единым принципом самые различные гармонические последовательности и, тем самым, предопределить композиционную целостность.

Вторая предпосылка коренится в характерной для Мусоргского образной двуплановости — сдержанности, этической строгости, но и психологической насыщенности, напряженности. Использование диатонического модуса в качестве **простой** и **стабильной** внутренней основы для многообразных и более или менее **сложных** ладогармонических форм является оригинальным и весьма результативным способом воплощения объемной, неоднозначной и, можно сказать, многоуровневой содержательности именно этого типа.

Из приведенных или названных в данной главе примеров видно, что градация их образных характеристик в известной мере зависит от степени расхождения общего модуса и модуса основных тонов. Чем большим является это расхождение, тем резче обозначается внутренняя многоплановость образов. Нейтрализация же одной из сторон, напротив, снимает такие противоречия. Так, сплошь диатонические фрагменты являются чаще всего уравновешенными и ненапряженными. А отсутствие диатонического слоя создает, напротив, предпосылки для проявления экспрессивно-аффектных эмоций.

В III действии «Хованщины» Досифей, взбешенный яростным упорством Сусанны, на какое-то время теряет самообладание, контроль над эмоциями. Его речь в этот момент сопровождается принципиально хроматическими и необычными даже для Мусоргского сопоставлениями с тоникой прилегающих к ней вводнотоновых трезвучий (см. *пример 34*, т. 3–6), а затем — параллельно передвигающимися, опять же, по полутонам мажорными аккордами (т. 7–9). Для достижения нужного художественного эффекта важнейшее значение приобретает «снятие» диатонического слоя (диатонические ячейки мелькают лишь в качестве кратких фигураций). Конструктивная же целостность ряда достигается не благодаря скрепляющим силам диатоники, а через инерционно-направленное скольжение голосов по звукам хроматической гаммы:

34 [Moderato assai]

Più sostenuto

1 Досифей 2 3

Ты?.. Ты, Су_сан_на? Бе_ ли - а - ла и

p marcato *mf* *f* *sf*

4 5

Бе_ сов у_ год_ ни_ ца, я_ ростью тво_ е_ ю

mf *f* *mf* *f* *sf*

6 7

ад соз_да_я_ ся! А за то_бо_ ю

mf *f* *sf* *pp*

8 *3* *3* 9 *3*

бе_ сов ле_ ги_ о_ ны мчат_ ся, не_сут_ ся,

p *p*

10 *3* *Poco sostenuto* 11 *3*

ска_ чут и пля_ шут. Дщерь Бе_ ли_

cresc. *f*

Подобные примеры, впрочем, не типичны для Мусоргского. Обычно у него, как отмечалось, натурально-хроматический лад взаимодействует с диатоническим.

Вернемся к объяснению тех примеров, в которых основные тоны созвучий суммируются в диатонику. Сам этот факт, безусловно, связывает Мусоргского с традицией, но в то же время, противоречит его же уже отмечавшимся новаторским свойствам — «антиаккустизму» и мелодической природе ладообразования.

Этот парадокс объясним: основные тоны в классической музыке выступают от имени всего аккорда или группы аккордов — они олицетворяют их постоянную гармоническую функцию; у Мусоргского же основные тоны аккордов не столько

информируют о функциях (в силу их переменности и совмещаемости), сколько как бы дополняют друг друга до искомого модуса, то есть суммируются в некую горизонтально регулируемую этим модусом, по природе мелодическую последовательность. В итоге, и весь аккордовый ряд становится мелодическим по существу.

Тут, правда, остается вопрос: а почему в диатонический модус суммируются все же именно основные тоны? Причина видится в их естественно-акустической особенности, выделяемости, даже несмотря на то, что у Мусоргского, как отмечалось в начале главы, их значение нередко оспаривается тонами ведущего голоса, усиливаемыми с помощью ненормативных удвоений. И это, кстати сказать, еще одно художественно-выразительное противоречие, проявляемое внутри его музыкальной ткани и объясняющее ее специфичность.

Здесь необходимо оговорить два обстоятельства. Диатонический слой, способствующий цельности гармонической последовательности, не всегда складывается из основных тонов аккордов, но нередко, к примеру, и из тонов ведущего голоса. В подобных образцах (см. первую фразу песни «Спесь») нам видится зародыш того специфически современного («бартоковско-го») сочетания относительно простых, диатонических (нередко навеянных фольклором) мелодий с подчеркнуто сложным, насыщенно хроматическим и как бы независимым от мелодии, не гармонизирующим ее сопровождением, когда хроматизм является **натуральным** (можно сказать, **модальным**), а не модуляционно-альтерационным и не неаккордовым. Полное уподобление здесь, однако, невозможно, так как у Мусоргского слои, отличающиеся по роду лада (диатоника — хроматика) и по числу ступеней, не контрапунктируют друг другу, а в каждый момент сливаются в тот или иной аккорд.

Встречается у Мусоргского и параллельное движение одноструктурными созвучиями по диатоническому звукоряду, когда каждый голос оказывается диатоническим, хотя вся ткань интенсивно хроматизируется.

В нижеследующем фрагменте «Райка» данный прием служит гротесково-сатирическому изображению гнева Серова: мелодическая мысль «титана» сводится к взятому из «Рогнеды» примитивному, идущему по диатонической гамме скоморошьему напеву, каждый звук которого «пригармонизован» к каскаду «ошеломляюще-эффектных» параллельных уменьшенных септаккордов, суммирующихся в додекахорд и являющихся знаком ложноромантического оперного стиля:

[Allegro animato]

35

И тот час же о - сер - чал,

f

sf

Λ

Detailed description: This system contains measures 35 through 38. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "И тот час же о - сер - чал,". The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The first measure (35) starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals. The system concludes with a fermata over the final notes of both parts.

с я - рость - ю на них на - пал

f

sf

V

Detailed description: This system contains measures 39 through 42. The vocal line continues with the lyrics "с я - рость - ю на них на - пал". The piano accompaniment continues with similar harmonic complexity. The system ends with a fermata over the final notes.

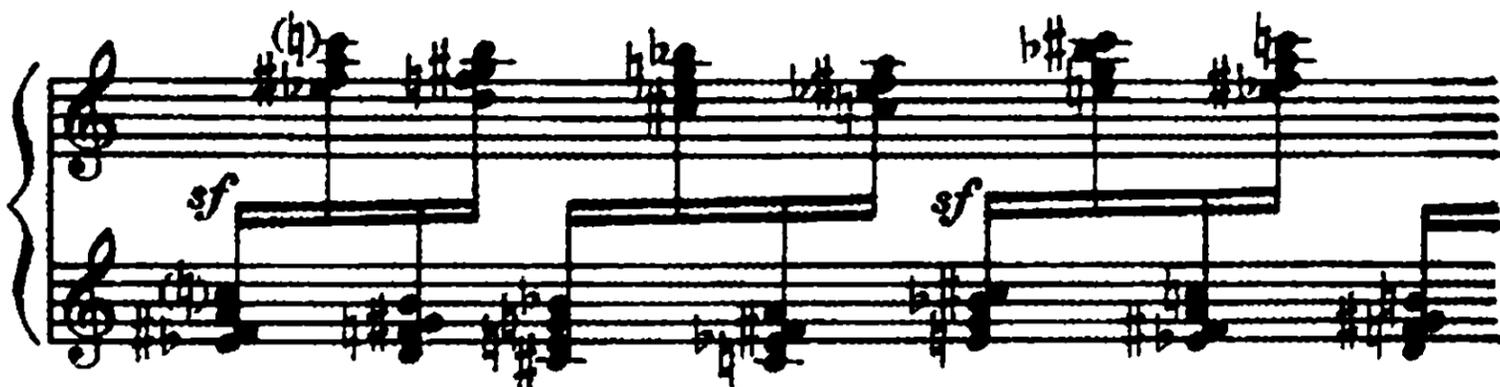
и же - сто - ко от - тре - пал

f

sf

Λ

Detailed description: This system contains measures 43 through 46. The vocal line concludes with the lyrics "и же - сто - ко от - тре - пал". The piano accompaniment continues with complex chords and accidentals. The system ends with a fermata over the final notes.



Вторая оговорка заключается в том, что у Мусоргского нередко такие построения, целостность и специфика звучания которых обеспечивается не единством диатоники, а единством модусов иной структуры. Так, начальная тема «Женитьбы» (пример 36), как замечено выше, представляет уникальный по тем временам лад «два полутона — тон» (112 112 112), известный теперь как третий лад ограниченной транспозиции (по системе О. Мессиаана) или «Черепнин-мажор», а сообщение Шуйского о Лжедмитрии (пример 37) регулируется, в основном, помещенным в верхнем голосе целотоновым модусом:

36 Довольно медленно — лениво

1 1 2 1 1 2 1 1 2

37

В Лит_ ве я_ вил_ ся са_ мо_

з_ ва_ нец, ко_ роль, па_ ны и па_ па за не_ го!

Связь таких примеров с традицией и с описанными только что явлениями безусловна, но более опосредованна — она заключается в самом факте охвата их единым модальным принципом.

Небезынтересно задаться вопросом: что было первичным в творческом процессе Мусоргского — стержневой, то есть относительно простой, слой или вся хроматическая последовательность? Думается, что Мусоргский в разных случаях прибегал как к первому, так и ко второму методу, хотя, скорее всего, ни один из них не использовался автономно. Возникали лишь те или иные акценты и склонения. Например, хроматический лад мог образоваться в результате наложения одноладовых аккордов на тоны какого-либо звукоряда, подобно додекахордному *примеру 28*, где каждый из десяти тонов несколько расширенной фригийской гаммы стал основным для одного из мажорных аккордов.

Исключительно оригинально данный метод проявился в *примере 37*, также имеющем додекахордный звукоряд. Исходной модальной идеей в нем послужила, видимо, помещенная в сопрано

целотоновая гамма, тоны которой принимают на себя в строгой очередности значения примы, терции и квинты шести мажорных трезвучий. Одновременно выявляется и «модус баса» (тоже симметричный: 213 213), сплошь состоящий из основных тонов тех же трезвучий.

Иллюстрацией другого метода, предполагающего первичность не простого, а относительно сложного звукоряда, может служить следующее построение из III сцены «Женитьбы»:

38 [f] *sf* *mf* *cresc.*

Ну ты, рас_ска_зы_вай! Как и что: дво_рян_ка, чи_нов_ни_ца,

sf *cresc.*

f *cresc.* *sf*

куп_чи_ха, что ль, как зо_вут, ва_ляй!

f *cresc.* *sf*

В нем недостаточно четко обозначены три ладовых слоя, из которых ведущим на этот раз служит, видимо, полнохроматический звукоряд, образующийся в скользящем по полутонам движении параллельными мажорными трезвучиями (линейная гармония!). Два других лада вторичны. Это неполный (нарушаемый в конце тоном *фа*) целотоновый лад (в вокальной партии) и диатонический гексахорд, изобретательно сконструированный из попарно чередующихся прим и терций трезвучий (в басу).

Отмеченный вид полимодальности предполагает разведение музыкальной ткани на модусы различной плотности таким обра-

юм, что относительно малоступенные из них (в основном, диатонические) становятся внутренним слоем многоступенных. При этом в условиях ладофункциональной размагниченности первые служат опорой, фундаментом и словно бы крепящей арматурой, независимо от того, были ли они для композитора первичными или вторичными.

Итак, в описанных в данной главе явлениях, обнаруживающих как конструктивные, так и образно-выразительные черты тех или иных опусов, находит выражение широкий, эстетический по существу принцип взаимодействия «простых» и «сложных», традиционных и новых средств, оттеняющих, дополняющих и уравновешивающих друг друга. Такое взаимодействие обуславливает ясность, доступность, но и необычность, нетрафаретность музыкального материала — то есть то качество, которое Прокофьев, имея в виду современной музыки, определит как «новая простота».





Глава II

МОНОДИЙНО-ГЕТЕРОФОННАЯ СУЩНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

I. Единство лада и склада

Вопросы фактуры уже не раз затрагивались выше. Объясняется это неотрывностью лада и склада в системе Мусоргского и невозможностью исследовать одну сторону в изоляции от другой. Однако беглые экскурсы в данную область явно недостаточны, почему и возникла потребность ее изучения в данной главе.

Как известно, связь указанных сторон так или иначе сказывается в любых стилях, что позволило даже унифицировать их классификационные критерии (см.: Бершадская, 1978, с. 73): моноподийный склад — моноподийный лад (с функциональной единицей в виде тона), гармонический склад — гармонический лад (с функциональной единицей в виде аккорда).

Сказанное не означает, впрочем, единообразия и непреложности отмеченной связи: «...Ладовая организация и склад не всегда идентичны» (Там же). Поэтому вопрос о допустимости рассмотрения только одной из сторон не может быть решен одинаково в отношении разных стилей. Положительный ответ скорее всего приемлем (с оговорками) при изучении обобщенчески-типизированных стилей, отличающихся, в частности, постоянством форм указанной связи (их, ввиду этого, можно учесть априори). По-другому этот вопрос решается в отношении индивидуализированных стилей с повышенным значением **конкретных** содержательных и конструктивных параметров: «...Если мы не хотим впасть в абстрактность, нельзя после Дебюсси рассматривать тонально-гармонические вопросы в отрыве от фактурных» (Яроциньский, 1978, с. 190). Данное положение, на наш взгляд, относимо и к ряду явлений додебюссистского времени, в первую очередь, к Мусоргскому — любимейшему, кстати сказать, композитору французского мастера. Не случайно, именно в теоретической мусоргиане уже накоплен некоторый опыт координации ладогармонических и фактурных проблем, о чем можно судить, к примеру, по статье И. Исаевой (1975).

В данной работе параллелизм лада и склада проявляется в русле вопросов децентрализации, то есть отхода Мусоргского от коренной структурной идеи классицизма (суть последней, как известно, в выдвигании некоего главного, центрального элемента — тоники в мажорно-минорной системе, ведущего голоса в гомофонной фактуре, темы в типовых формах — и подчинении ему всех остальных). Выявляя гетерофонию как основу фактурного мышления Мусоргского, подчеркнем, что она и является, в сущности, методом фактурной децентрализации, осуществляемым параллельно тональной децентрализации, уже освещенной в первой главе.

Идея неотрывности лада и склада пронизывает многие страницы данной работы, а время от времени выдвигается и на первый план — как, например, в пятом параграфе III главы, открывающем раздел о полиопорности.

2. Полимелодичность ткани и трактовка вертикали

Основы фактурного мышления Мусоргского были выявлены Ы. Асафьевым еще в 1928 году: «Склад и строение его музыки в сущности гетерофонны, и никакие обычные нормы и правила голосоведения гомофонной гармонической музыки к объяснению образования и протекания звукоткани его произведений не подходят» (1979, с. 23). Это глубокое суждение не получило, к сожалению, достаточного распространения и развития.

Позднее нередко появлялись и иные высказывания, утверждающие, в частности, господство в складе Мусоргского принципов вертикали, аккордовости и гомофонии¹. Справедливости ради отметим, что появлялись они не на пустом месте. Ведь наряду с монодийными и откровенно полимелодическими (гетерофонного типа) образованиями для Мусоргского действительно нормативны и такие, которые имеют аккордовый и гомофонный вид. По нашему мнению, однако, в подавляющем большинстве случаев это, так сказать, вид внешний, что подтверждают многие примеры из предыдущей главы, специально подобранные для демонстрации **аккордовых** последовательностей. Их анализ пока-

¹ Так, И. Степанова считает «вертикаль... централизующей музыкальную форму Мусоргского осью», а один из факторов усиления вертикали видит в «изоляции отдельных аккордов, ведущей к их самостоятельной структурной значимости» (1982, с. 71—72).

сику», содержат те специфические особенности — нетрадиционные удвоения, дублировки, расположения, функциональные связи, суммирование основных тонов в особые модусы, нейтрализацию этих тонов, натурализацию хроматики, уплотнение аккордовых «рядов», — которые отвечают линейно-мелодической сущности склада, а также каким-либо конкретным художественным решениям.

«Моменты комплексно-вертикального сложения» фиксировал и Асафьев, видя в них влияние фортепиано на фактуру Мусоргского — превосходного пианиста. И он же заметил, что, образовавшись словно бы «вразрез... основной организационной гетерофонической сущности», эти моменты, вместе с тем, «всецело обусловлены мелодической линией и импульсами эмоционального порядка» (1979, с. 23).

Такая обусловленность и породила отмеченные выше черты «свободной гармонии» — когда-то они относились к «техническим погрешностям», да и сейчас не получили убедительного объяснения. В определенной мере это связано, вероятно, с тем уже отмеченным обстоятельством, согласно которому ладогармоническое мышление Мусоргского нельзя постичь вне фактурных аспектов (и наоборот). Укрепим это положение дополнительными примерами.

Гармонию начала колыбельной «Спи, усни, крестьянский сын» легко свести к тоническому трезвучию дорийского си-бемоль минора, расцвечиваемому мелодическими фигурациями:

39 **Медленно**

Однако такое объяснение не приблизит нас к постижению особого характера звучания этого фрагмента. Тут необходимо подойти со стороны фактуры, имеющей мелодико-линейную, а не гармонико-вертикальную природу. Нужно учесть, в частности, что верхний голос опирается на свой устой (тон *фа*) и, соответственно, на свой (эолийский) звукоряд, средний выполняет функцию терцовой вторы, а нижний — ритмически фигурированной педали на господствующем устое *си-бемоль*. Через фактуру элементарное

оборачивается изысканным — обычное трезвучие оказывается не целостным аккордовым комплексом, как у классиков, а некой полигармонией, словно бы разъятой на слои.

Следующий отрывок из «Семинариста» во многом похож на только что показанный:

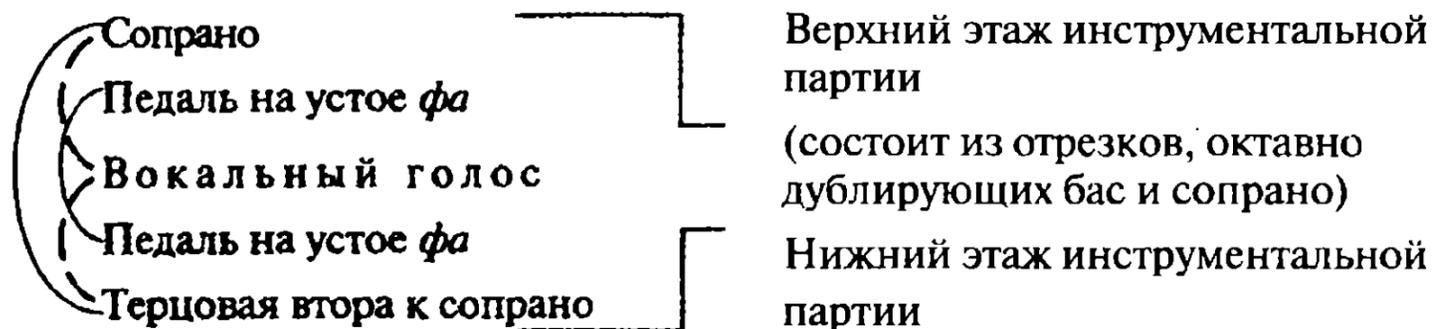
Слои выполняют в нем те же функции основного голоса, тер-

[Не очень скоро]

40 *mf*

У по_па Се_ме_на доч_ка знат_на_я та_ка_я

цовой вторы и педали, а также дублировки. Распределены они на этот раз строго симметрично, причем средний (вокальный) голос дублирует вначале бас, а затем сопрано:



Получается, что каждый мелодический голос произволен от остальных и в то же время имеет свою логику развертывания, являясь как бы самостоятельным. Все они уравниены по значению и интонационной насыщенности, что укрепляет вывод о негомфонности примера.

Обратим внимание также на результативность всех созвучий (среди них типичные для Мусоргского трезвучия с необычными удвоениями, большой септаккорд без терции, интервалы в роли аккордов, доминантсептаккордовая структура на неклассической позиции) — они словно бы произвольно возникают из попарных облевинений тонов в интервалы, а интервалов в аккорды.

Мусоргский, таким образом, воскрешает трактовку вертикали как суммы интервалов¹ и выдвигает оригинальную, полигармоническую концепцию даже таких, казалось бы, всегда неполигармонических звукосочетаний, как трезвучие и консонирующий интервал. Ориентиром тут служили не сочинения строгой полифонии, а образцы народного творчества и с ними же связанные традиции русской хоровой, в частности, духовной, музыки. Так или иначе, но типичным для Мусоргского является использование аккорда не как неразрывного единства. Не вдаваясь далее в эту специальную проблему, подчеркнем, что в предпринятом преобразовании «гармонии-фактуры» (употребим это выражение, учтя неотрывность сторон) по-своему отразился уже отмеченный факт коренной ломки гомофонного мажорно-минорного стиля — это означало переход к новым, присущим XX столетию, системам мышления.

Итак, линейно-мелодическая природа ткани оказалась общей, объединяющей основой самых различных фактурных решений — и мелодий-пластов, и аккордовых построений, и, особенно, открыто полимелодических образований. В соответствии с этой единой стилевой предпосылкой образовывались у Мусоргского и различные формы вертикали, в том числе те, что получили распространение только в современной музыке².

¹ Исключением могут служить образующийся при ленточном голосоведении мелодико-гармонический пласт (своего рода утолщенный голос, линия утолщенных тонов) и особого вида аккорд-пятно (опять же — утолщенный тон, тон-созвучие), воспринимаемый обычно как яркоколористическая вспышка, красочный блик. Таковы, к примеру, уже извлекавшийся из «Женитьбы» «кластер» *ля—си-бемоль—до-диез—ре—ми* на слове «скверность», некоторые резкие звукосочетания из «Хованщины», изображающие зверства стрельцов, или взятые из кульминации «Катакомб», оторванные друг от друга и от всей напряженно-диссонантной ткани, *ми-бемоль-мажорное* и *до-мажорное* трезвучия. Своей «претенциозной» консонантностью (и вообще выделенностью) данные трезвучия как бы на миг приоткрывают торжествующий лик «хозяйки» этого царства смерти.

² Известно, что различные фактуры (в частности отмеченные формы вертикали) в современной музыке нередко наслаиваются друг на друга (мелодия и пласт, полипластовость). Первые примеры подобного рода обнаруживаются опять же у Мусоргского. Показательно, что Вл. Протопопов в трудах по истории полифонии представляет новую разновидность фактуры — полифонию пластов, в основном, на примерах из Мусоргского. Это: сцена смерти Бориса, где сочетаются «речитативы Бориса и Федора, хор певчих... погребальный звон», сцена встречи Ивана Хованского (ц. 82 и след.), в которой объединяются хор женщин «Белому лебедю путь просторен», возгласы мальчишек, скандированные реплики стрельцов, хор пришлых людей, трубные сигналы, самостоятельные фигуры в сопровождении. Отмечая драматургически-сценическую трактовку приема, исследователь делает вывод: «В итоге... создается удивительно правдивая картина, чрезвычайно близкая реальным явлениям в жизни» (Протопопов, 1962, с. 67).

Следует оговорить, что тенденция к дифференциации слоев не ведет к потере целостности вертикали. Наоборот, поскольку моменты «комплексно-вертикального сложения» берутся не просто как готовые аккорды, а складываются из частей каждый раз заново и по-разному, сообразно конкретным содержательным и технологическим (в частности фактурным) требованиям, постольку и никакая-либо их перестройка оказывается нежелательной. Это еще одно объяснение нерезультативности и ущербности любых редакторских вторжений в тексты Мусоргского: даже незначительные изменения, скажем, удвоений, тесситурных соотношений, расположений и обращений искажают, как было отмечено в первой главе, выразительно-стилевую специфику музыки.

Тут есть парадокс: взаимозависимость слоев любого вертикального среза оказывается тем больше, чем рельефнее каждый из них обозначен. Кстати, аналогичный парадокс вскрывается и в горизонтальном аспекте: увеличение структурной и выразительной значимости каждого момента звучания при функционально-ладовой размагниченности не раздробляет последовательность, а делает ее неповторимо индивидуальной, окончательно целостной, то есть опять же не допускающей изменений.

3. Понятие гетерофонии и вопросы типологии фактуры

Для развития идей о гетерофонном складе музыки Мусоргского необходимо уточнить принимаемую в данной работе трактовку гетерофонии и характера ее взаимодействия с подголосочностью, монодичностью, унисонностью, многоголосием. Ведь в литературе относительно этих понятий нет единой точки зрения.

Например, гетерофонность и подголосочность трактуются как принципиально различные типы многоголосия, основанные на сочетании однофункциональных и разнофункциональных (ведущего и подчиненного) голосов (Т. Бершадская), как ранний (первичный, элементарный) и поздний (зрелый, высокий) этапы мышления в области фактуры (О. Коловский), как произвольное возникающее (и в силу этого неприуроченное, местами жесткое, диссонантное) и упорядоченное (преимущественно сплошь консонантное) соотношение линий (В. Каратыгин).

Эти различия до некоторой степени действительны в фольклоре. В профессиональной же письменной музыке они, по нашему мнению, утрачивают свое значение. В ней, в частности, условен феномен произвольности возникновения голосов — ведь все они

зафиксированы уже композитором (если, конечно, им не предусмотрена их алеаторическая трактовка, например, в гетерофонии сонорного типа). Начиная с Мусоргского, перестает работать и критерий их «приуроченности» (в современной музыке большое распространение получили, в частности, вторы не только традиционно терцовые, а и септимовые, тритоновые, квартовые и вообще образующие с основным голосом любой интервал или аккордовый комплекс). Разные варианты новогетерофонических сплетений, приведенные, скажем, А. Шнитке в его известных статьях об оркестровом голосоведении Шостаковича и Стравинского (Шнитке 1967 а; 1967 б), показывают, что для них оказывается непринципиальным и факт равноправия (однофункциональности) голосов. В этих вариантах встречается немало соотношений мелодии с фигурацией, с педалью или с каким-либо фоновым материалом.

Такого рода аргументы рожают вывод о том, что подголосочность — это частное выражение гетерофонии как объединяющей категории музыкального мышления. Данный вывод близок к формулировке Б. Асафьева, определявшего гетерофонию через подголосочность: «Гетерофонию надо понимать... как опутывание напева подголосочными образованиями... вплоть до полного отделения их от породившего их ствола. Ствол и ветви — действительно наиболее подходящие образы для усвоения характера такого рода... ткани» (Асафьев 1979, с. 23). В литературе встречается и прямое указание на то, что подголосочная полифония является одной из разновидностей гетерофонии (Шнитке Ал., 1967 а, с. 133)¹.

Изначально гетерофония возникает, когда высокая исполнительская активность участников ансамбля, поющих одну мелодию, разрушает барьеры унисона. Но как бы далеко реальная гетерофонная фактура ни ушла от одноголосия, как бы это одноголосие ни разбухало и ни ветвилось, она, можно сказать, остается одноголосной по существу. То есть одноголосие как принцип продолжает функционировать, будучи своего рода подразумеваемым стержнем ткани, ее внутренним организующим началом. Вырастая из монодии, преодолевая ее, образуя специфический, самостоятельный склад, гетерофония продолжает быть по сути монодией — особого рода «многоголосной монодией», «разноголосым одноголосием».

С другой стороны, к гетерофонии можно отнести и «чистый унисон», так как, по тонкой мысли С. Скребкова, его интонирова-

¹ Этим не отрицаются некоторые специальные значения терминов, например, определение подголоска как самого верхнего «подголашивающего» голоса, который «витают» над остальными и, как говорят в народе, «дишканит» (см. об этом: Листопадов, 1949, с. 15–16).

ние «в основе своей полифонично (мы сказали бы — гетерофонично. — Е. Т.)» (Скребков 1967, с. 90).

Итак, образуются две противоположные тенденции — от монодии через ее унисонное (первично гетерофонное) интонирование к подлинной, разноголосой гетерофонии и, напротив, от этой последней к монодии. Сказанное до некоторой степени объясняет избранное определение основного типа фактуры Мусоргского как **монодически-гетерофонного**.

Выделение этого типа осуществлено не просто из-за его распространенности (чистые образцы у Мусоргского даже не преобладают), но прежде всего потому, что он является **стилистически сердцевиным**. Он существует не только сам по себе. От него и на нем строятся другие, негетерофонные складывания, особенности трактовки которых во многом определяются его сохранившимися следами — это, опять же, произвольные смены числа и характера соотношения голосов, ненормативные удвоения, расслоение вертикали или, напротив, ее монолитность и т. п.

Выведение негетерофонии из гетерофонии с сохранением некоторых существенных черт этой последней происходит органично. Дело в том, что в самой гетерофонии и, в частности, в ее фольклорных проявлениях заложены признаки разных фактур и складов: «В развитых народно-песенных и инструментальных культурах... заметны и различные направления развития гетерофонного многоголосия. В одних преобладает орнаментальное, в других — гармоническое, в третьих полифоническое варьирование мелодии. В совершенно особую ветвь гетерофонии вылилось развитие русского народно-песенного многоголосия» (Мюллер, 1973, колонка 974). Нужно только учесть, что признаки разных складов в самой гетерофонии находятся как бы в «первично-синкретическом» состоянии — они не отделены рельефно и не представлены сколько-нибудь последовательно в чистом виде.

Симптоматична параллель с теми тенденциями современной музыки, которые характеризуются интеграцией и слиянием ранее дифференцированных ее видов, когда отделить «участки проявления признаков одного склада от проявлений признаков другого бывает достаточно сложно, а порой невозможно» (Бершадская, 1978, с. 182). Здесь уместно говорить об образовании особого рода микстового, по сути новогетерофонического склада, который перекликается с древней (в частности фольклорной) гетерофонией. От нее он, конечно, отличается большей сложностью, контрастированием и взаимодействием смешиваемых элементов и принципов, многопластовостью и многоплановостью.

Если старую и новую гетерофонию соотнести с четко дифференцированными складами — полифонией и гомофонией, то окажется,



1876 г.

что первая может иметь значение их истока, а вторая, — так сказать, общей дельты. Родившись из тех или иных предпосылок старинной гетерофонии как изначальной формы многоголосия, течение-развитие этих складов постепенно ширилось, сближалось, пока не слилось в одной из форм современно-гетерофонного музицирования.

Место гетерофонии в истории развития музыкальной фактуры (в частности современной) пока еще не вполне осознано и оценено. До недавнего времени она вообще считалась «сделанной против правил», либо принималась за явление побочное, второстепенное, а то и примитивное. Об этом свидетельствует ее невключение в большинство фактурных классификаций или ее учет лишь как не вполне самостоятельного подвида. Обратим, однако, внимание на то, что, будучи не одноголосием, не полифонией и не гомофонией, гетерофония выделяется как самостоятельный склад, пусть и занимающий некое срединное положение.

В данной работе типологии фактур не может быть уделено достаточное внимание. Эта тема заслуживает специального труда, тем более что относящихся к ней нерешенных вопросов остается пока очень много. И число их не сокращается, а скорее — возрастает. Это видно, к примеру, из того, что, хотя в последнее время появился ряд содержательных классификаций фактуры, попытки создать универсальную и окончательную типологию не увенчались пока успехом. Вполне вероятно, данная цель так никогда и не будет достигнута ввиду особой многоаспектности и многоосновности явления. Возможно и то, что строить единую классификационную таблицу фактур на все случаи жизни нецелесообразно даже и на самом общем уровне. К такому выводу приводят имеющиеся опыты, в основе которых лежали различные классификационные критерии. Вспомним для примера две системы, по-своему совершенные и объективные.

Т. Бершадская выделяет монодийный, полифонический и гармонический склад (присовокупляя к ним полифонно-гармонический и полифонно-монодийно-гармонический), в зависимости от типа конструктивного элемента ткани — соответственно: тона, группы дифференцированных тонов, комплекса тонов как целого (Бершадская, 1978, с. 11–19, 181–182).

З. Визель выводит мелодический (одноголосный, гетерофонный, полифонический), гомофонный и гомофонно-полифонический склад из осознания различий функциональных отношений голосов — однородно мелодического, мелодико-аккомпанирующего, смешанного (Визель, 1982, с. 14–15).

Избранные критерии определяют возможности и границы типологий. З. Визель, к примеру, не рассматривает в качестве от-

дельного монодического склад (здесь необходимо оговорить, что не всякое одноголосие монодично), хотя, как известно, этот склад составил целые эпохи в развитии музыкальных культур разных времен и народов; а одноголосие и полифонию, несмотря на их принципиальное отличие по многим параметрам, трактует как разновидности одного склада — мелодического. Т. Бершадская же трактует гетерофонию в качестве промежуточного, несамостоятельного типа фактуры. Причем с точки зрения каждой из концепций и систематик подходы их авторов верны и правомочны.

Упомянутые теории, таким образом, одинаково убедительны и совершенны. Причем достоинства одной не отрицают, но словно бы восполняют достоинства другой. Вместе же они как бы увеличивают представления о содержании и объеме явления, но не исчерпывают всей его картины и оставляют свободным путь иного подхода.

Один из них предложен автором данной монографии после выхода ее первого издания. Точнее, этот подход, уже намеченный в ней, был позднее развит и конкретизирован в статье «Гетерофония: типология фактур — эволюция ткани» (Трембовельский, 2001). При опоре на три избранных критерия — количество голосов, внутренние качества голоса или группы голосов и характер отношений между голосами (по фактурным функциям, формам связи и степени обособляемости) — в статье выведена следующая классификационная таблица фактур:



Не расшифровывая здесь все лежащие в основе таблицы идеи (интересованный читатель может напрямую обратиться к указанной статье), обратим внимание на то, что в системе трех заглавных складов гетерофония занимает не просто срединное положение — она, соответственно своей одноголосно-многоголосной природе, сцеплена с ними попарно (в таблице это отражено «кашилами связи» между ячейками гетерофонии и одноголосия, гетерофонии и многоголосия). Гетерофония действительно, как отмечалось, будучи многоголосием (иногда весьма насыщенным), по своим сущностным качествам всегда остается монодичной, будь то унисон, утолщенная линия (лента), вариантно разветвленная мелодия, мелодико-гармонический пласт или даже сонорное, сверхмногоголосное полотно, нити-голоса которого образуют сложную, «разбухшую», но склоняющуюся, опять же, к одноголосию, вязь¹.

¹ Не рассматривая здесь все сегменты таблицы, дадим лишь некоторые пояснения. Одно из них касается хоральной (полифонической) и аккордовой (гармонической) фактур, различать которые необходимо при изучении Мусоргского. Известно, что обе эти фактуры имеют внешнее сходство, отличаясь приоритетным значением горизонтального либо вертикального начал; в случаях же равновесия между ними образуется смешанный, аккордово-хоральный склад, что в таблице отражено соответствующим «кашилом связи»

Еще одно пояснение, существенное для постижения стиля Мусоргского, — о разновидностях одноголосия. Строго говоря, только монодия является принципиально одноголосной фактурой. Две другие разновидности смыкаются с многоголосием, хотя и имеют одноголосный вид (скажем, мелодия гомофонная способна возбуждать в сознании реально незвученную гармонию). Получается, что эти типы фактуры по своей глубинной сути менее одноголосны, чем фактуры гетерофонические, например, микрополифоническая и кластерная.

Последнее пояснение касается пуантилизма, отнесение которого к гетерофонии страдает немалой долей условности и нуждается в дополнительных обоснованиях. Пуантилизм и, с другой стороны, сверхмногоголосие находятся словно бы на полюсах общей систематики фактур. Они действительно противоположны в аспектах континуальности и дискретности, узкой и широкой интервалики, высокой и низкой плотности, смещения и чистоты тембров. Но крайности, как это часто бывает, сходятся: оба склада соответствуют приведенному выше определению гетерофонии как «разноголосному одноголосию» или «многоголосной монодии»: в сверхмногоголосии множество голосов сливаются в «тембровую мелодию», а в пуантилизме последовательность звукоточек как бы распыляется по множеству голосов. В обоих случаях особенно существенна (сущностна) окраска каждого момента звучания, что позволяет и тот и другой склад отнести к сонорике (и все-таки повторим: место пуантилизма в ряду гетерофонических фактур условно, что в таблице запечатлено пунктирной линией).

Таблица фактур является, в основном, логической моделью, не фиксирующей стилевые связи эпох. Вместе с тем, она отвечает и исторической типологизации. Ведь до некоторой степени и до определенного исторического этапа ряд «монодия — гетерофония — многоголосие» воплощает последовательную линию эволюции музыки, хотя, конечно, в самых общих чертах: из монодии первого тысячелетия на границе со вторым выросла средневековая гетерофония, которая, в свою очередь, эволюционировала вплоть до подлинного многоголосия. Продолжение этой линии в XVI–XIX веках характеризуется сменами самих многоголосных стилей и их многообразными взаимодействиями, смешениями и модификациями. Последние тенденции, предельно активизировавшиеся со второй половины XIX столетия, в конечном счете (уже в XX веке) приводят к той степени интеграции и слияния ранее дифференцированных складов, которая фактически означает образование различного рода микстовых, по сути — новогетерофонических фактур¹.

Так что вывод А. Шнитке о том, что в партитурах Стравинского преобладающим складом стала гетерофония (Шнитке, 1967 б, с. 214), в той или иной мере может быть распространен на многие явления современной композиторской практики (сам автор в других своих работах называет Шостаковича, Онеггера, Орфа, Бриттена), коренящиеся в музыке Мусоргского.

4. Монодийно-гетерофонное мышление — фактор стилового единства

Как уже отмечалось, гетерофония генетически связана с монодией, может проявиться уже в ее унисонном изложении, существовать в чистых формах, а также сохранить свои признаки в сугубо многоголосных складах, которые при этом, как и сама гетерофония, словно бы склоняются назад к монодии. Такого рода тенденциями и характеризуется система фактурного мышления Мусоргского.

В его музыке представлены едва ли не все склады, что для той эпохи было явлением исключительным. Но широта фактурно-стилового диапазона не говорит о стилевой разбросанности, наблюдаемой, к примеру, во многих эклектических явлениях совре-

¹ Ими, разумеется, не исчерпывается общая картина современной музыки — в ней продолжают свою жизнь практически все фактуры прошлых веков, используемые нередко и в чистом виде.

менного творчества. Это обусловлено, в частности, и отмеченной выше предпосылкой — сердцевинной, стержневой, скрепляющей ролью одного — гетерофонического — принципа, а значит, и тем, что во многих складах у Мусоргского так или иначе проглядывают черты «первосклада» — монодии. Повторим, что если гетерофония, выделившись в самостоятельный склад, в своем существе не порывает связей с монодией, и даже как бы продолжает оставаться монодией, то и многоголосие гомофонного и полифонического типа, обычно сохраняющее у Мусоргского генные признаки гетерофонии, через ее посредство тоже восходит к монодии.

5. Проявление монодичности

В связи с вышесказанным, встает вопрос: как в условиях многоголосия у Мусоргского проявляется монодичность, и, в частности, как отдельный голос несет в себе качества монодии?

Прежде чем обратиться к сугубо фактурным приемам, упомянем, что принцип монодии в значительной степени утверждается через лад, а именно: в музыке Мусоргского «тональный устой мыслится как одноголосие, как один звук» (Скребков, 1973, с. 360). Речь здесь идет, по нашему мнению, о трактовке устоя именно как одноголосия, независимо от того, является или не является он на самом деле одноголосием. Ведь и так называемый «монодический» («мелодический») лад часто не отражает реальной фактуры, ибо монодичность как принцип мышления может проявляться не только в одноголосии.

Обратимся теперь к сугубо фактурным приемам наделения ткани монодичностью. Распознать эти приемы в сочинениях Мусоргского поможет нам взгляд на них из XX века.

Наиболее благоприятствующие условия для проявления в мелодическом голосе качеств монодии создает одноголосная фактура. Именно она словно бы воскрешает в современном стилевом контексте древнейший тип изложения. Характерными в XX веке стали, в частности, унисонные зачины произведений, используемые наподобие эпиграфа — своего рода декларации модально-монодической стилистики.

Конечно, только одноголосия тут недостаточно. Многие сочинения классиков, к примеру, тоже открываются унисонно-октавными темами или мотивами (вспомним хотя бы Симфонию Гайдна № 103 «с тремоло литавр», увертюру к «Свадьбе Фигаро», заглавные фразы симфонии «Юпитер»

или до-минорной фортепианной сонаты Моцарта). Однако в их ладово-мелодическом строении как бы подразумевается мажорно-минорная гармоническая подоснова. Это, можно сказать, гомофонное одноголосие.

Монодии Мусоргского имеют иную природу. И потому, открывая ими свои сочинения (примерами могут служить «Борис», «Хованщина», «Картинки с выставки», четырехручная Фортепианная соната, ряд хоров, вокальных циклов), композитор словно бы сразу провозглашает антиклассицистское кредо. Раскрыть суть приема, приверженность которому у Мусоргского сохраняется от первых опытов творчества до шедевров последних лет, помогают такие авторские ремарки, как «*Nel modo russico*» — в «Прогулке», «Дудка» — в песне «Где ты, звездочка». Несомненно, что уже в ранние годы (указанная песня написана в восемнадцатилетнем возрасте) Мусоргский осознавал почвенность претворяемых фактурно-ладовых принципов¹. Дело, разумеется, не в ремарках, но в самих мелодиях, имеющих почти очевидные связи с народно-песенным материалом и свободных от традиционно-классицистской функциональности гармонического типа. «Мусоргский создает одноголосную тему чисто монодического типа, не нуждающуюся в привычном аккомпанементе и в гармонизации (без чего немислимо представить себе аналогичную тему, скажем, в музыке XVIII века)», — пишет Г. Головинский, решая проблему взаимоотношений композитора с фольклором (1981, с. 68).

Для сравнения возьмем песню Любаши из «Царской невесты» Римского-Корсакова, заставляющую вспомнить известное изречение ее автора, считавшего, что понять можно лишь ту мелодию, которая рождает в сознании достаточно определенную гармонию. Песня вполне отвечает этому требованию, в силу чего, а также благодаря квадратности и четкой расчлененности разделов с помощью характерных кадансов, она является гомофонной по

¹ Впрочем, в ранние же годы Мусоргский показал, что монодичность как принцип может быть воплощена в начале произведения и без одноголосного зачина. Скажем, исходная тема «Женитьбы» как будто гармонического склада, хотя по сути она чужда мажорно-минорным отношениям. Главным проводником модально-монодического начала в ней, как уже отмечалось, служит уникальный для того времени лад 112 112 112. Так что зачины у Мусоргского далеко не однотипны по фактуре. С другой стороны, чисто монодические фрагменты встречаются отнюдь не только в начальных разделах. Обычно они прослаивают форму наподобие некоего фактурного рефрена. С такого рода периодическим соскальзыванием из многоголосия в одноголосие согласуются и излюбленные Мусоргским каденции на одном звуке, словно прямо перенесенные из народной музыки.

существо, несмотря на одноголосность и фольклорность интонационных истоков.

Связи с народной музыкой Мусоргского имеют иную природу, вне зависимости от степени близости его тем каким-либо конкретным фольклорным образцам. В ряде случаев тут, впрочем, возможны прямые уподобления, сделанные, скажем, И. Земцовским применительно к интонационному «зерну» «Бориса Годунова»: «Это будто сжатый, лапидарный вариант народной песни, в которой отмечено все второстепенное, оставлено только коренное, типичное» (Земцовский 1959, с. 26).

Рассмотрим еще один, едва ли не самый показательный пример — тему «Прогулки» из «Картинок с выставки»:

41 *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto*

a b c c b a

Ее главные черты — одноголосный склад, ангемитонно-пентатонический модус, децентрализованная тональность (преобладают опоры *си-бемоль* и *фа*), кварто-трихордовое строение мотивов, возвратно-обращенная структура их отношений (abc cba), новый тип метроритма: одиннадцатисложник с равновесными долями (каждая доля — как бы одночетвертной такт), соответственно, — отсутствие метрических тактов, замененных тактами, разделяющими восходящую и нисходящую части мелодической волны (5/4 + 6/4) и отчленяющими тему от ее вариантного повторения¹.

Некоторые из этих черт выказывают модально-моноподическую (по сути, а не только по внешним признакам) природу зачина «Картинок». Их истоки проясняются при его сравнении с рядом народных мелодий, скажем, с известным напевом из записей А. Рубца (для наглядности он транспонирован в высотную позицию темы «Прогулки»):

¹ От метрического тактирования (в пользу строфного) откажется во «Всепоном бдении» Рахманинов, следующий в этом сочинении традициям русской церковной музыки.

42

Бла_го_сло_ ви, ма_ ти, вес_ ну за_ кли_ ка_ ти,

вес_ ну за_ кли_ ка_ ти, зи_ му про_ во_ жа_ ти.

Сходство народной и «мусоргской» мелодий просматривается в целом ряде параметров, например, в модуле, интонационном содержании, типе тональности и формы. Но нельзя не заметить и их различий: народный напев более раздроблен (его звенья внутренне замкнуты) и, можно сказать, тематически распространён, в то время как композиторская тема — предельно сжата, лапидарна, целостна, интонационно экономна и концентрирована¹.

К подобным же выводам могло бы привести соотнесение темы с другими фольклорными образцами, например, с общеизвестной свадебной «Не было ветру», открывающей сборник Балакирева.

Подчеркнем, что уподобления важны здесь не сами по себе, а как показатели того, что ярко проявившаяся в однопольном пер-вотематизме модально-монопольная направленность стиля имеет народно-национальные источники, а не связана только с аклассическими устремлениями.

Как ни показательны и ни важны однопольные построения, в профессиональных сочинениях они, как правило, кратковременны. Переходя к рассмотрению неоднопольных фактур, приведем несколько примеров, расположив их в порядке нарастания сложности.

В отрывке из «Гопака» характерным является **неточное** дублирование попевки вокального голоса в унисон, в верхнюю и нижнюю октаву. Внесение фигуративных (в основном ритмических и мелизматических) деталей в каждый из четырех движущихся голосов создает иллюзию изобретательной импровизации участников

¹ При всем сказанном значительное сходство примеров позволяет сделать предположение о свободном цитировании фольклорного источника. Его вероятность подтверждается тем, что записи А. Рубца пользовались популярностью, привлекались Чайковским, Римским-Корсаковым, Мусоргским, а его сборник «260 народных украинских напевов» вышел в свет в 1872 году, за год до зарождения замысла «Картинок».

инсамбля, стремящихся по-разному произнести одну и ту же реплику. Простейшая мелодическая идея (излюбленная Мусоргским интонация в объеме нисходящей малой терции) обретает в результате глубину и насыщенность, хотя и не имеет гармонического или полифонического сопровождения. Этот элементарный, но и изысканно тонкий способ гетерофонизации одноголосия имеет фольклорное происхождение:

[Скоро]

43

f *f* *f* *f*

Старый, рыжий бабу кличет, только баба кукишь тычет:

В следующем примере из того же «Гопака» бас фигуративно дублирует опорные звуки мелодии, служащие и основными тонами аккордов (мажорных трезвучий). Это говорит о вторичности гармонии. Формула фигурации (нисходящая октава) тематична – она извлекается из мелодии¹ и в развитии песни приобретает значение лейтмотива «бабы» (на нем, в частности, строятся ее окрики: «Вот как!.. Вот что!.. Слышь ты!.. Что, взял?.. Гой! Гой!»). Верхний голос сопровождения тоже по-своему дублирует вокальную партию. Таким образом, пример иллюстрирует еще один ракурс гетерофонии, когда подчиняемость всей ткани мелодическому тематизму выражается в более сложных формах и распространяется на гармонию:

¹ В порядке аналогии с современной музыкой сошлемся на творчество Л. Шнитке, у которого мелодия нередко излагается одногласно (как монодия), но не в пустом пространстве, а в окружении целой россыпи реплик-имитаций на мотивы основного голоса.

44 *mf*

Ба-ба в пляс по-шла ко-нец

p *sf*

Похожим примером является «оборот властолюбия» из «Хованщины». В нем основные тоны трезвучий — это опять же тоны ведущего голоса и вторящего ему баса:

45

Я бо-жий раб, До-си-фей сми-рен-ный

При повторениях оборота (например, перед ц. 96 и в ц. 97 + 1 такт II действия, в ц. 102 + 5 тактов III действия) ведущий голос вариантно изменяется, но бас неизменно утверждает одни и те же тоны *соль—до—фа* (их высота сохраняется в любом тональном контексте). Здесь показательно постепенное усложнение гетерофонических соотношений баса и вокального голоса, а также то, что кварто-квинтовые (вроде бы традиционно функциональные) отношения трезвучий выводятся из мелодической предпосылки. Это одна из общих черт стиля Мусоргского, у которого большинство даже сугубо, казалось бы, традиционных гармонических оборо-

тон имеет, в сущности, синтетическую, особого рода монодийно-гетерофонно-многоголосную природу.

Приведенные примеры (в их число входит и *пример 6* из предыдущей главы, а также некоторые из последующих глав) показывают, что для Мусоргского нормативным является точное или вариантное дублирование ведущего голоса басом. Причем оно не просто часто встречается, но служит одним из выражений сущностных свойств его ладофактурной стилистики, особенно резко противоречащих гомофонно-классическим нормам¹. Ведь удваивающий мелодию бас теряет отчасти свои обычные предназначения. Оставаясь гармоническим фундаментом для аккордов, сам он зиждется не на функционально-гармонических принципах (эти принципы проявляются в нем как вторичные). С другой стороны, бас перестает быть и «мелодией номер два» (так его определил в своих лекциях И. Дубовский). Дублируя «мелодию номер один», он играет теперь роль ее гетерофонического варианта и в сочетании с ней образует своего рода окаймление, более или менее широкое мелодическое русло, внутри которого может звучать сколько угодно других голосов, создающих тембровую характеристику ткани, определяющих ее плотность, но не меняющих сущности склада.

Простейший и самый безусловный случай «многоголосного одноголосия» представляют мелодико-гармонические пласты, состоящие из параллельных интервалов, трезвучий и септаккордов. Они служат основой целой темы (см. *примеры 35, 50*), искусно вплетаются в какую-то ее часть (см. *примеры 34, 46*), а то и просто образуют некий каскад созвучий (см. *примеры 48, 49*). При этом последовательность может быть строго модальной (см. *примеры 46, 50*), сберегающей модус только в одном голосе или вообще свободно-хроматической (в последних двух случаях нередко берутся одноструктурные аккорды — мажорные, минорные, «доминантсептаккордовые» и др.: см. *примеры 34, 35, 47, 48, 49*). Вариантов тут много, и все они обширно представлены в сочинениях Мусоргского, едва ли не самым очевидным образом выражая идею монодичности стиля в условиях многоголосия, то есть идею гетерофонии:

¹ Эти нормы, как известно, нашли отражение и в учебной практике, в частности в трехстрочных решениях гармонических задач «с от делением ведущего мелодического голоса от четырехголосного сопровождения». Такое отделение «дает возможность дублирования мелодии в любом голосе сопровождения за исключением баса» (Шацкило, 198, с. 13. Выделено мною. — *Е. Т.*).

Largo, ma non troppo

46 *p*

Ох, ты род - на - я ма - туш - ка Русь,

p

I VII₆ VI₆ V₆ IV₆ III₆ V

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 46 and 47. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo, ma non troppo'. The key signature has two flats. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics 'Ох, ты род - на - я ма - туш - ка Русь,'. The piano accompaniment includes a boxed-in section of chords: I, VII₆, VI₆, V₆, IV₆, III₆, and V.

47 Досифей

Вер - то - град

Т. пре - хом

В.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 47 and 48. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is 'Largo, ma non troppo'. The key signature has two flats. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics 'Вер - то - град' and 'пре - хом'. The piano accompaniment includes a boxed-in section of chords.

[Vivo]

48

sf

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 48 and 49. It features a piano accompaniment. The tempo is marked '[Vivo]'. The key signature has two flats. The piano accompaniment includes a boxed-in section of chords and ends with a fortissimo (*sf*) dynamic.

[**Velocissimo**]

49

Особо характерными являются такие мелодии-пласты, в которых крайние голоса идут в октаву и состоят из основных тонов аккордов:

Poco meno mosso

50

Альты *pp*

Тенора *pp*

Басы *pp*

По - ми - луй нас, бо - же,

А. *pp*

Г. *pp*

Б. *pp*

по - ми - луй нас, все - бла - гия

Из примера видно, что приоритет линейного аспекта не означает безучастного отношения к вертикали. Так, желая, видимо, избежать тритонов (не свойственных жанру духовного песнопения), композитор нарушает строго параллельное движение всякий раз, как только возникает «опасность» появления уменьшенного трезвучия¹.

Хотя, как уже сказано, точный параллелизм весьма характерен для Мусоргского, в большинстве случаев данный прием претворяется свободно и объединяется с другими. При этом композитор то как бы отступает к классикам, то, напротив, вплотную подводит к техникам современного письма.

Иллюстрацией первого случая послужит следующий фрагмент:

51

По ста-ри-не мир-ской, по ста-рым кни-гам, а

даль-ше сам на-род под-ска-жет

Почти все в нем сделано «по правилам» классической гармонии. Лишь завуалированные параллелизмы баса и опорных тонов мелодии (эти последние занимают в ней наибольшее метрическое пространство благодаря долгим длительностям или повторам) позволяют и здесь узнать специфически «мусоргское», гетерофоническое сочетание вокальной и оркестровой партий.

¹ По той же причине, хотя и по-своему, Мусоргский избегает уменьшенных трезвучий в молитвенной теме «Богатырских ворот», о чем еще будет речь впереди.

Следующий пример, в отличие от предыдущего, представляется весьма изысканным по технике. Его гетерофоничность выражена многообразно: вокальная линия и верхний голос оркестровой партии выступают как гетерофонические варианты; в басу даются в двойном увеличении начальные звуки вокальной линии; они служат основными тонами трезвучий; в соединении этих трезвучий отчетливо проступают параллелизмы; последние же два аккорда имеют ленточную связь:

[Moderato]

52 Досифей

Со-бра-лись для са-ве-ту:

Самое характерное преломление приема дублировки наблюдается здесь в сочетании крайних голосов. Оно отвечает технике пропорционального канона¹, которая, по сути, тоже является одним из оригинальнейших выражений «многоголосного одноголосия».

Эта техника, кстати сказать, подхвачена и многообразно развита в XX веке, что объяснимо стремлением многих гетерофонически мыслящих современных авторов к многомерному внедрению какой-либо стержневой мелодической идеи и к концентрации голосов вокруг нее. Сошлемся лишь на один пример из хора М. Зайчикова «Тучи» на лермонтовский стих. В момент кульминации («Нет у вас родины, нет вам изгнания») главная тема звучит одновременно в пяти вариантах — основном и увеличенном в полтора, три, шесть и двенадцать раз. Воспринять каждую линию такого канона едва ли возможно, так как они сплетаются, запутываются и, кроме того, свободно согласуются гармонически.

¹ Напомним, что пропорциональный канон еще в творчестве Жоскена Дёпре означал одновременное исполнение в разных темпах (длительностях) одной и той же мелодии в двух и более голосах.

Привлечение столь оригинальной техники должно быть оправдано конкретным замыслом и иметь весомые эстетико-стилевые обоснования. Без этого она не могла бы быть отнесена к художественным приемам. К примеру, Глинка, эстетическим кредо которого было отчетливое, разнофункциональное, негетерофоническое голосоведение, с возмущением писал о головоломном упражнении, предложенном ему директором Миланской консерватории Базили: один голос должен был вести гамму целыми нотами, другой — полтактными, третий — четвертями, а четвертый — «осьмыми»: «Моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтичным трудам» (Глинка, 1952, с. 121). Только в современной музыке возникли необходимые условия для развития столь специфических, гетерофонически-свободных форм утолщения и разветвления одноголосия.

Опыты Мусоргского, конечно, не столь свободны. В *примере 52*, в частности, все голоса (в том числе и сочетающиеся пропорционально-канонически) консонируют друг с другом. Сошлемся также на такты 3—4 «Ночи на Лысой горе», где между голосами, представляющими собой вариантно соотносимые и различающиеся по «темпу» мелодические фигуры одного тона, возникает острое трение. Его смягчению, однако, служит оркестровка, в первую очередь, темброво-регистровое разведение сочетаемых линий¹:

Allegro feroce

53

pp cresc.

Итак, гетерофонная фактура Мусоргского отличается сравнительной простотой. Но в принципе им создана эстетико-художественная и технологическая почва и для более сложных, современно-гетерофонических решений. Поэтому нет ничего

¹ Римский-Корсаков оркестровал данный фрагмент в соответствии со своими же рекомендациями по оркестровке тех мест, в которых наблюдаются «негармонические совпадения некоторых моментов двух одновременно идущих фигуративных узоров, как, например, запаздывание одного перед другим, одновременное движение узора в увеличении и уменьшении и т. д.». А. Шнитке справедливо полагал, что эти слова Римского-Корсакова, как и некоторые другие его высказывания по практической инструментовке, фактически затрагивают вопросы гетерофонной техники (см.: Шнитке, 1967 б, с. 220—221).

удивительного в том, что в отдельных случаях он и сам как бы непроизвольно попадал в приемы будущего века. Эти его попадания дают возможность подкрепить положения о связи современной музыкальной технологии с достижениями Мусоргского, а главное — увидеть некоторые конкретные нити этой связи и ее глубинные художнические основы.

6. О соотношении ведущего голоса и сопровождения

Все представленные выше примеры и наблюдения имеют отношение к проблеме соотношения ведущего голоса и сопровождения. Ведь «взрыв» классической системы выразился, в частности, в трансформации, преобразовании и преодолении принципа гомофонной фактуры, который иносказательно определил Л. Мазель: «Да, гомофонная мелодия, конечно, королева; но это — английская королева; она царствует, но не управляет» (Мазель 1972, с. 75). В гомофонных сочинениях формообразованием управляет гармония (даже когда мелодия излагается без сопровождения), в монодических — сама монодия (даже в условиях многоголосия). Поэтому монодия, как правило, трудно совмещается с гармонией классиков: «Указанные мелодии не только не нуждались в гармоническом сопровождении, но прямо-таки сопротивлялись гармонизации» (Рети, с. 17–18).

Вероятно, в силу данного обстоятельства в профессиональных сочинениях, начиная с Мусоргского, и стали, как уже отмечалось, приобретать большое значение чистая монодия и различные формы «многоголосного одноголосия». К проблеме ведущего голоса и сопровождения такие случаи отношения не имеют, и все же в соответствии с избранным принципом систематизации они рассматривались в общем ряду. Это представляется логичным и в силу того, что некоторые современные приемы соотношения слоев музыкальной ткани позволяют монодии и в условиях многоголосия оставаться по существу монодией. Практика сделала такие приемы общеизвестными, распространенными и притом парадоксально противоположными по технике.

Одна из групп предполагает как бы принципиальную независимость мелодии, когда сопровождение служит не аккомпанементом, а скорее фоном, «местом действия», краской. Так, в Импровизациях на восемь венгерских песен ор. 20 Бартока почти неизменные фольклорные мелодии, попадая в чужую, жесткодиссонантную хроматическую среду, не растворяются и не теряют собственных свойств. Более того, несливаемость народной темы и «авторского

текста» позволяет оттенить выразительные особенности каждого из компонентов¹.

Другую группу приемов представляют такие техники, как свертывание горизонтали в вертикаль, приведение к звуковому единству всех фактурных планов, нейтрализация ладогармонических функций (прежде всего тонической) при одновременном выявлении **мелодического** устоя. Одним из определенных выражений данных техник может служить, опять же, творчество Бартока: «Барток был одним из тех, кто открыл в современной музыке особого рода единство вертикали и горизонтали» (Холопов, 1974, с. 268). Впрочем, сфера существования указанных приемов включает самые разные явления, к примеру, скрябинскую «гармонию-мелодию» (по авторскому определению), а из сравнительно недавних опытов — характернейшее темброво-оркестровое письмо Лютославского, у которого звукокомплексы уподобляются отдельным тонам (см. об этом: Шалтупер, 1975), а их ряды — особого рода монодийно-гетерофоническому **тембровому** движению, заменившему традиционный тематизм.

Источник всех этих путей — в XIX веке, и прежде всего в музыке Мусоргского, на которого как на своего предшественника ссылались в очерченном аспекте и венгерский мастер и едва ли не все крупнейшие композиторы современности. Крайних, «бартоковских» образцов у Мусоргского, конечно, нет, но типологически родственных им явлений наблюдается много.

Сошлемся на пьесу «Тюильрийский сад» и на монолог Бориса «Достиг я высшей власти». В определении тональности этих образцов, как уже отмечено в первой главе (раздел 4), в литературе имеются разночтения: их причина заключена в недооценке значения ведущего голоса как основного индикатора и регулятора тональности и в трактовке гармонии по классическим, традиционно-функциональным эталонам.

Во многом показательным примером может служить «молитвенная» тема «Богатырских ворот», в которой обиходный модус (укосненный), а также главный устой (ми-бемоль)² продиктовываются сопрано, где, по мнению В. Каратыгина, цитируется (весьма свободно) подлинный знаменный распев «Елицы во Христа креститесь». Четыре голоса темы тесситурно соответствуют партиям

¹ О данном методе автор писал в статье «О цитировании и национальной сути», посвященной изучению симфонии Г. Жубановой «Жигер» (Трембовельский, 1973).

² Гармонический устой (ля-бемоль) образует с мелодическим эффект квинтовой полиопорности.

хора и звучат постоянно, как в «простоестественной» разновидности партесного пения. Их мелодическая активность примерно одинакова. Специфично, что все линии образуют сходную волну подъема-спада — нижние голоса словно бы увлекаются верхним и становятся его свободными вариантами. В этом обнаруживается подголосочно-гетерофоническая природа фактуры, хотя внешне она имеет аккордовый вид:

54 *senza espressione*

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a fermata over the first measure. The third system has a fermata over the second measure. The fourth system concludes with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The notation is dense with accidentals, reflecting the complex, non-harmonic nature of the texture.

Верхним голосом, имеющим симметричное, возвратно-обращенное строение (его ракоход близок обращению), определяющая и соответствующая (по природе негармоническая) после-

довательность аккордов. Это связано с тем, что за каждым тоном сопрано закреплен свой аккорд; отсюда возвращение тонов и аккордов оказывается синхронным¹. Показательны и некоторые детали, касающиеся выбора аккордов. На тоне *ми-бемоль* в избранном модусе, нарушать который Мусоргский, как видно, не желал, можно построить только уменьшенное трезвучие. Справедливо посчитав его чуждым общему колориту (в данном случае, как и в хоре отшельников из «Бориса», колориту молитвенного жанра), композитор ограничился двузвучием (терцией). На тоне же *до-бемоль* он строит как мажорное, так и минорное трезвучия. Но они не могут быть объяснены наподобие одноименных в мажорно-минорной системе, поскольку их терции — это **разные ступени** разных согласий обиходного лада.

Последовательное и всеохватное переведение в гармонию специфического звукоряда мелодии — явление для Мусоргского исключительное. Чаще встречается неполное или фрагментарное его проявление, подобное, скажем, уже отмеченному использованию звуков ведущего голоса в качестве основных тонов аккордов (при дублировании мелодии басом или без него), при том, что звукоряд всей ткани оказывается более широким (см. такты 3–4 «Прогулки»).

Общность звукоряда мелодии и сопровождения — не редкость в классической тональности. Однако в ней природа этого явления иная, можно сказать, гармоническая. Напомним, что еще Рамо высказал мысль об образовании гептахорда путем совмещения трех главных трезвучий, то есть гармонией определялись основные параметры музыкальной ткани — и ее звуко-состав, и ладовая функциональность. В данном же случае речь идет о ладах монодически-модального рода, то есть неклассических, в которых нетипизированными оказываются звукоряды, структуры созвучий, функциональные связи и пр. Аналогично этому и свертывание горизонтали в вертикаль приобретает значение особого приема тогда, когда оно дает те или иные неклассические сочетания, например, политоникальные образования, «неполные» или нетерцовые (секундовые, трихордовые и т. п.) аккорды.

Принцип вертикализации проявляется у Мусоргского в различных формах и масштабах. К нему можно отнести, с одной стороны, сведение в единый контрапункт тем и тональностей, уже прозвуч-

¹ Все это говорит об ошибочности следующей гармонико-модуляционной трактовки темы: «Каждый оборот диатоничен, но процесс развития вовлекает ряд тональностей» (Бобровский, 1967, с. 170).

чивших отдельно. Наиболее известным и ярким образцом такого рода вертикализации горизонтали является пьеса «Два еврея, богатый и бедный». Эта пьеса, а также ряд других примеров, будут рассмотрены в третьей главе.

Иной, малый масштаб проявления описываемого принципа можно представить теми примерами, в которых звуки каких-либо интонаций (обычно речевых) тут же повторяются, но в одновременном звучании. Получается эффект отклика, резонирования вертикали на горизонталь:

55a **Alla marcia — sostenuto**

p

Он смерть на_ шел в кра_ ю чу_ жом,

p

sf

Detailed description: This musical score is for example 55a, titled 'Alla marcia — sostenuto'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are 'Он смерть на_ шел в кра_ ю чу_ жом,'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The first measure of the piano part features a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a *v* (accents) marking. The tempo and mood are indicated as 'Alla marcia — sostenuto'. The score shows a clear verticalization of the vocal line, with piano chords that mirror the intervals of the vocal melody.

55b

жад_ ный вран

sf

b[♭] :

Detailed description: This musical score is for example 55b. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are 'жад_ ный вран'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a *b[♭] :* marking. The score shows a clear verticalization of the vocal line, with piano chords that mirror the intervals of the vocal melody.

55в

Кочкарев (приставая, передразнивая)

Музыкальный фрагмент системы 55в. Включает вокальные партии и фортепиано. Вокальные партии: верхняя партия (Кочкарев) с динамикой *mf* и нижняя партия (Подколесин) с динамикой *p*. Текст: "Подколесин Что ж стран_но!" и "а толь_ко стран_но!..". Фортепиано: левая партия с динамикой *sf* и *p*, правая партия с динамикой *p*. Музыкальный язык: 2/4 такт, ключевое разрешение (два знака). Используются различные ритмические значения, включая шестнадцатые и тридцатые доли.

55г

Музыкальный фрагмент системы 55г. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия: верхняя партия с динамикой *p* и тризвучием (три шестнадцатых). Текст: "Да_ же смеш_ но". Фортепиано: левая партия с динамикой *p*, правая партия с динамикой *p*. Музыкальный язык: 2/4 такт, ключевое разрешение (два знака). Используются различные ритмические значения, включая шестнадцатые и тридцатые доли.

55а *кричит sf*

Дрянь, кол_пак, ба_ба! Ху_же ба - бм

ff sf sf sf sf sf

Впрочем, свертывание — это не обязательно прямое, непосредственное переведение мелодико-горизонтального ракурса интонации в вертикальный. Поэтому, показывая в первую очередь примеры такого «образцового порядка», мы трактуем их лишь как наиболее очевидные проявления некоего общего принципа образования созвучий — своего рода «фокусов» интонации, ее звуковыразительных концентратов. Но можно было бы продемонстрировать и другие примеры, подобные, скажем, пьесе «Швея»: в ее предрепризном разделе скандируются пентатонно-квартовые созвучия (тт. 35–39; см. *пример 29*), являющиеся обобщением не только одновременно звучащей на ступенях пентатоники мелодической фигурации, но и первых тактов пьесы, где эта пентатоника служила начальным звеном ладового развития (см. *пример 100*). Трихордное четырехзвучие (неполный пентаккорд) как интонационно существенный элемент тематизма встречается и в полонезе из «Бориса Годунова»: словно бы вскользь задетое во вступлении (см. *пример 56 а*), оно в дальней-

56а *Alla polacca, non troppo allegro*

p cresc. mf

шем выливается в целый каскад мелодических и ритмических фигураций того же аккорда (пример 56 б):

56 б

ff

Подводя итог краткому показу форм вертикализации, приведем еще один пример из «Хованщины», в котором обнаруживается единство сразу нескольких параметров гармонии:

57 Moderato

А вид_но муд_рым был на_ чаль_ ник Стре_

p

лец ко го При ка за! Из за кич ли вос ти сво

ей се бя и ближ них по гу бил. И

кня жи чу, по ди, не сдоб ро вать:

На некотором расстоянии друг от друга здесь расположены три мажорных трезвучия, основные тоны которых составляют увеличенное трезвучие *соль—ми-бемоль—си*. И именно это увеличенное трезвучие дважды звучит в примере (и оба раза *sforzando*) как вертикальный комплекс. Это один аспект. Другой заключается в том, что

непосредственно перед увеличенным аккордом дается мелодическая (трехоктавно-унисонная) фраза, опирающаяся на его же тоны.

Таким образом, пример характеризуется единообразием звуко-структурного принципа, определяющего строение и центральной мелодической ячейки, и свертывающего ее в вертикаль созвучия, и последовательности мажорных трезвучий. Добавим, что поскольку мажорные трезвучия, расположенные по большим терциям, образуют, как известно, симметричный увеличенный модус (триполутон-полутон; 31 31 31), этот модус, хотя он и не выдерживается здесь точно, может быть осмыслен как своего рода глубинное организующее ядро, как модальная подоснова.

То, что общий звукоструктурный принцип в данном примере проведен на основе такой характерной гармонии, как увеличенное трезвучие, и характерного же модуса, придает примеру черты изысканности и содержательной специфичности. Можно признать исключительным и согласование сразу нескольких отмеченных сторон звукосистем. Но по самой сути все здесь сделано в духе техники композитора. Ведь попарно эти стороны совмещаются на каждом шагу.

7. Снижение роли неаккордовых звуков

С явлением единства звукосоостава вертикали и горизонтали связана еще одна часто наблюдаемая черта — отсутствие или сравнительно малое число неаккордовых звуков. То есть, у Мусоргского все голоса, в том числе мелодически ведущие, нередко состоят сплошь из тонов аккордов.

Приведем простейший пример двойной (горизонтальной и вертикальной) проекции одной, в данном случае доминантсептаккордовой, структуры:

58 Довольно медленно

А хло-пот-ли-ва-я, черт возьми, вещь, же-нить-ба

Он вписывается в ряд уже приводившихся образцов, демонстрирующих общность звуко состава мелодического и гармонического начал, или, можно сказать, того аспекта модальности, который означает избрание единой порождающей модели (некоего модуса) для всех слоев музыкальной ткани. Не без некоторых оговорок тут допустимо говорить о связи этих образцов с упомянутой уже скрябинской «гармоние-мелодией» и со многими родственными ей современными принципами фактурной организации.

Нельзя, конечно, говорить о ликвидации разграничения ткани на аккордовые и неаккордовые тоны. Но сам факт, что неаккордовые тоны нередко просто не берутся, своеобразно снимает проблему их взаимодействия с тонами аккордовыми. Тут напрашиваются соотнесения со многими явлениями современной музыки, для которых антиномия неаккордовых и аккордовых тонов теряет свое прежнее значение.

Возможность обходиться без неаккордовых звуков отчасти обусловливается двумя обстоятельствами. Первое и главное — это расширение круга допустимых аккордов и их связей. Ведь именно их ограничение у классиков делало почти неизбежным привлечение неаккордовых звуков. С другой стороны, специфическая роль неаккордовых звуков в системе отношений «устойчивость — неустойчивость» могла проявиться только при определившемся и сравнительно малом числе нормативных звуко сочетаний.

Второе обстоятельство — это отмеченный уже отказ композитора от стиля распевного интонирования ради более полного выявления речевой подосновы музыкальных средств и их смысловых потенций. Распространенный вывод о снижении у Мусоргского мелодичности в том смысле, в котором говорят о ней в связи с музыкой классиков и романтиков, может показаться небезосновательным. Но он в принципе неверен. Значение мелоса у Мусоргского стало не меньшим, а большим — всеохватывающим, сущностным, распространяющимся на все слои музыкальной ткани, то есть таким, какое свойственно стилям монодийно-гетерофонной природы.

Гетерофонность в профессиональной музыке, как было отмечено, не всегда означает полную однофункциональность и равноправие слоев музыкальной ткани. Подавляющее число сочинений Мусоргского написано в вокально-инструментальных жанрах, а солирующий голос почти всегда выводится на положение ведущего, независимо от его собственных свойств. К тому же, даже будучи целиком сконструированным из аккордового материала, такой ведущий голос часто наделяется у Мусоргского свободой и широтой мелодического дыхания. Сошлемся на *пример 51*, в котором опорные тоны мелодии совпадают с основными тонами трезвучий, а

все остальные — с их терциями и квинтами. Но вокальная линия не оставляет впечатления «арпеджирования» аккордики, настолько мелосно ее течение. Кстати, установить приоритет гармонии или мелодии в такого рода образцах невозможно. Да и в сознании композитора эти компоненты возникли, видимо, сразу как некое единство.

Особенно большим разнообразием и интонационной изысканностью «мелодии аккордовых тонов» могут отличаться в условиях хроматической системы. Это видно, скажем, из примера 4, где произвольно разбросанные и как бы безопорные (атонические) реплики голосов хора конструируются из тонов трезвучий, образующих «загадочную», хотя и строго выверенную архитектурно, последовательность (последнее позволяет в данном конкретном случае предположить первичность гармонии).

Немало, впрочем, имеется образцов и со сниженной мелодико-выразительной интенсивностью вокальной линии. Но упрощение партии солиста связано, как правило, с компенсирующим насыщением инструментального пласта — к примеру, большим числом аккордов, сложноладовыми отношениями между ними, а также нередко и мелодически более содержательными, по сравнению с вокальным слоем, голосами.

Об этом последнем случае будет сказано ниже. Пока же сошлемся еще раз на *пример 25* (обращение Досифея в скиту), в котором звукам скромного диатонического пентахорда мелодии, в основном состоящей из аккордовых звуков, придана интонационная глубина средствами гармонии. Большое число различных, неповторяющихся трезвучий позволяет каждое появление того или иного тона (и слова) ведущего голоса переокрашивать (иногда по нескольку раз), переинтонировать и словно бы по-разному произносить: тон *ля*, например, дается с ре-мажорным, ре-минорным, фа-мажорным и ля-мажорным трезвучиями, а тон *си-бемоль* — с ми-бемоль-мажорным, си-бемоль-мажорным, соль-минорным и до-минорным. Поэтому оценить его выразительность невозможно без учета всей этой гармонической палитры¹. Сочетание аскетичной, интонационно неброской мелодии с предельно уплотненным и весьма широким кругом трезвучий соответствует сценической ситуации: возникает особая звуковая атмосфера — мужественно-сосредоточенная, напряженная, но и истово-торжественная.

¹ Сказанным обосновывается то, что в сочинениях Мусоргского нельзя рассматривать вокальную строчку саму по себе, как это делал иногда, к примеру, А. Оголевец.

Снижение роли неаккордовых звуков — одно из глубинных и органических проявлений принципа монодичности. Ведь аккорды оказываются в точном смысле колористическим освещением входящих в них звуков мелодии, особой формой их темброво характерной «инструментовки».

Впрочем, как уже говорилось, композитор не связывает себя никакими «предписаниями» и при необходимости свободно пользуется неаккордовыми звуками даже в тех фрагментах (подобных приведенным выше), в которых принцип «безнеаккордовости» является основным¹. Более того, Мусоргский расширяет возможности их использования. Так, заложенная в гетерофонии тенденция к разнозначимости и независимости сочетаемых пластов обусловила рождение совершенно особых тонов, не входящих в аккорд, но и не стремящихся разрешиться в его тоны, то есть ставших как бы не подчиняющимися ему. Эти тоны не служат ни неаккордовыми (поскольку независимы от аккордовых), ни побочными (поскольку не входят в состав аккордов). Их образование связано с теми случаями саморазвития планов фактуры (например, вокального голоса и сопровождения), когда они вступают в какой-то момент в противоречие сугубо гетерофонического толка: возникает «разноголосие, наложение рисунка на фон без особого приурочения их друг к другу»². Поэтому такие тоны можно определить как **неаккордовые гетерофонические**³. В нижеприведенных отрывках из начала II сцены «Женитьбы» *соль-диез* как раз и является такого рода неприуроченным к аккордам гетерофоническим тоном (подобно другим разновидностям неаккордовых звуков, гетерофонические тоны звучат острее на метрически-опорной доле такта):

¹ В этой сфере, как и во многих других, у Мусоргского обнаруживается некий стилевой плюрализм, нежелание следовать какому-либо раз и навсегда избранному принципу. Так, наряду с примерами без неаккордовых звуков у него, по наблюдениям В. Холоповой, получил большое распространение и «фигурационный контрапункт», характеризующийся, наоборот, их избыточностью (Холопова, 1979, с. 39–40).

² Высказывание В. Каратыгина. Цит. по: Шнитке, 1967 б, с. 214.

³ «Неаккордовые гетерофонические тоны» не идентичны так называемым «свободным тонам» (термин Ю. Холопова: 1988, с. 66), хотя в каких-то частных случаях первые могут трактоваться как разновидность вторых.

59а Довольно скоро

[*mf*] Возь_ми стул са_ дись, да

[*p*]

59б

p 3 3

А_ га_ фья Ти_ хо_ нов_ на.

p

Итак, принцип безнеаккордовых решений, как и любой другой принцип, Мусоргский не возводит в абсолют. Парадоксально, но при сравнительно малом числе неаккордовых звуков свобода в их использовании оказалась у него не меньшей а большей, что выразилось, в частности, в образовании новой гетерофонической их разновидности (одно из ее проявлений Марковац не очень точно определил термином «неразрешенно задержание»).

8. Немодусные тоны

С неаккордовыми соотносимы тоны, которые тоже причисляются к приемам мелодической фигурации и могут быть определены как **немодусные**, внезвукорядные. Они не входят в основ

ной звукоряд, используемый на том или ином участке текста, и примыкают к его тонам как проходящие, вспомогательные (на слабом времени) или задержания (на сильном). Большое число немодусных тонов, взятых друг за другом непосредственно, создает условия для образования из них вторичного модуса, то есть полимодальности.

В классической мажорно-минорной системе немодусные тоны могут идентифицироваться с хроматическими неаккордовыми (поэтому применительно к ней это понятие излишне). Специфическими же они становятся при опоре на мелодически понимаемые ладовые звукоряды, в условиях модальности. К примеру, в экспозиции прелюдии Дебюсси «Паруса» сплошь целотоновый модус лишь в тридцать первом такте дополняется проходящими немодусными тонами *соль* и *ре-бемоль*; в пьесе Бартока «На острове Бали» гамма тон-полутон нарушается единственный раз на кульминации (в пятнадцатом такте) введением немодусного тона *ля-дубль-бемоль*, который можно уподобить задержанию; в прелюдии Скрябина ор. 74 № 3 к тон-полутоновому ладу время от времени присовокупляются звуки *си*, *ре*, *ми-диез* и *соль-диез*. В сцене снежной метели из оперы «Кашей бессмертный», после того как постепенно сформировалась (к ц. 33) и закрепилась в качестве модальной основы гамма Римского-Корсакова, она (с ц. 34, 9-й такт) начинает нарушаться за счет включения немодусных тонов и образования двуполутоновых (хроматических) швельев. В данном случае можно говорить о ярком проявлении принципа модального развития, изучению которого в данной книге будет посвящен первый раздел второй части.

Мусоргский обычно не придерживается одного модуса сколько-нибудь последовательно. Поэтому и сочетание модуса с немодусными тонами чаще всего возникает у него фрагментарно. В хроматическом пассаже, открывающем вторую строфу рассказа Феклы (см. пример 1), коренным является целотоновый модус от *фа* (его тоны попадают на начало каждой метрической доли такта), немодусными же оказываются проходящие звуки, которые, кстати сказать, тоже могут быть сложены в «целотоникку».

Отделить у Мусоргского коренной модус от немодусных тонов не всегда бывает просто, что объясняется постоянной переменностью в его сочинениях самих модусов и большим значением модального развития: тоны, принятые вначале за немодусные, могут на самом деле свидетельствовать о модальном отклонении или модуляции, о превращении одного модуса в другой, о пополнении или мутации звукоряда и т. п.

9. Тематизация фактуры

Обобщая все вышесказанное, еще раз обратимся к тезису о неотрывности фактурной и ладогармонической сторон, который многократно обосновывался по ходу изложения вопросов о «монодизации» и «гетерофонизации» ткани, о вертикализации горизонтали, о неаккордовых (в частности гетерофонических) и немодусных тонах. Другая сквозная тема — характерное для Мусоргского расщепление вертикали при одновременном упрочении спайки между ее слоями. Здесь сконцентрированы вопросы полигармонической трактовки созвучий, политональности, тональной самоопределяемости ведущего голоса, линейной, монодийно-гетерофонической природы мышления, неаккомпанирующего характера сопровождения и вообще условности применения к фактуре Мусоргского терминов «мелодия» и «сопровождение», поскольку эта фактура если и членится на них, то не традиционно. Все это, как нам кажется, связано с еще одним параметром стиля композитора, крайнее выражение которого — сплошная тематизация фактуры. Данным аспектом проблемы мы и подытожим содержание предыдущих параграфов.

Уже не раз указывалось на то, что интонационно-мелодическое содержание у Мусоргского часто не концентрируется в одном голосе, а рассредоточивается по двум и более голосам. При этом они не радикально отличаются друг от друга, а представляют собой варианты гетерофонического типа. Они могут дублировать друг друга в унисон и другие интервалы и аккорды, расходиться всего в двух-трех звуках или отличаться более существенно, служить один другому интонационным конспектом, стержнем, каркасом, согласовываться по вертикали или создавать эффекты «негармоничности», трения. Другими словами, они могут вести себя подобно голосам народной песни, отличаясь от нее обычно большей сложностью, но не превышая уровень вариантно-гетерофонических соотношений. Такое сочетание линий представляет собой, как видно, разновариантное интонирование одной мелодической мысли (см. *пример 40*), которая, конечно, может излагаться и на фоне каких-либо бурдолирующих, остинатных, фигурационных элементов. Сказанное не означает, будто бы голоса у Мусоргского всегда и обязательно одинаковы по степени интонационно-характерного насыщения. Речь идет об уравнивании их прав, когда в пределах гетерофонического целого любая линия в любой момент может стать носителем более яркого варианта.

Так, в вокальных сочинениях наиболее индивидуализированной оказывается часто не партия солиста, а какой-либо (вроде бы



1880-е годы

не главный) голос сопровождения. Но и этот голос не вступает с остальными в контрастно-полифонические отношения, а согласуется с ними гетерофонически. Вспомним колыбельную из баллады «Забытый» (тт. 19–24) и во многом на нее похожую колыбельную из «Трепака» (тт. 58–59, 61, 63–68). В обоих примерах мелодически наиболее содержательный голос звучит у фортепиано, в то время как солист ведет словно упрощенный, схематизированный вариант этого голоса. Образовавшееся гетерофоническое двухголосие дополняется в первом случае гармонически заполняющими голосами, постоянно «сбивающимися» на терцовую (по типу народной вторы) дублировку, и характерным *ostinato* в басу (образ войны: «*Alla marcia*» — авторская ремарка в начале песни); во втором — гармонической фигурацией, в общем-то, мало свойственной Мусоргскому и примененной, вероятно, в качестве знака жанра.

Проведение какого-либо существенного мелодического материала (например, лейттемы) не у солиста, а в оркестре, стало традиционным в оперной литературе. Оно способно, как известно, разъяснить внутренний подтекст происходящих на сцене событий, быть их предвестником или комментатором. К такому приему прибегает и Мусоргский. Но трактует его специфически — в духе только что указанных примеров, то есть в партии солиста дается гетерофонический вариант оркестровой линии, являющийся в сравнении с ней как бы второстепенным. Яркими примерами могут служить фрагменты из рассказа Шуйского о страданиях Бориса (см. пример 60) и из предсмертного обращения Бориса к сыну (см. пример 61):

60 Allegro
pp

Вдруг по-си-нел, гла-за у-ста-вил

pp

cresc.
в у - гол, и, страш - но сте - ня и чу - ра - ясь

Moderato
61 *pp*

Не спраши_вай, ка_ким пу_тем я цар_ство при_об_рел

Положенный в их основу мотив совести царя, имеющий, кстати сказать, исторически откristаллизовавшийся выразительный смысл¹, ни разу не дается в вокальной партии.

Стилевые границы музыки Мусоргского подвижны, о чем уже говорилось выше. В подтверждение этой мысли добавим, что в его сочинениях (прежде всего операх) широко представлены контрастно-тематические построения, относящиеся к полифонии пластов, то есть основанные на контрапунктировании тематических комплек-

¹ О семантической стабильности данного оборота могут свидетельствовать такие примеры, как тема до-диез-минорной фуги Баха (ХГК, I т.) и оstinатная лейтфраза шубертовского «Двойника». У Мусоргского можно было бы помимо приведенных примеров сослаться на «Катакомбы», где мотив *h-b-d-cis* служит каркасом мелодического развертывания, и на сцену галания Марфы в «Хованщине»: в момент произнесения слов «Души отбившие» в оркестре (опять же в оркестре!) дается все та же лексема *e-es-g-fis*. Ведя линию применения и развития соответствующего типа интонирования в XX век, можно было бы прийти к звукообразам Шостаковича, к характерным для него оборотам в объеме уменьшенной кварты, в частности к его музыкальной монограмме *DEsCH*.

сов или разножанровых мелодических слоев¹. Эти построения, впрочем, не только не отвергают сделанных выше наблюдений, но по-своему их подтверждают. Ведь внутренняя структура сочетаемых тематических комплексов, как правило, тоже отвечает наиболее общим фактурным принципам композитора. Сошлемся на хор «Слава лебедю» из «Хованщины» (ц. 98), где на основную тему накладываются вначале трубные сигналы, а затем (ц. 99) фиоритуры «флейточки» (определение Мусоргского) и оstinатной фигуры в басу.

Ансамблевые же «номера», как подметил опять же Вл. Протопопов, характеризуются напластованием на песню (сольного или хорового типа) речитативов (указывая на этот факт, исследователь подчеркнул, что Мусоргский отверг традиционную форму оперных ансамблей). А поскольку материал речитативов формируется чаще всего из тонов и интонаций песенной линии, то они оказываются как бы упрощенными вариантами ее отдельных сегментов:

62 [Moderato, non troppo lento]

Подъячий
смер_ ти

Шакловитый. тревожно
Стрель_ цы...

Тенора
Гой, вы лю_ ди рат_ ны_ е, вы стрель_ цы у_

Басы

¹ На это явление, имеющее у Мусоргского специфически театральную, пространственно-сценическую природу, как на одно из очевидных звеньев связи его с музыкой последующих эпох, обратил внимание Вл. Протопопов: 1962, с. 65.

Прислушивается

Ой, ма-туш-ки, ли-хонь-ко!

Слы-шишь? Стрель-цы!..

- да - лы - е, гой гу - ляй - те,

sf

Тематизация фактуры проявляется у Мусоргского и в том, что любые фигурационные элементы он трактует как элементы тематические. Некоторые возможные здесь примеры не связаны с монодийно-гетерофонными принципами. Тем не менее для полноты общей картины мы приведем и их. Вспомним еще раз басовое остинато в колыбельной из баллады «Забытый», формулой которого служит мотив войны (восходящая ямбическая кварта), открывший балладу и в развитии приобретающий семантическое значение. Или: перешедшие из голоса в фортепианную партию эффектные октавные броски в «Гопаке» (см. *пример 44*), являющиеся опять же тематически существенной и образно характерной («Баба в пляс пошла — конец!») формулой фигурации.

Богатую россыпь не нейтральных, а тематически и образно конкретных и персонифицированных фигураций содержат «Картинки с выставки». К примеру, «Лиможский рынок» специфичен именно приемами мелодической и, особенно, ритмической фигурации, выражающейся и в безостановочной пульсации шестнад-

цатых, и во многих *sforzando*. Последние возникают непредсказуемо на разных долях такта, словно бы воспроизводя суетливые пересуды и внезапные выкрики базарных кумушек (уже во 2—6 тактах начального построения указание *sforzando* встречается четырнадцать раз, причем на каждой восьмой при четырехчетвертном размере).

Образной определенностью фигуративных элементов обусловлено то, что они подчас кочуют по разным произведениям, неся с собой тот или иной тип содержательности. Именно этим объясняется, к примеру, подмеченное Э. Фридом «родовое» сходство изображаемых Мусоргским «поодиночке и группами, шумных, гуторящих, пререкающихся баб» (Фридом 1981, с. 69)¹. Показателен и прием тремоло в высоком регистре, примененный в номере «С мертвыми на мертвом языке» для создания иллюзии призрачного свечения («Черепки тихо засветились») и навевающий ассоциации с предсмертным монологом «Бориса» («Господи... С горней неприступной высоты пролей Ты благодатный свет»), с арией Шакловитого («Господи, Ты с высот беспредельных... ниспошли Ты разума свет благодатный»), с одним из куплетов песни Марфы («Словно свечи божие»), с заключительным разделом «Рассвета» (см. об этом: Шлифштейн, 1975, с. 220).

Остановимся теперь хотя бы на одном примере, в котором факт тематичности не столь очевиден и требует расшифровки, но который, вместе с тем, имеет связь с гетерофоническим принципом. Им послужит третье проведение основной темы «Богатырских ворот» (такты 48—63), точнее, сопровождающие его гаммообразные пассажи, своеобразные фактурные юбилеи, вносящие в общее гимнически-ликующее звучание дополнительные краски. Казалось бы, это обычный, ритмически и интонационно выровненный фигуративный контрапункт (выше, с ссылкой на наблюдения В. Холоповой, уже говорилось о его применении Мусоргским). Однако необходимо подчеркнуть, что у Мусоргского даже фигуративный контрапункт не является чисто фигуративным, атематичным — в данном случае он обобщает поступенное интонирование, которое, как видно из примеров, является внутренним стержнем обеих тем «Богатырских ворот»:

¹ Имеются в виду, к примеру, такие сочинения или их фрагменты, как «Пьяная тетеря», «Озорник» — эпизод с девушками, «Женитьба» — образ свахи, «Лимож».

63а Первая тема

63б Вторая тема

Поэтому контрапунктическое объединение первой из этих тем и отмеченного фигурационного голоса оказывается объединением индивидуализированного и предельно обобщенного (но не нейтрального) вариантов, в чем видно родство с принципами гетерофонии.

Обратим теперь внимание на то, что в сплошной тематизации фактуры находит выражение общее свойство музыки Мусоргского, которое охватывается понятием «**тематическая концентрированность**». На его отдельные аспекты в литературе уже указывалось. Так, И. Исаева исследовала явление мелодической концентрированности, «представляющее особое интонационное качество музыкальной ткани с наименьшим количеством контрастных мелодических голосов» (Исаева 1975, с. 132) и соприкасающееся с некоторыми выводами данной работы, в частности, и о тематизации фактуры.

И. Степанова в связи с «Детской» писала «о тематической значимости всего материала», «о постоянном тематическом обновлении» (Степанова, 1982, с. 67), то есть о распространившемся в современной музыке (и чуждом классике) явлении, названном В. Бобровским принципом тематически концентрированного развертывания: «...В этапе развертывания сохраняется примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ ядру» (Бобровский, 1961, с. 27).

Эти положения справедливы. Вместе взятые, они подтверждают мысль о тематической концентрированности как принципе, пронизывающем музыку Мусоргского по всем направлениям: вертикальному, горизонтальному и, учитывая процессы взаимопереходимости этих «координат», диагональному. Нет нужды доказывать, что этот принцип не является только технологическим.

10. О народных истоках

В завершающем параграфе еще раз коснемся вопроса о народных источниках, который в данной главе, как, впрочем, и во всех остальных, является сквозным. В связи с проблемой фактуры он возникал, когда речь шла о трактовке вертикали как суммы интервалов, о ее полигармоническом содержании, о гетерофонии как рычаге перестройки гомофонного стиля, о разрушении барьеров унисона, о монодиях, об их уподоблении фольклорным образцам и о «бартоковских» приемах их многоголосного оформления. Столь широкий спектр говорит, в частности, о близости Мусоргскому едва ли не главного принципа ансамблевого исполнения народной песни — непредустановленного сочетания индивидуального и коллективного начал: «Хор народный... состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения» (цит. по: Бершадская, 1961, с. 13). Эта глубокая мысль Е. Линевой отчасти объясняет те многие черты народной песни, которые нашли воплощение и продолжение у Мусоргского — и линейно-мелодическую природу многоголосия, и тематическую насыщенность каждого голоса, и общность их интонационной основы, и дублировки, и подголашивания, одним словом, гетерофонизацию монодии, ее расслоение на вариантно соотносимые линии — все то, что великолепно схвачено в уже приводившейся асафьевской метафоре: **ствол и ветви...**





Глава III

ТОНАЛЬНО-ДВОЙСТВЕННЫЕ ЗВУКОСИСТЕМЫ

А. ПРОИЗВОДНЫЕ ЛАДЫ

I. Понятие, виды, характер проявления у Мусоргского

Особое значение у Мусоргского тонально-двойственных звукосистем побудило отвести для их рассмотрения отдельную главу, хотя соответствующие примеры и вопросы неизбежно возникали и выше. Образование весьма большой части этих звукосистем связано с внутренней переорганизацией классических (диатонических и альтерированных) ладов, точнее, функций их элементов. Суть этой переорганизации — как бы в частичном смещении центра, в результате которого в ладу устанавливается две тоники — старая и, по существующей терминологии, производная. Отсюда и общее определение этой разновидности тонально-двойственных структур — производные лады. Тоники в данных ладах могут соотноситься горизонтально и вертикально. Второй случай является одним из выражений полиопорности, рассматриваемой, в основном, во втором разделе главы.

Разработкой теории производных ладов занимался Л. Адам (1967), который предложил и сам этот термин. Ряд существенных дополнений в нее внес (не всегда с данной терминологией) Ю. Холопов (1967, с. 349–351; 1974, с. 122–136; 1988, с. 383), утвердивший, в частности, вывод о важной роли этих ладов на пути языкового обновления современной музыки и давший объяснение одной из общих закономерностей «неклассической» гармонии — функциональной инверсии. Впрочем, идея частичного смещения тоники — не столь уж новая. Она была известна еще в XIX веке, о чем можно судить по трактовке особых ладов как «отрезков» мажорной или минорной гамм с отвлечением от центрального тяготения (Г. Риман, П. Римский-Корсаков). Позднее, но в русле дальнейшего развития той же идеи, Ю. Тюлин создал теорию переменных функций, а И. Способин ввел понятие доминантового лада. Между всеми этими и некоторыми другими (Б. Асафьева, А. Должанского) положениями в теориях прослеживаются преемственные связи.

Разновидности производных ладов отличаются интервалом частичного смещения первотоники, то есть расстоянием между взаимодействующими опорами. По этому критерию выделяются лады: доминантовый (V ступени), субдоминантовый (IV ступени), верхнемедиантовый (III ступени), нижнемедиантовый (VI ступени), верхневводнононовый (II ступени) и нижневводнононовый (VII ступени). Данный ряд можно пополнить, учтя смещения на хроматические ступени, дающие лады низких и высоких ступеней, а также объединения нескольких производных ладов, образующие, по Л. Адаму, переменнo-производные системы.

Новая, производная тоника всегда в той или иной мере подрывает устойчивость первотоники. Их соотносительная весомость — показатель глубины преобразования перволада.

Производные лады отвечают общей тенденции тональной децентрализации, о которой шла речь в первой главе. Специфичность же их в русле данной тенденции заключается именно в перецентрализации, словно бы не доведенной до конца (первоустой отчасти сохраняет свое прежнее значение), а также в относительной стабильности и постоянстве двутонических решений.

Формирование новых ладов через смещение тоники на практике смыкается и даже смешивается с другими путями — через возрождение старомодальных ладов и ладовых принципов, через альтерацию, внедрение искусственных структур и т. п. Тем не менее прием смещения остается на особом положении — он позволяет найти и утвердить новые образования, используя материал традиционной тональной системы, по-новому представляя принадлежащие ей элементы, переосвещая и перерождая их внесением вторичного ракурса. Для характеристики производных ладов подходят слова Глинки о «знакомом незнакомце». Ведь то, что они выводятся в недрах более простых, нормативно-классических структур, облегчает их восприятие. Тут происходит непроизвольное выявление как бы двух планов — привычного и особенного¹.

В послеклассической музыке качество частично смещенной тоники обнаруживается в диатонических ладах. Еще Римский-Корсаков отмечал их модуляционность, то есть, в сущности, битоникальность (1960, с. 435). Как «системы с тоникализацией не

¹ Через осознание этого А. Островский разработал особый, исторически оправданный метод освоения неклассических ладовых явлений в классе сольфеджио (1978, с. 72–124). В этом методе учтена возможность «преодоления ладовой инерции» через слуховую переориентацию значения элементов мажорно-минорной системы, возникающую при всякого рода перегруппировках и «нетипичных» связях традиционных ладовых элементов и сегментов.

I ступени» (фактически так же, как производные) трактовал лады народной музыки у композиторов XIX–XX веков Ю. Холопов (1974, с. 122–123). В данных стилях эти лады звучат наподобие производных: скажем, миксолидийский (если исходить от мажора) — как доминантовый, лидийский — субдоминантовый, дорийский — верхневводнотоновый (от минора — субдоминантовый), фригийский — лад III ступени (от минора — V) и т. п.

В приводимом ниже фрагменте начальный трехтакт (вариант лейттемы Хованского) изложен в лидийском ладу: его первая ступень (*си*) звучит и как субдоминанта для своей V ступени (*фа-диез*), к которой ощущается своего рода склонение лада. В последующих фанфарах стрелецких труб это склонение, можно сказать, реализовалось: *фа-диез-мажорное* трезвучие стало тоникой. Однако теперь лад оказался миксолидийским (*ми-диез* отменен *ми-бемолем*, образовавшим новый тритон), в котором тоника, будучи наделена доминантовостью, тяготеет «назад» к *си*. Возникает эффект неких ладовых качелей, раскачиваемых от одной критически-поворотной точки к другой и вновь влекомых к первой:

64 *Più mosso. Energico*

Стрелецкие трубы

Таким образом, в приведенном фрагменте «Хованщины» все время поддерживается определенный уровень ладовой напряженности благодаря, условно говоря, несоответствию модальной и тональной координат: при тонике *си* дается ше-

стидиезные звукоряд, направляющий слух ко второй тонике — *фа-диез*; при тонике же *фа-диез* образуется пятидиезный звукоряд, предрасположенный к выделению тоники *си*. В результате, в обоих построениях ощущается двуопорность: *си* → *фа-диез*, *фа-диез* → *си*. В первом тоника является одновременно субдоминантой (субдоминантовый лад), во втором — доминантой (доминантовый лад).

Приведенный пример способен иллюстрировать, кроме всего, положение о встречной направленности доминантового и субдоминантового ладов, об их обратной зависимости. Ведь оба они имеют как бы одни и те же опоры на расстоянии кварты, и вопрос о принадлежности к одному из них может быть решен только при учете соотносительной весомости этих опор. Но в принципе доминантовый лад всегда в какой-то мере является субдоминантовым, а субдоминантовый — доминантовым¹.

Положение о встречной направленности, о динамически сопряженном взаимодействии распространяется и на другие пары двуустойных ладов: верхне- и нижнемедиантовый, верхне- и нижневводноновый. Общая картина отражается в следующей схеме:

лад V ступени	←→	лад IV ступени
лад III ступени	←→	лад VI ступени
лад II ступени	←→	лад VII ступени

У Мусоргского, помимо ладов первой пары, встречаются и другие. Специфично для него, в частности, использование дорийского лада как лада II ступени, с выявлением характерного склонения к

¹ Подобные заключения создают предпосылки для вывода о ненужности одного из терминов. Так, Е. Пинчуков, обратив внимание на то, что доминантовые лады являются гармоническими аналогами монодических плагальных ладов, посчитал целесообразным «оказать предпочтение понятию “плагальный”», которое получает при этом значение широкой, родовой категории (Пинчуков, 1982, с. 49).

Такое предложение едва ли приемлемо, поскольку доминантовые и субдоминантовые лады неидентичны, хотя они действительно взаимодействуют и даже существуют словно бы один внутри другого. Но нельзя не видеть и некоторые (впрочем, недостаточные) основания для указанного вывода. Ведь распространение у композиторов XIX века доминантовых ладов с характерным для них преобразованием и погашением традиционной доминантовой функции является, как уже отмечалось в первой главе, одним из выражений усиления плагальности (несомненно, что в русле этой же тенденции можно трактовать и подмеченное В. Цуккерманом явление обращенной автентичности).

«первотонике» (VII ступени), которое нередко реализуется разрешением в нее (в нижеприводимом примере выделен специфический в дорийском ладу субдоминантовый — в перволаде доминантовый — малый мажорный септаккорд с VI высокой ступенью):

65 [Скоро] спокойно

Ох, ба-уш-ка, ох род-на-я,

рас-кра-са-вуш-ка, о-бер-нись!

f торопливо

Сходная с приведенным примером трактовка дорийского лада (и тоже «белоклавишного») стала чуть ли не лейтприемом в партии Пимена:

66 1 [Moderato] 2

Од-наж-ды, в ве-чер-ний

3 4

час, при_шел ко мне пас_тух, у_же мас_

5 6

pp

ти тый ста_рец, и тай_ну мне чу_дес_ну_ю по_

7 8

ве дал: „Е ще ре бен ком, - ска

9 10

_зал он, - я ос_леп и с той по_ры не

Особенности приведенного образца не ограничиваются указанным склонением к VII ступени, время от времени реализуемым. В 8–9 тактах здесь звучит и фа мажор лидийский, то есть лад IV ступени, создающий еще один аспект склонения к первотонике *до*.

Ряд подобных примеров, в том числе и в иных ладах, можно было бы продлить. Часть их будет использована для раскрытия последующих вопросов. А пока сошлемся на хрестоматийные образцы фригийского лада, трактованного в качестве доминантового (от минора): итожащий I действие «Хованщины» хор рясоносцев «Боже всемогущий» и основанный на том же тематизме завершающий оперу хор раскольников «Враг человеков». Оба примера при тонике *ми* основаны, опять же, на белоклавишном звукоряде. Они склоняются к первотонике *ля*, в которую в конце концов и модулируют.

Для иллюстрации производных ладов пока приводились только лады диатонические, то есть те, что соотносятся с натуральными мажором или минором. Это наиболее простое их проявление, но, разумеется, отнюдь не единственное и даже не преобладающее. Например, И. Способин выводил доминантовые лады от **четырёх** разновидностей минора: гармонического, мелодического, с двумя увеличенными секундами и натурального. Да и это ограничение теперь представляется излишним, хотя в нем был определенный смысл: исследователь выделил самые очевидные и устоявшиеся структуры (пояснения см. в следующем параграфе).

Учесть в данной работе широкий ряд производных ладов побуждает сама музыка Мусоргского, изобилующая примерами на их различные разновидности. Они, правда, чаще всего не столь выпуклы, как, скажем, в антракте к IV действию «Кармен» Бизе, Цыганской песне из «Испанского каприччио» Римского-Корсакова или песне «Звездочка»

из «Испанских песен» Шостаковича, которые способны служить традиционно хрестоматийными образцами доминтового лада. Примеры на производные лады из музыки Мусоргского сравнительно мягки, не всегда безусловны, в отдельных же случаях выказывается только некая тенденция к их образованию. Но зато с большей или меньшей определенностью у Мусоргского проявляются чуть ли не все эти лады, что для его времени, да и для XX столетия, уникально.

Сказанным предопределяется особое значение его сочинений в постижении производных систем и их роли в перестройке ладового мышления. Не случайно, говоря о внедрении приема смещения опоры, исследователи уже отмечали особую роль и, в ряде случаев, приоритет композитора. Так, по мысли Л. Адама, песня Листа «Безмолвен будь» — «первое произведение, почти целиком написанное в верхнемедиантовом ладе» — претворяет технику одного из фрагментов «Детской» (Адам, 1967, с. 81). А Ю. Холопов избирает в своих «Очерках современной гармонии» сцену колокольного звона из «Бориса» в качестве начальной иллюстрации в разделе «Опора на нетонические аккорды» (1974, с. 123).

Распространенность тех или иных производных ладов у Мусоргского и в современной музыке примерно одинакова. Скажем, вводнотоновые лады, до сегодняшнего дня используемые крайне редко, у Мусоргского представлены единичными и не вполне сложившимися фрагментами (см. *пример 77*). Напротив, доминантовые лады именно в его сочинениях впервые выдвинулись на положение нормативных, пусть даже и не всегда проявляющихся четко.

2. Роль доминантового лада в перестройке классической системы

Существуют определенные предпосылки и обоснования тому, что из производных ладов именно доминантовый получил наибольшее распространение и стал одним из важных рычагов перестройки мажорно-минорной стилистики. Доминантовое тяготение — ядро классической гармонии. Поэтому «разбавление тоникальностью» аккордов именно доминантовой функции подрывает самые основы этой гармонии. С другой стороны, тоникализация доминанты предопределена некоторыми чертами классицистского формообразования, к примеру, ее опорным положением в половинной каденции и в предыктах. Таким образом, доминантовые лады — это одновременно и развитие тенденций к смещению тоники, имевшихся в классическом ладу, и сфера своеобразного противоположения ему. Подобные парадоксально взаимодействующие факторы

дают большие или меньшие стилевые расхождения с мажорно-минорной системой¹.

У Мусоргского кварто-квинтовое смещение опоры проявляется многообразно и разномасштабно — в частом и нетрадиционном применении квартсекстаккордов (см. *пример 68*), в том числе в конце построений (редакторы упорно меняли их на «правильные» трезвучия), в многочисленных доминантовых органических пунктах, применяемых при изложении материала (см. *пример 72*), а не только в подготовляющих разделах, в опоре на доминантовое трезвучие и доминантсептаккорд, их частом повторении и использовании в роли начальных и завершающих аккордов, в приобретении самой тоникой доминантсептаккордового вида.

Все эти сравнительно простые факторы, ведущие к образованию доминантовых ладов, у Мусоргского стали проявляться еще в раннем творчестве, о чем можно судить по опере «Женитьба». В первой главе уже говорилось о «доминантсептаккордовой тонике» в ее I сцене и «тоникализированном доминантсептаккорде» во II-й, дающих как бы двойной эффект — диссонантности устоя и двутоникальности. Исключительно ярким примером может служить и «Детская песенка», в которой доминантсептаккордовая гармония (в основном секундаккорд) обрамляет сочинение и постоянно в нем повторяется, создавая присущую доминантовому ладу «устойчивую неустойчивость».

Доминантовые лады, по сравнению с другими, исходят из наиболее давних традиций и имеют специфические ладогармонические формулы, которые тоже применялись Мусоргским, особенно в последних опусах. Речь идет об оборотах, присущих самому характерному, подмеченному И. Способиным, проявлению доминантовых ладов, когда перволадом служит минор с мажорной доминантой. Именно в этом случае возникают наилучшие условия для специфической функциональности доминантовых ладов. Происходит это, вероятно, в силу того, что мажорный аккорд предрасположен быть доминантой к аккорду, лежащему квартой выше, а минорный — субдоминантой к аккорду квартой ниже. Между ними возникает взаимопритяжение: каждый становится устоем, но каждый же — тяготеющим неустоем; в одной тонике

¹ Примеры едва ли не самых радикальных и своеобразных расхождений такого рода содержатся, в частности, в поздних сочинениях Скрябина, многие страницы которых можно трактовать как сложно модифицированные разновидности доминантового лада. Л. Адам считает даже, что «в произведениях Скрябина последнего периода доминантовый лад стал ведущим» (Адам, 1967, с. 77).

(мажорной) заложена потенция доминантовости, в другой (минорной) — субдоминантовости. При соответствующих условиях эти предпосылки могут реализоваться нужным для возникновения производных ладов образом.

К числу характерных оборотов данной разновидности доминантового лада относятся следующие: $IV > — I < (s — T = t — D)$; ${}_n VII > — I (ss — T = s — D)$. Второй из них иногда определяется как «главный функциональный оборот доминантового лада». Впрочем, таковым он является лишь в определенных образцах испанской музыки (в отношении которых данное определение в основном и применялось) и в стилизациях под нее¹. Мусоргский тоже использует этот оборот, но независимо от каких-либо влияний.

Оба оборота, как видно, характеризуются направленностью от минора к мажору и специфически плагальным разрешением. И оба же являются своего рода антиподами классической формулы $V < — I >$, то есть автентичного каданса в гармоническом миноре. Относительно первого оборота это очевидно, например:

$$\begin{array}{c} c - G \quad ; \quad G - c \\ IV > I < \quad ; \quad V < I > \end{array}$$

Противоположность же оборотов ${}_n VII > — I$ и $V < — I >$ (то есть как бы двух главных оборотов) выражается сложнее и многообразнее: функциональность «главного классического оборота» определяется гармоническим, квинтовым, автентическим тяготением (по Ю. Тюлину), а «главного оборота доминантового лада» — мелодическим, секундовым, плагальным тяготением; вводный тон классического лада (VII ступень) является терцией мажорного аккорда и тяготеет вверх, вводный тон доминантового лада (${}_n II$ ступень), будучи терцией минорного аккорда, тяготеет вниз.

Оборот $IV > — I <$ не нуждается в специальных иллюстрациях. Поэтому приведем пример его усложненной трактовки, которым послужит обращение пастора к Голицыну из II действия «Хованщины»:

¹ Кстати сказать, внедрение соответствующих оборотов и ладов в русскую музыку было связано, в частности, с появлением разного рода «испанских» опусов (Глинка, Римский-Корсаков, Шостакович и др.).

67 *p*

Для соблю- де- нья в серд- цах лю- би- мой

p

S (IV-II DD) T

паст- вы мо- ей ос- но- вы ве- ры жи-

p

cresc.

S T S

- вой, я у- мо- лял бы, князь: до- зво- льте

p

T S T

Аккорды рассматриваемого оборота занимают сильные доли и наибольшее временное пространство. Они образуют в каждом двукате своего рода рамку, внутри нее (на слабых долях) даются некоторые модификации и «спутники» минорной субдоминанты: II, альтерированная двойная доминанта, проходящий V_3^4 (в строе субдоминанты).

Оборот $\text{VII}_6 > - \text{I} <$ проиллюстрируем примером (из той же сцены с пастором), сплошь состоящим из квартсекстаккордов:

Поскольку VII_6 звучит в нем после субдоминанты, ее трактовка как двойной субдоминанты представляется очевидной.

К характерным в доминантовом ладу можно отнести и обороты с фригийским тетракордом, широко применяемые Мусоргским. Они обычно включают в себя и только что рассмотренные обороты. Для наглядности переведем в доминантовый лад обозначения самых известных вариантов гармонизации фригийского тетракорда в сопрано и басу:

	Фригийский тетракорд в басу	Фригийский тетракорд в сопрано
Классический миnor	I VII IV ₆ V<	I III IV V<
Доминантовый лад от минора	IV III $\text{VII}_6 >$ I<	IV VI $\text{VII}_6 >$ I<

Как видно, оборот IV — I< представлен в этих вариантах крайними аккордами, а оборот $\text{VII}_6 - \text{I} <$ двумя последними. Фригий-

ский тетракорд, таким образом, — своего рода концентрат всего самого характерного для коренной разновидности доминантового лада. Не случайно, даже в классическом стилевом контексте во фригийском тетракорде автентичность как бы переиначивается на плагальность (завершающая доминанта в нем чаще всего опорна), то есть он является своеобразным проводником обращенной автентичности как одного из выражений функциональной инверсии.

Проиллюстрируем еще одним фрагментом из сцены с пастором некоторые отмеченные факторы склонения к доминантовому ладу (хотя, в данном случае, и не окончательной его кристаллизации). Тем самым подчеркнем способность этих факторов изнутри перестраивать классическую мажорно-минорную систему:

69 *Poco meno mosso*

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11

V I V I V I

V

V

V

12 13 14 15 Менуэт

I II I V p.

16 17 18 19

p. p. p. p.

20 21 22

p. p. p.

Пример двойствен в стилевом отношении. Композитор, с одной стороны, культивирует в нем (как и во всей сцене) «классический род» музыки (это мотивировано стремлением воплотить образы «сынов Европы» — представителей «немецкой слободы» и тянувшегося к западной культуре Голицына), а с другой — переиначивает его путем частичного смещения центра. Впрочем, не только этим путем, о чем можно судить по таким чертам фрагмента, как неквадратность начального периода (5 + 5), отсутствие типовых кадансов, возвратно-обращенное строение отрезков аккордовой последовательности (такты 1–5, 6–10, 11–14) и, отчасти, мелодии (такты 1–5, 6–10).

Факторы доминантового лада включаются в примере постепенно. В начальном десятитакте из двух используемых функций — доминантовой и тонической — опорной оказывается первая:

она занимает две трети общего звучания и обрамляет оба пяти-такта. В каденционных 9–10 тактах доминантовость лада углубляется включением одноименного минора, привнесшего характерную оппозицию: минор—мажор. Следующий четырехтакт (11–14: «Простите, я осмелился») обрамляется, опять же, доминантовой гармонией, а с пятнадцатого такта («Менуэт») опорность V ступени некоторое время удерживается в басу благодаря доминантовому органному пункту. Во втором предложении менуэта вновь подключается одноименный минор, и вводятся специфические «формулы» — фригийский тетрахорд (в 20 такте) и «главный оборот»: $IV > — V < = \text{VII} > — I <$ (в 21 и 22 тактах). Когда факторы доминантового лада могли бы уже превалировать, композитор для сохранения равновесия усиливает тоничность первичного центра: доминантовый органнй пункт сменяется тоническим, дав в последний момент эффект полифункциональности ($\frac{D}{T}$). Как бы там ни было, но доминантовость в той или иной мере сохраняется постоянно, хотя существенны и тонкие колебания ее относительной значимости.

Еще раз подчеркнем, что разобранный пример демонстрирует словно бы не вполне откристаллизовавшийся производный лад. Такой его вид, с одной стороны, можно понять как некую ступень исторического преобразования мажорно-минорной системы на пути к ладам современной музыки. С другой, он выявляет, как было отмечено, стилевые принципы Мусоргского, вообще мало прибегавшего к окончательно однозначным, типовым решениям. Впрочем, у него встречаются и более откровенные образцы производных, прежде всего доминантовых, ладов, такие, к примеру, простые, как упоминавшийся хор «Враг чело-веков», или, наоборот, сильно усложненные, подобные ариозо Марфы «Так, так, княже, остался ты верен мне!» (см. *пример 76*).

Во многих сочинениях Мусоргского или их разделах (в частности, и в сцене с пастором) можно наблюдать, как фрагменты с частичным (большим или меньшим) смещением первотоники чередуются с разделами, где она предстает единовластным центром. Этот, в сущности, общий для Мусоргского принцип говорит о возникновении новых, по сравнению с классической системой, аспектов взаимодействия устойчивых и неустойчивых в ладовом отношении сфер.

3. Некоторые факторы тональной двойственности

Тональная двойственность возникает при тех или иных метрических, фактурных, фразировочных, модальных и композиционных условиях. Справедливость этого, известного, в общем-то,

положения подтверждают и уже приведенные иллюстрации. Выделим все же еще раз некоторые дополнительные факторы, которые у Мусоргского особенно часто служат яркости двутоникального эффекта. Среди них важное значение имеют полиопорность и поразному осуществляемое сведение в «составной лад» фигурирующих в сочинении «простых ладов».

Явление полиопорности освещается, в основном, во втором разделе главы. Поэтому ограничимся пока кратким показом того, как это явление возникает, в частности, при «подкладывании» под мелодию, удерживающую один устой, другого устоя (тональности), либо, наоборот, при «сдвиге» самой мелодии с опоры, сохраняющейся в ином слое фактуры.

Во фразе Досифея «А помнишь ты, аль уж забыла» (т. 2–6 *примера 70*) мелодически утверждается устой *фа-диез*, который в предваряющем фразу такте готовится и гармонически. Но строго соблюдаемый двудиезный диатонический модус дает с этим устоем фригийский (верхне-

70 *fis*

С че_ го бы э_ то, ма_ ти? А пом_ нишь ты,

p

VI V

fis-moll

аль уж за_ бы_ ла, что Мар_ фа от бед те_

I₆ V₄ 6

... бя ве - ли - ких спас - ла:

I V⁶ I₄⁶

D - dur

медиантовый) лад, потенциально склоняющийся к ионийскому *ре*. Это склонение и реализуется частично в завершающих двух тактах путем включения гармонии с автентическими оборотами *ре* мажора: $I_6 - V_4^6 - I - V^6 - I_4^6$. В результате, заложенная во фригийском ладе двуустойность в последний момент приобретает форму полиопорности.

«Вертикальная двуопорность» нередко образуется и через закрепление тоники перволада органом пунктом при опоре мелодического голоса на тонику смещенную. Особенно наглядно это демонстрируется примерами, в которых мелодическая тоника не остается постоянной, то есть когда меняется интервал ее смещения относительно первичного центра.

Ведущий голос следующего персидского танца складывается из двух восьмитактовых звеньев свободной консеквенции: опора первого звена — тон *ре*, второго — тон *си*. В соотношении этих опор с неизменно утверждаемой в сопровождении гармонической первотоникой — соль-мажорным трезвучием — образуется две разновидности производных систем — доминантовая и верхнемедиантовая:

71 **Vivo. Capriccioso** Хованщина, IV д.

Возможен и обратный случай, когда под перволад «подкладывается» органнй пункт на производной опоре, особенно часто на V ступени, утерявшей, фактически, свою доминантность:

72 **Allegretto semplice**
Досифей

Ах, ты, мо- я ка- сят- ка,

по-тер-пи ма-лень-ко и по-слу-жишь креп-ко

Нередко подобным методом насаждаются и другие, в том числе хроматические смещенные тоники. В такой роли выступает в следующем фрагменте, начиная со второго такта, VI низкая ступень, которая закреплена оstinато и поддержана своей доминантой:

Andante marziale. Grave Хованщина, III д.

73

На первый взгляд, это напоминает отклонение, хотя, по сути, принципиально отличается от него: новой сфере здесь принадлежит только часть элементов, тогда как другая часть продолжает обслужи-

вать перволад. Так, в верхнем голосе приведенного примера укрепляется прежний центр *соль* и сберегается сопряженный с ним, но чуждый новому строю тон *ля* (с производной опорой *ми-бемоль* именно этот тон имеет тритоновое отношение и дает стойкий лидийский оттенок).

В последнем примере представлен, фактически, и еще один прием образования производных ладов, заключающийся в опоре на нетонические аккорды (по определению Ю. Холопова). Возможности этого приема раскрываются особенно полно, когда становящийся опорой нетонический аккорд совмещается с материалом, ранее звучавшим без такой опоры.

Тема Хованского в ряде ее начальных (монодических и гомофонных) изложений звучит всякий раз в си миноре. Затем, оставаясь на той же тональной высоте, она дается с новой гармонической основой — *соль-мажорным* трезвучием, привнесшим вторую опору и, в сочетании с *двудиезным* (си-минорным) звукорядом, лидийский колорит. Примечательно, что именно производная тоника готовится в приводимом образце своим доминантсептаккордом¹:

Коснемся теперь случаев синтеза в одну битональную структуру тех составляющих, которые в сочинении предстают не только вместе, но и отдельно.

Особенно интересными и специфическими являются промежуточно-связующие построения, интегрирующие строи окружающих разделов в одну производную систему. Происходит это, когда отдельные элементы последующей тональности даются заранее, хотя и предыдущая тональность еще продолжает функциониро-

¹ Аналогичным сочетанием си-минорной мелодической линии с *соль-мажорной* гармонией характеризуется побочная тема Девятой сонаты Прокофьева. Другой похожий пример — эпизод из «Стихиры на тысячелетие крещения Руси» Р. Щедрина (с ц. 18 до ц. 22), где на базе *однобемольного* диатонического модуса вертикально взаимодействуют опоры: *си-бемоль-мажорное* трезвучие и тон *ре*. Образование производного лада путем смещения сопровождения с тональной высоты мелодии отметил в Скрипичном концерте Шостаковича Л. Адам (1967, с. 86).

вать. У Мусоргского, избегавшего «немецких подходов», связующие построения, как правило, индивидуализированы, причем в данном случае решающим средством индивидуализации и является тональная двойственность.

Иллюстрацией может служить характерный и терпкий по колориту фрагмент из «Хованщины», помещенный между фа-диез-минорным и соль-мажорным персидскими танцами. Выступая в функции «посредствующего аккорда» и оригинально совмещая в себе элементы обеих тональностей, он представляет очень редкий даже в современной музыке тонально-двойственный лад с полутоновым расстоянием между взаимодействующими тониками¹.

Битональная структура может также возникнуть путем интеграции элементов, относящихся к темам из разных разделов сочинения. Ниже даны три фрагмента из I, III и IV действий «Хованщины»: тема славления «белого лебедя» Хованского (До мажор), его смятенный ответ стрельцам — «Нынче не то: страшен царь Петр» (ми-бемоль минор) и, наконец, эпизод сцены «В своем доме», где испытывавший уже страх и унижение князь за минуту до гибели бахвалится былым величием. В последнем образце сегменты двух предыдущих связаны в один тонально-тематический узел, что, как видно, имеет психологическую и содержательную мотивировку. И это не простое чередование отрезков До мажора и ми-бемоль минора, не две тональности, а некая суммарная структура, хотя и предстающая то одной, то другой стороной:

¹ Данный пример представляет собой один из новых видов модуляции и будет рассмотрен подробнее в соответствующем разделе монографии (см. описание примера 154 в VII главе).



Карикатура
К. Е. Маковского
на русских музыкальных
деятелях . 1871 г.
(Гос. Театральный Музей
имени А. А. Бахрушина.
Москва)

Пример 75 в специфичен тем, что его принадлежность к тонально-двойственным звукосистемам определяется не только внутренними чертами, но и соотношением с ранее представленным материалом. Без такого соотношения на первом плане могло стать, скажем, восприятие обычных, казалось бы, гармонических оборотов, состоящих из тоники и ложного доминантсептаккорда на VI низкой ступени, с последующим его функциональным переосмыслением и разрешением (по типу энгармонической модуляции) в Ре-бемоль мажор. Однако при этом ладотональная синтетичность, а значит, и своеобразие примера, были бы в какой-то мере утеряны.

Впрочем, примеры, подобные приведенному, относятся к исключениям. В типичных же случаях производные лады, хотя и проявляются с разной степенью яркости, функционируют в постоянно ощущаемом взаимодействии двух опор. При этом связь опор, как уже отмечалось, не является жесткой. Соотносительный вес «первой» и «второй» из них может изменяться, поскольку производный лад — система развиваемая и преобразуемая. Типично, в частности, постепенное усиление значимости производной сферы, обуславливающее обострение общей напряженности и неустойчивости лада.

Некоторые из уже приводившихся образцов подтверждают сказанное. Добавим к ним ариозо Марфы из I действия — один из наиболее ярких, очевидных, хотя и непростых, примеров «способинского» доминантового лада с мажорной и минорной тониками:

76 **Adagio cantabile**

Так, так, кня_ же, о_ стал_ ся ты ве_рен мне!

3 4

Вид - но ско - ро, мой лю - бый, о - пос - ты - ла я.

5 6

Клял - ся, бо - жил - ся ты, мой кня - же, что не из - ме - нишь мне;

7 8

толь - ко не в по - ру бы - ла та клят - ва, любый мой.

Доминантсептаккордовая структура начального ре-бемоль-мажорного центра сразу создает направленность к IV ступени,

причем именно к минорной. Мажорная субдоминантовая терция — *си-бемоль* (первый ключевой знак) — это единственный тон, которого нет в звукоряде — ни в ведущем, ни в сопровождающих голосах. Зато в нем представлены пять низких ступеней (VII_n — тон *до-бемоль*, III_n — *фа-бемоль*, VI_n — *си-дубль-бемоль*, II_n — *ми-дубль-бемоль* и V_n — *ля-дубль-бемоль*), усиливающих указанное склонение лада к субдоминанте, то есть к доминантовому ладу. Реализация такой потенции возрастает во втором четырехтакте (второй периодичности), где расширяется сфера *соль-бемоль* минора — ведущий голос полностью теперь основан на его диатонике, введен последний (девятый) «знак» — *ми-дубль-бемоль*, включены характерные для этого строя гармонические обороты, в частности, нормативно «решенный» фригийский тетракорд (в шестом и восьмом тактах). Но и *ре-бемоль-мажорная* опора, хотя и наделяется все в большей мере доминантностью, удерживает и свои тоникальные позиции благодаря специфическим замыканиям ею каждого двутакта и продолжающемуся органному пункту.

4. Специфика выразительности

Выразительный диапазон производных ладов в целом широк и полон богатейших внутренних оттенков. Тем более важно подчеркнуть, помня уже разобранные образцы, их общие эмоционально-содержательные приметы. Они в той или иной мере отличаются напряженностью, неисчерпаемостью неустойчивости, как бы незавершенностью, тенденцией к перекомпоновке структуры, к движению, развитию, разрешению внутренних противоречий путем замены одних производных ладов другими или однотоликальными системами. Этот перечень свойств позволяет уяснить их отличия от классицистских мажора и минора, характеризующихся постоянством, стабильностью, функциональной однозначностью элементов, прочностью центра, неустойчивостью периферии, но не лада в целом. Характерный для XIX века поиск систем с более тонко градуированными и не жесткими параметрами и привел на одном из творческих направлений к вызреванию в недрах самой мажорно-минорной организации тонально-двойственных структур.

О выразительности производных ладов можно, видимо, говорить не только в общем плане, но и применительно к отдельным разновидностям, отличающимся интервалом между взаимодействующими опорами. Они обладают своими содержательными потенциями. Не пытаясь сделать в столь сложной сфере окончательных выводов — для этого нужны широкие и многосторонние наблюдения над музыкой

разных композиторов — выскажем все же весьма вероятную мысль о том, что степень неустойчивости и напряженности будет большей в тех ладах, где опоры расположены близко.

Сопоставим три выступления Марфы (два из I действия и одно из III-го: см. *примеры 76, 78, 77*), воплощающие общую эмоцию страстного томления, боли и страдания. Каждое из них отличается своей степенью напряженности, обусловленной, в частности, той или иной ладовой структурой.

Тема уже рассмотренного первого в опере ариозо Марфы (*пример 76*) написана в доминантовом ладу. Вкупе со сложно-эллиптической гармонией, им определяется весьма высокий уровень эмоциональной накаленности.

В «тематизме душевных мук» монолога из III действия «Если б ты когда понять могла» эмоция страдания доведена до критической точки. И в нем закономерно проявились, хотя и не с окончательной ясностью, черты того производного лада, который по степени неустойчивости и напряженности является предельным, и использование признаков которого в XIX веке уникально. Речь идет о нижневводноновом ладе¹, образовавшемся; к тому же, на базе «рокового» ми-бемоль минора (его производная опора — тон *ре-бикар*, то есть самая неустойчивая в перволаде ступень):

77 *Andante appassionato* [pp]

Вы слушай. Если б ты когда по...

¹ В работе будет приведен еще один *пример* (№ 154) тоникально-двойственного лада с полутоновым расстоянием между опорами (фа-диез минор + Соль мажор), являющийся посредником в модуляции и имеющий характер терпкого колорирования, столь уместного в персидских танцах. Его образные отличия объясняются, в частности, мажорным, а не минорным (как в *примере 77*) наклоном перволада.

- нять мог_ла за_зно_бу серд_ца ис_стра_

- дав_ше_го; ес_ли б ты мо_гла же_

- лан_ной быть, люб_ви к ми_ло_му от_

- дать - ся ду - шой; мно - го, мно - го бы гре - хов

dolce

Напряженность звучания усугублена гармонией, которая зиждется в основном на уменьшенных септаккордах. Причем вводный септаккорд, как и его прима, тоникализируется: он открывает тему и занимает все опорные (нечетные) такты; тоникализации диссоциирующего созвучия способствует, кроме того, отсутствие консонирующих.

В мелодическом голосе (где два четырехтакта соотносятся по типу свободной секвенции) от производной опоры *ре* образуется звукоряд, соответствующий одному из ладов Шостаковича — минору с пониженными II, IV, V, VII и VIII ступенями (в гармонии помимо основных восьми тонов данного лада есть еще два — *сидубль-бемоль* и *до-бемоль*). И это не случайное совпадение, ибо сопоставленные явления XIX и XX веков воплощают общий принцип частичного смещения устоя на VII повышенную ступень минора¹.

Здесь может возникнуть вопрос: был ли этот принцип осознан Мусоргским? По крайней мере, в отношении разбираемого примера для положительного ответа есть некоторые основания: после доминанты ми-бемоль минора звучит извлеченный из нее тон *ре* (см. первый такт примера), весомость которого определена его одноголосным изложением, сравнительно большой длительностью и акцентом. Таким образом, еще до начала темы композитором была подчеркнута вторичная, производная функция вводного тона.

В разбираемой теме есть еще один слой, сочетающийся с остальными слоями полигармонически. Имеется в виду басовый

¹ О таком образовании ладов Шостаковича писал В. Бурда, не отрицая, впрочем, и иных путей. Им же указан один из ранних у Шостаковича примеров на лад VII высокой ступени минора — тема пассакальи из оперы «Катерина Измайлова» (Бурда, 1972, с. 119).

голос, где четырехкратно звучит последовательность весо́мо падающих половинных *си-бемоль—ми-бемоль—ля-бемоль*, которая соответствует обороту D — T — S ми-бемоль минора. Но эта цепь квинт при переходе к следующему разделу (конец примера) дополняется еще одним звеном и как бы доводится тем самым до цели, то есть до Ре-бемоль мажора (не случайны, как видно, выставленные при ключе пять бемолей):

си-бемоль — ми-бемоль — ля-бемоль → ре-бемоль

Обобщая все сказанное, можно сделать вывод об образовании некоего двойного производного лада: ми-бемоль минор, являясь перволадом в системе с производным устоем *ре-бекар* (VII высокая ступень), сам оказался вторичным ладом (II ступени) в системе Ре-бемоль мажора.

Вскрытая только что связь устоев *ре-бемоль + ми-бемоль* намечена еще в I акте, когда в одном из выступлений Марфы (в сцене с Андреем) зародился и тематизм душевных мук (симптоматичен параллелизм образной и технологической идей):

78 **Andante misterioso.**

p Андрей *p* Марфа

У. молк_ни, ведь_ма! Аль за_был ты при_ся_гу, князь:, невя_

_зат_ь_ся с ве_рой лю_тер_ской, пре_зи_

Указанная связь устоев в данном примере проявлена в ведущем голосе, то есть чисто мелодически; гармония же играет сугубо колористическую роль, будучи основана на функционально нейтральных

и безраздельно мажорных аккордах¹ (их фонизм отвечает, быть может, идее конечного и несколько зловещего торжества Марфы, пока же только угрожающей Андрею: «Аль забыл ты присягу, князь»).

Обратим теперь внимание на то, что производные лады трех разобранных выступлений Марфы в качестве одной из составляющих содержат строй Ре-бемоль мажор (этим объясняется, почему, несмотря на различия остальных параметров, все они записаны с пятью бемолями при ключе). Значение отмеченной исключительно тонкой подробности заключено не только в наличии одной и той же тональной платформы в номерах, выражающих любовные переживания героини², но и в том, что, мотивированная обстоятельствами музыкально-сценического действия, их напряженность отражается каждый раз иным сочетанием общего строя с другими сферами. Отсюда и смена производных ладов по линии усложнения: лад V ступени заменяется ладами II и VII высокой ступеней, лады производные — двойным производным, двуопорные — трехопорным.

Б. ПОЛИОПОРНОСТЬ

5. Коррелятивность лада и склада в свете проблемы политональности

Проблема политональности традиционно относится к ладу. Но возникающие по ходу ее разработки наблюдения и выводы раскрывают, как правило, и соответствующие особенности фактуры. Это обстоятельство, с одной стороны, мотивировано тем общим и уже отмечавшимся во II главе положением, по которому взаимообусловленность лада и склада существует всегда. С другой — всякого рода полиструктуры (ладовые, метроритмические, тембровые и др.) ярче проявляются лишь в благоприятствующих фактурных условиях. С третьей — эти полиструктуры и сами преобразуют ткань — способствуют ее расслоению.

Проблеме восприятия политональности в связи с ее фактурными предпосылками посвящена статья Л. Попеляш (1979). Что-

¹ Впрочем, гармония фрагмента не во всем нейтральна; в первых же двух тактах в ней определяется девятитоновый звукоряд, который в теме-мелодии сформируется постепенно в течение восьмитактного изложения.

² Разумеется, этим факторы их единства (как и различия) не исчерпываются. Помимо уже отмеченной интонационно-мелодической общности, обратим внимание на форму: все рассмотренные темы восьмитактны и представляют собой две периодичности, вторая из которых — более или менее свободный (в двух последних примерах секвентный) вариант первой.

бы политональность ощущалась на слух, композитору необходимо, указывает автор, соблюсти некоторый комплекс условий, касающихся строения ткани¹. Таких условий пять: 1) ограничение фактурно-тональных компонентов двумя (реже тремя) пластами; 2) их регистровое и тембровое обособление; 3) мелодико-ритмическое различие компонентов и их неравноценность, то есть сочетаемость по типу рельефа и фона, мелодии и аккомпанемента; 4) яркость и в то же время простота мелодической идеи каждого компонента; 5) однозначность ладотональных атрибутов при очевидном их несовпадении в сочетаемых пластах.

Непосредственно к фактуре относятся первые три условия, причем третье не обязательно, хотя обычно оно соблюдается; пятое же тавтологично самому понятию политональности в трактовке автора. Но, как бы то ни было, перечисленные условия действительно влияют на характер политонального эффекта, хотя это не все его условия. Можно учесть, к примеру, и качество интервалов между центрами, и наличие у них общих тонов, и близость (или отдаленность) звукорядов, и степень родства тональностей (с поправками на стиль). Кроме того, целый ряд условий определяется контекстом, на что еще будет обращено внимание в дальнейшем.

К рассматриваемому явлению можно подойти и с обратной стороны. Если восприятие политонального эффекта зависит от строения ткани (от степени ее расслоенности), то и восприятие самой ткани (степень ее расслоенности) зависит от наличия или отсутствия в каждом слое своей опоры. То есть данные сферы коррелятивны.

6. Определение дефиниций: полиладовость, полимодальность, полиопорность (политоникальность, политоничность)

Некоторые противоречивые трактовки и вопросы политональности, вплоть до обсуждения факта существования этого феномена, вот уже без малого лет восемьдесят будируются в музыкальных

¹ Заметим, что неразличимость на слух сочетаемых тональностей сама по себе не говорит о плохой технике. Вообще, представляется достойным обсуждения вопрос о причислении к политональным примеров, специфика выразительности которых определяется не расслоением тональностей, а их слиянием в некую суммарную тональную структуру. Эти примеры составили бы отдельную группу, причем едва ли не самую обширную. В порядке аналогии заметим, что чистые тембры, в зависимости от тех или иных условий, могут звучать как своего рода политембр либо восприниматься раздельно.

кругах и на страницах печати¹. И едва ли не большая их часть проистекает от несовершенства термина, создающего подчас ложную установку. Ведь явление, о котором идет речь, выражается чаще всего не в сосуществовании тональностей как таковых (в этом вопросе все единодушны), то есть, собственно, не в политональности, а в образовании новой, единой, синтетической и как бы двуслойной (иногда более чем двуслойной) тональности, отличающейся вертикальным взаимодействием различных ладовых опор. Это явление естественно обозначается словом полиопорность, которое, в принципе, не отрицает термин политональность, но отличается большей широтой. Оно может даже служить объединяющим для образцов, относящихся к разным стилям и эпохам².

¹ О том, насколько остры эти вопросы, можно судить, к примеру, по утверждению: «...Большинство приводимых в литературе примеров политональности в действительности ее не представляет» (Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Кол. 338. М., 1978). Эти слова Ю. Холопова написаны (без указания имени автора) через год после выхода книги Ю. Паисова «Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века» (М., 1977), содержащей более 170 иллюстраций.

Примечательно также почти полное совпадение холоповского определения политональности («комплексная тональная структура, части которой, взятые в отдельности, могли бы вне контекста считаться тональностями»: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990 С. 431) с трактовкой Ю. Паисовым мнимой политональности («если... компоненты гармонической вертикали... представить звучащими отдельно друг от друга, они обнаружат свою принадлежность к разным тональностям, но при совместном звучании оказываются монотональными». Это связано, по Ю. Паисову, с отсутствием диссонантного соотношения субтоник, входящих в политонику — см.: Паисов 1977. С. 73, 56.

Неисчислимы отличия трактовок конкретных примеров: скажем, лейттема Петрушки Стравинского, по Н. Гуляницкой, — «знаменитый пример политональности» (Гуляницкая 1984. С. 149), а по Ю. Холопову — это полиаккордика, которая ошибочно «принимается часто за сочетание тональностей» (Музыкальная энциклопедия. Т. 4. кол. 338. М., 1978); «Игру с двумя пентатоническими звукорядами» Бартока Н. Гуляницкая относит к политональности «с подвижной тоникой» (Гуляницкая 1984. С. 152), а Ю. Паисов — к мнимой политональности (Паисов 1977. С. 76) и т. п.

² Все это обусловлено соответствующим же качеством понятия «ладовая опора», не привязанного жестко к исторически локальной сфере тональности. Скажем, в современных системах (как и в старинных) многие исследователи отмечают «преобладающую роль опорности и неопорности» (Бершадская, 1978. С. 187), а не тяготений, не устойчивости и неустойчивости. С другой стороны, и в классическом ладе тоника тоже подтверждает, как правило, свое качество основной опоры, опровергает претензии других, местных опор. Для правильного понимания изложенных соображений важно помнить о самостоятельности понятий ладовая опора и тоника. Пользуясь терминами Ю. Тюлина, можно сказать, что опора не всегда тонична (не всегда тоника), тоника же не всегда опорна, а в известных стилевых условиях она может даже вообще не появляться, выполняя режиссирующую роль.

В данной работе учитывается два подвида полиопорности — политоникальность и политоничность (политональность). А сама полиопорность трактуется как одна из составляющих полиладовости.

Поясним попутно, что и полиладовость входит в еще более широкий круг явлений, объединяемых термином «полигармония», основные виды которой запечатлены в таблице:

ПОЛИГАРМОНИЯ			
ПОЛИАККОРДИКА		ПОЛИЛАДОВОСТЬ¹	
Полиструктры — сочетания аккордов одной или различных структур	Полифункциональ- ность — со- четания аккор- дов, различных по ладовой функ- ции	Полимодаль- ность — со- четания слоев ткани с разны- ми модусами (звукорядами)	Полиопорность — сочетания слоев ткани с разными ладо- выми опорами

Между ячейками данной таблицы нет жестких границ — разделяющие их линии как бы прозрачны и легко проходимы. Так, полиструктуры в тональной музыке почти неизбежно полифункциональны; как одно из самых сильных проявлений полифункциональности может быть трактована полиопорность; степень же полиопорности, как еще будет показано ниже, во многом зависит от того, совмещена ли она с полиmodalностью. Да и вообще: любые разновидности полигармонии могут по-разному смешиваться и взаимодействовать.

Вернемся, однако, к рассмотрению дефиниций, которым, в основном, и посвящен данный параграф.

Как уже подчеркивалось во Введении, лад в любом музыкальном стиле проявляется в единстве двух сторон — звукорядной и функциональной. Если с этим общепринятым положением согласовать понятие полилад (полиладовость), то оно охватит все возможные формы одновременного, фактурно разведенного сочетания тех ладов (в рамках полилада это сублады), которые отличаются либо звукорядами (полиmodalность), либо ладовыми опорами (полиопорность: политоничность и политоникальность), либо и тем и другим вместе.

При столь широкой трактовке под понятие полилад попадают, таким образом, разнопорядковые явления, относящиеся, с

¹ Разновидности полиладовости более детализированно представлены в таблице на с. 182.

одной стороны, к звукосоставу фактурных пластов, с другой — к функционально-ладовым отношениям внутри пластов и между ними. Сведение же этих явлений в одну классификационную систему оправдано тем, что они, во-первых, характеризуют, хотя и с разных сторон, общую сферу — ладовую организацию; во-вторых, как правило, существуют во взаимодействии; в-третьих, так или иначе связаны с новой трактовкой целостности и дифференцированности (расчлененности) музыкальной ткани.

Продолжая уточнение дефиниций, коснемся различия между политоничностью (в общепринятой терминологии политональностью) и политоникальностью. Оно вытекает из определений тоничности и тоникальности, принадлежащих Ю. Тюлину. При политоничности каждый из вертикально взаимодействующих ладовых устоев должен быть наделен качеством тоничности. На практике такой вид полиладовости встречается нечасто. Иногда он является результатом механического, можно сказать, неорганичного (в этом смысле, по сути, не политоничного) совмещения тональностей. В связи с некоторыми опусами Д. Мийо, А. Казеллы, Ж. Орика, это встречало критику в зарубежном и отечественном музыкознании.

При политоникальности одна из взаимодействующих опор является вторичной — не тоничной, а только тоникальной. То есть она выполняет роль, до некоторой степени уподобляемую переменной, подчиненной ладовой опоре. Речь идет, таким образом, как бы о новом, вертикальном, а не горизонтальном, аспекте переменных функций.

Естественно, что примеры, в которых ладовые опоры различных фактурных пластов являются неравнозначными, не могут быть причислены к политоническим (политональным). Именно по отношению к ним целесообразно использовать понятие политоникальность, отделив его, тем самым, от понятия политоничность (политональность).

В качестве примера сошлемся на сделанное Т. Бершадской (1978, с. 115) весьма смелое отнесение к политональности «Тюильрийского сада» Мусоргского (а также, в известном смысле, четвертой вариации «Персидского хора» Глинки. Общая направленность такого подхода верна. Однако вывод о политональности оказался, по нашему мнению, некоторым преувеличением черт того явления, которое здесь имеет место.

В четвертом параграфе I главы (с. 54–58) уже отмечалось, что в разных пластах музыкальной ткани этой пьесы действительно есть две ладовые опоры, одна из которых (тон *ре-диез*) наделена тоничностью, а другая (*си-мажорное* трезвучие) — тоникальностью. Перенеся на всю ладовую структуру пьесы определение, отражаю-

щее ее наиболее специфический аспект, то есть тоникальность (а не тоничность) одной из взаимодействующих опор, эту структуру логично назвать политоникальной.

Разница между политоникальностью и политоничностью не всегда определима. В спорных случаях целесообразно обратиться к какому-либо более общему понятию. В нашей работе им служит термин **полиопорность**, означающий рассредоточение по вертикали различных (чаще двух) ладовых опор. Этим же термином как объединяющим можно пользоваться и просто вместо терминов политоникальность и политоничность.

Эффект полиопорности усиливается или ослабляется в зависимости от твердости, укрепленности опор, от степени их автономизации, от характера сочетания взаимодействующих планов. Совершенно ясно, что полиопорность будет более яркой, к примеру, при диссонантном отношении опор, при сравнительной сложности их функционального соотнесения, при разобщенности звукорядов, при регистровой разведенности планов, при обострении фактурного и интонационного контраста между ними, при возможности хотя бы один из них осмыслить как своего рода клише из классической музыки, при большей укрепленности каждой опоры. Вместе с тем абсолютизация значения какого-либо одного, даже очень важного, из перечисленных факторов представляется ошибочной. И все же зададимся еще раз вопросом: как установить, когда монотоничность превращается в политоникальность, а эта последняя перерастает в политоничность?

Относительно «первого звена» дело обстоит сравнительно просто. Если одновременно с господствующей, основной опорой в другом фактурном слое возникает и стойко удерживается другая опора, при очевидном ее подчинении основной, значит, система стала политоникальной. Здесь нужно особо подчеркнуть факт удержания вторичной опоры, скажем, на протяжении какого-либо построения, так как и в монотоникальной музыке (особенно полифонической), в ее различных пластах, как правило, возникают и исчезают те или иные местные (переменные) опоры. Это своего рода вспышки политоникальности, которые тут же гаснут.

Что касается грани между политоникальностью и политоничностью, то установить ее раз и навсегда по какому-либо одному признаку или их сумме не представляется возможным. Это отчасти объясняется практически бесконечным числом комбинаций факторов усиления и ослабления полиопорности. Поэтому основным и самым надежным определителем явлений полиопорности, позволяющим дифференцировать их по подвидам, следует признать музыкальный слух (с учетом, конечно, и аналитических наблюдений). Если не принимать во внимание примеры очевидные (без-

условно политоничные или безусловно политоникальные), то тут, конечно, могут возникать субъективные прочтения, тем более что «в неясных случаях» к числу факторов полиопорности приобщается и фактор исполнительский.

Итак, единственным признаком полиопорности является, как уже было сказано в определении этого термина, наличие в каждой из сочетаемых ладовых сфер собственной опоры, действующей в своем слое музыкальной ткани. Признаком же политоничности, в отличие от политоникальности, служит устанавливаемая на слух функциональная равнозначимость и как бы взаимонеподчиняемость сочетаемых субтоник. Что касается большинства перечисленных выше факторов, то их следует считать сопутствующими. Они способны изменять силу проявления полиопорности, определять ее вид, окраску, образно-выразительный потенциал, но не сам факт наличия или отсутствия этого феномена.

Другая разновидность полиладовости — полимодальность — может проявиться как вне связи с полиопорностью (например, при наложении звукорядов в условиях децентрализации или, напротив, монотоничности: см. в нижеприводимой таблице колонки 1, 2, 4 а, в), так и в зависимости от нее. Последнее касается случаев, когда полиопорно сочетаемые планы имеют общий (или извлеченный один из другого) звукоряд (колонки 5, отчасти 4 б).

ПОЛИЛАДОВОСТЬ								
ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ					ПОЛИОПОРНОСТЬ			
разные звукоряды					один звукоряд: полимодальность как следствие полиопорности	политоникальность	политоничность (политональность)	
принцип дополнительности звукорядов			принцип извлечения одного звукоряда из другого, более многозвучного					
чистая полимодальность		полимодальность в сочетании с полиопорностью: звукоряды слоев имеют свои центры	при одном центре (монотоничность)	при разных центрах				при децентрализации
при децентрализации (атоничность)	при одном центре (монотоничность)							
1	2	3	а	б	в	5	6	7
			4					

Таким образом, в предлагаемой типологии существенное значение приобретает то общее положение, согласно которому функциональная и звукорядная стороны лада неотрывны одна от другой, но при этом в той или иной мере и самостоятельны. Это отражает музыкальную практику. В создании эффекта полиладовости обе стороны играют одинаково важную роль¹, но в конкретных примерах — чаще неравную.

На классификационной таблице в левой половине, фиксирующей виды полимодальности (колонки 1, 2, 3, 4 а, б, в, 5), отражена их связь с тональными аспектами лада. Так, виды, соответствующие колонкам 3, 4 б, 5, не только полимодальны, но и полиопорны. В правой же половине лишь крупным планом отмечены два вида полиопорности (указания на связи с левой стороной и на возникающие в результате этих связей подвиды политоникальности и политоничности учтены в самой левой половине).

Почти все отраженные в схеме виды полиладовости освещались в литературе, в основном, при исследовании современной музыки (они, правда, по-разному определялись и классифицировались). Сравнительно меньшее внимание уделялось тому из них, который зафиксирован в четвертой колонке. Это, пожалуй, отражает степень его распространенности, хотя у Мусоргского он встречается часто.

Помимо часто приводимых 3 и 4 тактов начальной «Прогулки» из «Картинок с выставки», где под пентатонику начальной темы «подложена» полнодиатоническая гармония², его еще более показательным и ярким примером может служить полиладовое сочетание хоровой песни «Жила кума» и монодии-речитатива Подьячего, читающего донос, из «Сорочинской ярмарки». Смысловая, жанровая, фактурная и сценически пространственная разведенность двух пластов (пришлые люди поют за сценой) подчеркнута и различием их ладовых характеристик. Песня основана на семиступенной соль-мажорной диатонике, а речитатив — словно бы на извлеченной из нее пентатонике (без определенного центра):

¹ В таблице полимодальность, в отличие от полиопорности, представлена в более дифференцированном виде. Это не означает, будто бы полимодальность важнее и многообразнее полиопорности. Ведь некоторые виды полимодальности относятся, фактически, и к полиопорности, о чем подробнее сказано в последующем тексте, да и в самой таблице.

² Такого рода образцы, типичные для Мусоргского, представляют особый тип полимодальности, предполагающий включение малоступенных звукорядов в состав многоступенных, притом, что и тот и другой не теряют своей самостоятельности. Так могут сочетаться, к примеру, пентатоника и диатоника, диатоника и хроматика и любые другие ладовые структуры. В определенном ракурсе некоторые подобные структуры изучались в 7 параграфе 1 главы.

звукоряд хоровой песни

до соль ре ля ми си фа-диез

звукоряд партии Подьячего

Таким образом, оба плана представляют заданные лады, относительно друг друга индивидуализированные и в то же время не «перечащие» ни по каким параметрам:

79 *Andantino mosso* Подьячий читает

„Ца-рям, го-су-
Московские пришлые люди за сценой.
Жи-ла ку-ма, бы-ла ку-ма,
да-рям и ве-ли-ким кня-зьям все-я Ве-ли-ки-е, и
ку-ма, ку-ма, ку-ма у-ви-да-ла
(Без партии оркестра)
Ма-лы-е и Бе-лы-е Рос-си-и са-мо-держ-цам из-ва-
Ку-ма, ку-ма, ку-ма не при-зна-ла.

- ща - ют Мос_ков_ски_е стре_лец лю_ди на Хо_

Си_ дит ку_ ма, гля_ дит ку_ ма

_ ван_ ских: бо_ я_ ри_ на князь И_ ва_ на, да на сы_ на е_ го Анд_

ку_ ме кум, ку_ ме день гу_ су_ лит,

Внемодусный тон (для партии Подьячего)

- ра_ я, за_ му_ тить гро_ зят на го_ су_ дар_ стве.''

ку_ ме кум, ку_ ме рубль да_ рит,

Кстати сказать, подобные противоположения гепта- и пентатоники получают в музыке, начиная с Дебюсси, большое распространение, причем не без влияния Мусоргского, в чем признавались сами композиторы (хрестоматийные примеры такого рода: 11—12 такты «Дельфийских танцовщиц» Дебюсси, начальная тема пьесы Бартока «Вечер у секейев», седьмой номер «Musica ricercata» Лигети, многие эпизоды свиридовских опусов).

Подчеркнем еще раз факт заданности и соотносительной индивидуализированности звукорядов, пусть даже таких простых, как в приведенных примерах. Вне этих свойств эффект полимо-

дальности был бы не услышан. Когда, скажем, «извлеченная» часть малоспецифична и не задана, она не воспринимается отдельно от общего звукоряда, если, конечно, этому не способствуют какие-либо специальные темброво-регистровые, динамические и прочие приемы. Сошлемся на *пример 153*, в котором дихорд, а затем пентахорд верхнего голоса не выделяется слухом из общего гептахорда как его автономная часть. В этом примере безусловен лишь эффект полиопорности, возникающий благодаря подчеркиванию в разных фактурных слоях устоев *си* и *ре*.

Вопросы полимодальности, впрочем, задеваются здесь только в связи с полиопорностью, относительно которой требуется следующее уточнение. Ее разновидности — политоникальность и политоничность — являются как бы различными степенями воплощения общей художественно-технологической тенденции, ведущей к вертикальному рассредоточению устойчивости. Сама же эта тенденция имеет два основных источника. Один из них — ладовая переменность как общая предпосылка полиладовости, осмысливаемой своего рода уплотнением, свертыванием в одновременность некоторых проявлений лада. Таким образом, переменность и полиопорность — преемственно связанные явления. Иногда они даже переходят одна в другую в рамках музыкальной композиции. Примером может служить вторая «Прогулка» из «Картинок с выставки», где квартовая переменность устоев (заложенная еще в исходной «Прогулке») к концу номера преобразуется в полифункциональное (такт 9) и политоническое (такты 10—11) сочетание $\begin{matrix} \text{ми-бемоль} \\ \text{ля-бемоль} \end{matrix}$:

Moderato commodo assai e con delicatezza ritard.

T D
D T
v
v
Es
As

Другой источник полиопорности заложен в некоторых свойствах классической трезвучной тоники, в которой, по мысли С. Скребкова, «заключено три тонических устоя, ей свойственна многозначность, потенциальная многоплановость тоникальности» (1973, с. 123). Реа-

лизация такой потенции — это и есть, в конечном счете, перерождение тоники в своеобразную консонирующую политонику. В музыке Мусоргского имеется немало соответствующих примеров.

Некоторые из них были рассмотрены в предыдущих главах. Напомним хотя бы начало песни «Спи, усни, крестьянский сын» (см. *пример 39*), где мелодическим устоем служит квинта *си-бемоль-минорного* тонического трезвучия, или тему «Тюильрийского сада» (см. *пример 5*), в которой этой функцией наделена терция *си-мажорного* трезвучия. По-иному проявилась полиопорная трактовка в начале «Хованщины», где «постоянный в *A-dur* органнй пункт на терции... несет в себе оттенок тоники *cis*, для которой заключительный *Gis-dur* в конце вступления “Рассвет на Москве-реке” есть простая доминанта» (Холопов, 1990, с. 74). Добавим, что в исходных девятнадцати тактах своеобразным *finalis* для пяти вокальных фраз служит тон *ми*, то есть квинта *Ля* мажора (т. 6, 15, 16, 17, 19), и в одном случае — все тот же тон *до-диез* (т. 10). Таким образом, на базе *Ля* мажора «оттенок тоники» несут здесь и терция, и квинта.

7. Консонантная и диссонантная политоники

Приведенные примеры говорят о возможностях образования консонантной политоники. Конечно, при диссонантном соотношении субтоник полиопорный эффект получается, при прочих равных условиях, более ярким и безусловным, о чем свидетельствуют образцы современной музыки. Но, в общем-то, допустимость того или иного соотношения определяется фоническим уровнем эпохи и стиля, а его выбор — содержательно-колористическими намерениями. Поэтому, скажем, в мотетах XIII–XIV веков наблюдается «элементарная тонико-доминантовая политональность» (Скребков, 1973, с. 57). У Мусоргского же мелодическими устоями, помимо примы, служат обычно терция и квинта трезвучия (или и то и другое вместе), при том, что само это трезвучие оказывается гармоническим устоем.

Чтобы яснее представить себе выразительную специфику полиопорности Мусоргского, сравним два примера — из его творчества и из сочинения композитора XX столетия, схожих по фактуре и по структуре взаимодействующих слоев, но отличных по типу политоники. Первым послужит не раз уже привлекавшаяся тема «Тюильрийского сада» с мелодической тоникой *ре-диез* и гармонической — *си-мажорным трезвучием* (см. *пример 5*). Для второго примера взят отрывок из побочной партии первой части сонаты для фортепиано Бартока (см. *пример 81*), в котором словно бы повторен опыт Мусоргского на новом, диссонантном уровне: мелодический устой *соль-диез* (он утверждается,

как и в «Тюильри», оstinатно) вступает в нем в акустически сложные отношения с до-мажорной субтониной сопровождения, внедряемой опять же оstinатно. Фактор диссонирования способствует обостренному выражению той же, по сути, художественно-технологической идеи, которая была воплощена русским композитором:

81 **Allegro moderato**
mp
p

Ведущий голос бартоковской темы близок древнейшим монодиям, а инородная и словно бы не имеющая к нему отношения гармония сохраняет и даже оттеняет его монодичность. Этот метод по праву принадлежит венгерскому мастеру и связан не только с полипорностью, но с самой идеей несливаемости мелодического и гармонического материала¹. Вспомним в качестве дополнительного примера его Импровизации на восемь венгерских песен (op. 20), в которых фольклорные мелодии сочетаются с подчеркнуто услож-

¹ Предлагаем проделать показательный эксперимент — сыграть тему «Тюильри» по-бартоковски, транспонировав ее мелодию на два тона вверх (в соль минор) и сохранив си-мажорную гармонию. Звуковой эффект получится оригинальным и интересным, но, увы, не «мусоргским» — не соответствующим фоническим качествам его стиля и его времени.

ненным остродиссонантным сопровождением. Конкретных воплощений метода много (и не только у Бартока). И все они выявляют специфическое для XX века сохранение в условиях профессионального творчества чисто моодической ладности. Музыка Мусоргского, по свидетельству многих современных авторов, подсказавшая им многие сугубо современные решения, и в этой сфере оказалась посредником между прошлым и будущим.

Приведем теперь другое сравнение — с примером из «Рождественской кантаты» Онеггера, в котором четыре народные песни увязаны в оригинальном, гармонически согласованном контрапункте: тоники песен консонантно складываются в трезвучие *соль-диез—си—ре-диез* (см., в частности, выделенный в примере момент):

82

O joy eux sa.ge O di.
 dls
 Stil - le Nacht
 H
 Vom Him - mel nach ihr Engel - lein
 gis
 Il est né le di - vin en - fant jou - er halt fa - it
 vin par - ta - ge
 hei - li - ge Nacht
 kommt Eci - a
 ré - son - ner mu - set - tes il est né le di - vin

Тональная самостоятельность каждого пласта, взятого отдельно, очевидна. Однако в сочетании эти пласты сливаются и взаимоподчиняются друг другу так, что политональный эффект исчезает. Возможно, в его заглушении заключалась задача композитора, в некотором роде следовавшего одной из разновидностей кводлибета XV—XVII веков, основывавшейся на народных мелодиях.

Мусоргский же и в условиях консонантной политоники находил способы выявления ее частей. Тем самым, комплексность традиционного трезвучного устоя оказывалась словно бы взорванной изнутри. В этом и отход композитора от завоеваний прошлых веков, и предвидение открытий будущего столетия.

Не следует, впрочем, думать, что субтоники у Мусоргского могут сочетаться только консонантно. Приведем пример, в котором наблюдается «трение» двух опор, образовавших политонику, в виде большой секунды. Им послужит фрагмент из начала II сцены «Женитьбы». После того как ее тональность — Ля мажор — прочно закрепилась, происходит эффектное присовокупление к ней производного си минора (тональности второй темы Феклы — третий такт), при сохранении в басу первотоники. Оба устоя снабжены своими вводными тонами:

[Довольно скоро]

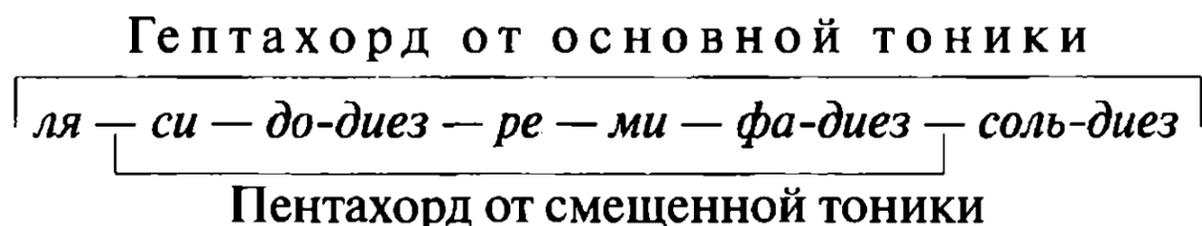
83

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

cresc.

И все же эффект полиопорности у Мусоргского не резок даже в этом примере, ввиду, по меньшей мере, двух «смягчающих обстоятельств»: устоя ля и обыгрываемое мелодически минорное трез-

вучие от устоя *си* суммируются в традиционный Π_2 ; *си*-минорная тема укладывается в диатонический пентахорд, составляющий внутреннюю часть диатонического же *ля*-мажорного гептахорда (на таблице колонка 4 б):



Иными словами, данный пример вновь подтверждает, что при всей радикальности своих открытий Мусоргский чаще всего открывал новое в рамках старых систем. Он, правда, подходил к самым границам и взламывал их или даже выходил за пределы этих границ, просматривая пути в будущее, но выходил, так сказать, только одной ногой, другой оставаясь в зоне традиций.

8. Об использовании политоникальности и политоничности

Сформулированное в предыдущем абзаце творческое кредо композитора проявляется в выращивании новаторских художественно-технологических идей из зерен, заложенных в искусстве прошлых веков. Как это происходит, видно, в частности, в едином и многоступенном процессе, отмеченном вначале возникновением в классической ладовой системе «потенциальной многоплановости тоникальности», а затем в реализации этой потенции и образовании политоникальных систем, которые, в свою очередь, служат перекидным мостом к политоническим (политональным) решениям. Такой процесс историчен: его вехи отмечены характерными приметам музыки трех веков — XVIII, XIX и XX. Но этапы и приметы процесса могут быть сконцентрированы и в творчестве одного автора. И к Мусоргскому это относится едва ли не более, чем к кому-либо другому.

Приняв во внимание то, что политоникальность стала в его творчестве одной из норм языка, и осмыслив еще раз общее положение о политоничности как предельном и качественно новом этапе доразвития политоникальности, легко предположить возможность рождения и подлинно политонического решения. Оно было бы органичным, а не случайным¹.

¹ Подобная постановка вопроса оказалась возможной после предпринятого выше деления полипорности на два вида. Само же это деление возникло как отражение некоторых объективно существующих черт и тенденций музыки Мусоргского.

Такое решение Мусоргским действительно осуществлено в одной из «Картинок с выставки» — в той пьесе, на которую в литературе часто делаются ссылки как на пример, исключительный для XIX столетия. Речь идет о «Двух евреях»: имеющееся в этом номере политоническое сочетание двух тем для того времени действительно уникально. Однако было бы ошибкой считать его случайностью, чудом угаданным новым средством, которое спустя 50–80 лет будет вдруг заново открыто и распространено. Представляется, что в данном примере с наибольшей рельефностью проявляются некие общие, а для Мусоргского центральные, стилевые черты и тенденции.

К анализу «Двух евреев» мы обратимся в завершающем параграфе главы, после того, как будут даны разъяснения относительно следующего, уже затрагивавшегося, обстоятельства: включение полиопорных фрагментов в сочинениях Мусоргского нередко мотивируется логикой формообразующих процессов, в свою очередь, обусловленной содержательно.

9. Некоторые формообразующие и образно-содержательные аспекты применения полиопорности

Формообразующая функция полиопорного построения выявляется в характере его взаимодействия с построениями моноопорными, расположенными, прежде всего, в непосредственной от него близости. В частности, слои полиопорного целого нередко бывают представлены не только один вместе с другим, но и одновременно, отчего возникают как бы два ракурса взаимодействия одних и тех же ладотематических сфер. Есть тут и третий ракурс: сведение моноопорных ладов в полиопорный дает, как известно, такой новый лад, который не равен простой сумме вошедших в него частей.

Теоретически можно себе представить три схемы взаимного расположения двух субсистем и составленной из них полисистемы — с полисистемой в конце, в середине и в начале:

1	1-я субсистема	2-я субсистема	Полисистема
2	1-я субсистема	Полисистема	2-я субсистема
3	Полисистема	1-я субсистема	2-я субсистема

Первая схема — самая распространенная. Она отражает идею сопоставления субсистем по горизонтали с последующим их наложением одна на другую. Данные о формах воплощения схемы в современной музыке имеются в книге Ю. Паисова (1977, с. 153—164). О ее реализации в сочинениях Мусоргского можно судить по примерам, приведенным в конце этого и в следующем параграфах, особенно по пьесе «Два еврея».

Вторая схема — это своеобразная модуляция из одной тональности в другую через посредствующий полиопорный фрагмент, политоника которого объединяет тоники этих тональностей. Ю. Паисов определил ее как метод наложения-вытеснения. Столь необычный для классиков и нормативный в современной музыке способ тонального перехода открыт был, опять же, Мусоргским. В его сочинениях можно встретить образцы модуляции указанного типа, как в далекие, так и в близкие строи, хотя, разумеется, в последнем случае полиладовость посредствующего эпизода выражается слабее.

В VII главе, специально посвященной вопросам модуляции, будут приведены иллюстрации обоих вариантов: *пример 154* (уже упомянутый выше) демонстрирует синтез тональностей с полутоновым расстоянием между устоями (фа-диез минор + Соль мажор); *пример 153* представляет собой модуляцию через битонический посредник из си минора фригийского в Ре мажор миксолидийский, то есть в предельно близкую параллельную тональность. На этом последнем примере остановимся и сейчас. Монотоническими в нем являются только моменты показа начальной тональности и закрепления конечной. Причем эффект полиопорности вполне отчетлив, несмотря на общность звукорядов сочетаемых сфер. Объясняется это, вероятно, тем, что первоустой *си* еще до разбираемого семитакта был прочно закреплен и теперь сохранению его функции способствует, кроме всего прочего, инерционность восприятия; наплывший же на него во втором такте примера новый устой *ре* буквально вбивается в музыкальную ткань со все большей настойчивостью в двух верхних голосах, чем и определяется, в конечном счете, его «победа».

В дополнение к сказанному, отметим, что конечный устой примера (*ре*) оказался доминантой для ведущей тоники (*соль*) последующей песни стрельцов «Ах, не было, ах, не было печали». Правда, и в самой этой песне сразу устанавливается переменность двух опор — *соль* и *ре*, которые затем тоже «уплотняются» в полиопорность *ре*.
соль

закономерно и логично включающий полиопорные построения:

песня стрельцов

ц. 58	ц. 59, т. 3	ц. 60	ц. 63 — 66
си	ре ре си	соль + ре	ре соль
	поли- тоника	D → Г	поли- тоника

По третьей схеме (обратной по отношению к первой) субтоналности предстают вначале вместе, в полиопорном сочетании, а уже затем отдельно. Этот вариант сравнительно редок, видимо, из-за того, что показ полиопорного построения в нем был бы «лобовым», не имеющим какого-либо ввода (отчасти его иллюстрацией может служить раздел «Хованщины», рассматриваемый в связи с примером 168 в VII главе).

Выше уже подчеркивалось, что те или иные варианты формообразования, предполагающие включение полиопорных фрагментов, не используются Мусоргским механически. Как и любые приемы, они в его сочинениях обусловлены содержательно и, добавим, драматургически. Для создания различного рода узлов музыкального действия композитор прибегал нередко к образно-эмоциональному разведению и даже поляризации голосов или слоев ткани, и полиопорность служила тут одним из своеобразнейших и новых средств. Поясним сказанное еще несколькими примерами.

Первым из них послужит кратчайший из возможных «диалогов в одновременности» — одноктак из сцены Подьячего и Шакловитого:

84 Подьячий

от ча-ли-вай

f Шакловитый

Стро-чи!

В столь лаконичном «ансамбле разногласия» — своеобразном контрапункте приказа («Строчи!») и отказа («Отчаливай!») — каждая деталь обусловлена общей сюжетно-драматургической направленностью сцены: Шакловитый угрозами и посулами склоняет Подьячего к написанию доноса, Подьячий же вначале уклоняется и юродствует, но, «посягая на кошель», «сладкоречиво» соглашается. Этот пример как раз и является критическим, переломным моментом. Примечательно, что из двух опор (*до* и *соль*) весомее «опора Шакловитого» (*до*) — она утверждена восходяще-квартовым ходом в более тяжелом нижнем голосе и поддержана оркестром; к тому же, «тоника Подьячего» (*соль*) в речи Шакловитого служит доминантой. Налицо согласование техники с логикой сюжета — в следующий миг конфликт решится в пользу Шакловитого.

Более развернутым примером такого рода послужит последний раздел баллады «Забывтый»:

Alla marcia-sostenuto, ma non troppo

85

Квартовый мотив (V— I), с самого начала сочинения приобретающий значение мотива войны, помещен здесь в нижний фактурный пласт, в то время как в верхнем рождается колыбельная — тема надежды: «не плачь, сынок, вернется тятя». Выразительность этого «биобраза» подчеркнута соотношением опор на I и V ступенях: различие их положения в ладу словно бы символизирует неотступность мрачной реальности и иллюзорность надежды. Можно сказать, что тематизм колыбельной пытается обрести свою опору в некой ирреальной, надземной плоскости, но все же не выходит из

поля «земного притяжения» основной тоники. Показательно, что когда в конце баллады иллюзия рассеивается и остается одна реальность — «А тот забыт один лежит», то и доминантовая опора (а с ней и эффект полиопорности) исчезает.

Баллада «Забытый» была написана менее чем за полмесяца до начала работы над «Картинками». Вполне вероятно, что ярко проявленный в ней принцип содержательно-осмысленного «разведения устоев» был затем претворен в Альбоме. За такое допущение говорит сходство осуществления этого принципа в «Забытом» и в «Прогулке № 2» (ср. *примеры 85 и 80*), а также то, что полиопорность в «Картинках» проявляется в целом ряде пьес — «Тюильри», «Быдло», в молитвенной теме «Богатырских ворот», и особенно ярко в «Двух евреях». Да и вообще технически и семантически близкие примеры станут у Мусоргского все более распространенными. Хотя в каждом из таких примеров решаются какие-то свои содержательные задачи, большинство из них объединены и некоей сверхзадачей — стремлением воплотить двуплановый (диалогический, бинарный) художественный образ в предельно уплотненной форме полиопорного сочетания.

Повторим, что такого рода внутренне контрастная, концентрированная (словно сжимающая в одновременность действие) содержательность органически связана с природой дарования едва ли не самого яркого в отечественной музыкальной классике драматурга. Она могла быть предопределена и некоторыми жанрами русского народного творчества, в которых описываемый прием тоже использован как основа биобразности. Речь идет, в частности, о «фольклорной политональности» в свадебных плачах, которые отличаются расслоением ткани на два плана — взволнованный причет невесты и уравновешенный хоровой комментарий (См.: Паисов, 1977, с. 340–382). Протягивается нить: древнее народно-национальное искусство — Мусоргский — творчество XX века.

Вернемся к первой из приведенных выше схем, обобщающей идею полигармонического совмещения тех элементов лада (тоник, тоналностей, звукорядов, гармоний), которые ранее звучали порознь. Эта идея в XIX веке, можно сказать, витала в воздухе, время от времени реализуясь в каких-либо композиторских находках и решениях. Она могла служить одним из выражений более общей тенденции в эволюции гармонии, проявившейся в новой трактовке каденционных и кодовых разделов — эти последние нередко стали строиться не по типовым формулам, а как отражение слияния характерных индивидуализированных ладовых структур произведения. Так, «в коде скерцо Первого квартета (Бородина. — *Е. Т.*) аккорды мелодического мажора,



«Борис Годунов». Петербург. 1874. «У Новодевичьего монастыря». Декорация М. А. Шишкова

наложенные на тоническую F-dur'ную октаву... сжато воспроизводят наиболее яркие тональные краски репризы: F-dur (главная партия) — es-moll (переходный, модулирующий аккорд...) — Des-dur (первая часть побочной партии)», а «многократное столкновение устоев *h* — *c*, возникавшее на протяжении Allegro «Богатырской» симфонии Бородина, в ее коде «впервые звучит одновременно с тоникой (в басу), обостряя конфликт» (Головинский, 1972, с. 291).

Совмещение в вертикали ранее отдельных элементов наблюдается в первой сцене «Женитьбы». Своеобразие лежащего в основе этой сцены диалога Подколесина и Степана заключается в том, что ответы второго идут часто как бы поперек вопросов первого. Этому эффекту способствует особого рода «перечень» перебивающих друг друга тональностей: главный герой в предвкушении близкой женитьбы задает волнующий его вопрос — «Не приходила сваха?» — в Ми мажоре, а в ответ получает резкое, односложное до-мажорное «Нет» (пример 86 а). Несколько позднее, когда, выказывая раздражение, слуга бросает свое «Нету!», не дождавшись даже окончания вопроса (пример 86 б), происходит наложение на ми-мажорную терцию (тонику Подколесина) до-мажорной (тоники Степана):

Не при_хо_ ди_ ла сва_ха?

86 а Подколесин

Степан Нет.

Е С

За - чем, мол, ба-ри.ну по - на-до.бил.ся фрак?

86 б

Нет.у!

Е С

Полиэффект здесь, конечно, сглажен краткостью момента наложения и тем, что обе тоники суммируются в увеличенное трезвучие (в «Женитьбе» нормативное). Однако он все же воспринимаем, поскольку эти тоники ранее уже были представлены отдельно.

Нижеприводимый фрагмент из начала разработки «Ночи на Лысой горе» объединяет материал трех ранее звучавших тем, каждая из которых сохранила свою тональную высоту. Это тематизм «службы Чернобогу» с опорой *до-диез*, вступления с опорой *ля* («Подземный приближающийся хор адских сил») и главной партии с опорой *ми* («Ведьмы и бесы окружают спящего парубка»)¹:

87 **Allegro feroce**

The musical score is divided into three systems. The first system includes the C-bassoon (C-b.) and Fagot (Fag.) parts. The second system includes the Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cor.) parts. The third system includes the Violin I (V-nl), Violin II (V-le), and Viola (V-la) parts. The music features rhythmic patterns and melodic lines, with some triplets and slurs.

Пример уникален: все три тоники являлись в соответствующих темах смещенными (доминантовой, верхневводнотоновой и нижневводнотоновой) относительно одной и той же первотоники *ре* (по теории производных ладов). Теперь же, когда эта первотоника на некоторое время уступила главенствующее положение, произ-

¹ Авторские образно-сюжетные пояснения заимствованы из клавира «Сорочинской ярмарки», в которой использована музыка «Ночи».

водные тоники объединились в консонирующую **производную политонику**. При этом она совпадает с традиционным доминантовым секстаккордом ре минора, правда, таким, в котором каждый его тон является относительно самостоятельной опорой в своем фактурном пласте.

Яркости полиэффекта данного примера способствует, как видно, предварительный показ каждой тональности в качестве неотъемлемой принадлежности соответствующей темы-образа. Это вновь подтверждает общий вывод, согласно которому расщепление целостной гармонической структуры на составляющие пласты осуществляется на слух свободнее, если каждый из них уже был представлен сам по себе, изолированно.

Выше приводилось суждение из «Музыкальной энциклопедии» (Т. 4. Кол. 338. М., 1978), согласно которому многие встречающиеся в литературе образцы политоничности (политональности) в действительности таковыми не воспринимаются. Но когда в одновременность сводятся темы, уже звучавшие отдельно в тех же тональностях, факт политоничности оказывается, по нашему мнению, более или менее очевидным. И это даже при консонирующей политонике, не говоря о диссонирующей. Вспомним яркий пример — репризу первой части Второй фортепианной сонаты Шостаковича, в которой совмещены с сохранением своих тональностей основные темы экспозиции. Сходных решений в музыке теперь уже накоплено довольно много. Возможно, склонность к ним композиторов в какой-то мере объясняется стремлением сделать более ярким, а значит, и драматургически действенным, полиэффект.

Исторически первые образцы описываемого типа создал Мусоргский, доведший до возможного в его стиле предела принципы вертикализации и полиопорности. Им применялась техника перевода в вертикаль как опор параллельно-переменной системы (например, кварто-квинтовой во второй «Прогулке», *пример 80*), так и самостоятельных тональностей, взятых отдельно от тем или вместе с темами. Показательны в этом отношении, как уже сказано, некоторые разделы «Картинок с выставки».

Подытоживающе-обобщающий по отношению к предшествующим номерам характер «Быдло» выражается, в частности, в том, что опоры его битоникального лада — мелодическая (тон *ре-диез*) и гармоническая (соль-диез-минорное трезвучие) — ранее являлись устоями в ми-бемоль-минорном «Гноме», ре-диез-минорном (по мелодии) «Тюильри» и соль-диез-минорном «Старом замке».

Еще с большей определенностью контрапунктическое совмещение ранее разведенных тональностей осуществлено в «Двух евреях». Таким образом, оригинальная художественно-технологическая

идея словно бы имеет в «Картинках» тенденцию роста. Масштабом ее воплощения поверяется, быть может, достигнутая на том или ином этапе развития степень контрастности сводимых в одновременность планов.

10. Об особенностях пьесы «Два еврея, богатый и бедный»

Обращаясь к анализу пьесы «Два еврея, богатый и бедный», отметим, что в ней наблюдается полное слияние ладового, фактурного, интонационно-тематического и структурно-композиционного планов музыкального развития. Причем, взаимопереплетаясь и обуславливая друг друга, все эти планы зиждутся на семантико-драматургической основе, хотя, казалось бы, лежат в плоскости технологии. Это, как уже отмечалось, соответствует свойствам мышления и творческому кредо Мусоргского. В силу сказанного, представляется невозможным ограничиться одним из указанных аспектов, не касаясь других и не опираясь на содержательно-семантический детерминант.

Форма «Двух евреев» глубоко индивидуальна и, можно сказать, сюжетна. Определим ее как сопоставление с результатом¹. Она образуется в тонком согласовании ладотонального и тематического развития. Пожалуй, это даже и не согласование, а изначальная слитность, когда тональности становятся фактором тем, неотрывным от них. Отсюда и сохранение тональной высоты при сведении тем в политонический контрапункт:

2-я тема — ре-бемоль минор,

1-я тема — си-бемоль минор.

Забегая вперед, отметим, что в нем гармонически подытожены не просто сами темы с их тональностями, но и содержательно обусловленный характер отношений между ними: тема и тональность богатого явно господствует над темой и тональностью бедного. Этому впечатлению способствуют фактурно-регистровые параметры, а также особый эффект поглощения тональностью си-бемоль

¹ А. Должанский уподобил структуры «Двух евреев» Мусоргского и Прелюдии № 3 Шостаковича (1963, с. 21). При всей их непохожести основания для такого уподобления все же имеются: оба сочинения зиждутся на двух тематических образованиях, которые вначале сменяют друг друга, а в конце совмещаются в одновременном звучании с сохранением первоначального высотного уровня (без учета октавных перестановок). Подобный принцип организации формы, как отмечалось, использован во многих сочинениях современной музыки, но чаще в сочетании с другими принципами.

минор тональности ре-бемоль минор. Вторая оказывается как бы составной частью первой.

Данное обстоятельство, кстати сказать, могло бы полностью заглушить полиопорность контрапункта, если бы не заблаговременный показ его составляющих. Тут еще раз подтверждается вывод: перенос в полиопорный контрапункт тональностей вместе с темами дает больший эффект, чем перенос тональностей без тем (или с элементами тем): последний прием является, в свою очередь, более сильным в сравнении с вертикализацией опор ладопеременной системы. Мусоргский тонко ощущал отмеченные градации и достигал в каждом случае требуемой степени отчленяемости пластов. В «Двух евреях» эта степень в пределах стиля композитора наивысшая.

Средства «разведения» тем согласуются в пьесе со средствами их «сведения». И только что отмеченная включенность в одну тональность другой, оказывающейся подчиненной, как бы запрограммирована композитором еще в отдельных проведений тем. Об этом можно судить по ряду исключительно тонких технологических находок, на некоторые из которых исследователи пока не обращали внимания.

В первой, си-бемоль-минорной теме постоянно выделяются две увеличенные секунды (*ре-бемоль — ми, соль-бемоль — ля*), воссоздающие черты еврейской музыки¹. Будучи в ладу характерными, они выделяются слухом и западают в память. Поэтому, когда во второй теме из их же тонов (здесь они складываются в терции: *ре-бемоль — фа-бемоль, соль-бемоль — си-дубль-бемоль*) образуются главные — тоническое и субдоминантовое — двузвучия, то последние осмысливаются как переименованные старые элементы, выдвинутые временно на первый план из общей для обеих тем ладовой макроструктуры.

Для того, чтобы столь важная и специфическая особенность пьесы не показалась теоритической выдумкой, обратим внимание, по крайней мере, еще на три-четыре детали.

В первой теме звуки *ми* и *ре-бемоль* (то есть звуки тоники второй темы) выделяются в соответствии с авторской ремаркой *sforzando*,

¹ Использование двух увеличенных секунд говорит о несколько большей, в сравнении с фольклором, концентрации специфически национальной интонационной выразительности, поскольку для еврейской музыки характерны лады с одной увеличенной секундой, в частности так называемый фригийский мажор (по М. Береговскому, «измененный фригийский»). Подобное «преувеличение», а также несколько нарочитое подчеркивание иных особенностей еврейской музыки, угадываемых в прихотливой орнаментике, обыгрывание многообразных ритмических фигур, пауз, акцентов, создает гротесковый эффект, уместный в обрисовке «отрицательного персонажа».

а также ритмически и фразировочно: в начальных мотивах они являются замыкающими и по длительности самыми долгими. В теме бедного еврея названные двузвучия также выделены. Во-первых, они открывают и замыкают первую, дважды повторенную фразу; во-вторых, вновь являются самыми долгими по длительности.

Основной тон второй темы (*ре-бемоль*), кроме того, многократно подчеркивается в конце первой. Он итожит здесь ряд каденционных мотивов, завершает всю первую тему и оседает затем во второй в качестве органного пункта. Видимо, не случайно, что и в политоническом эпизоде этот тон будет постоянно звучать то в одном, то в другом голосе как ось, на которую словно бы нанизаны две тональности.

Если звуки тоники второй темы уже в пределах первой рельефно выделены, то звуки тоники первой темы (*си-бемоль — фа*), напротив, не только не выделены во второй, но вообще исключены из нее. Этот факт также важен. Ведь тонические звуки первой темы были в ней центральными и по положению в ладу, и по значимости состоящего из них неоднократно повторяющегося повелительного первомотива. Полное выключение ранее главенствующих элементов способствует выдвигению «периферийных ступеней» на положение временного нового центра.

Итак, *ре-бемоль* минор темы бедного еврея оказывается лишь приобретшей на время автономию периферией *си-бемоль* минора; основные элементы этой периферии подчеркнуты еще в первой теме; поэтому ее выделение и затем поглощение (в политоническом эпизоде) предопределены¹.

Имеют ли столь специфические технические решения семантическое обоснование? Данный вопрос очень щепетилен. При положительном ответе на него недолго натолкнуться на упреки в вульгаризации. И все же, понимая, что напрямую выводить из отмеченной соподчиненности тональностей соподчиненность образов и тем более стоящих за ними живописных и жизненных прототипов нельзя, нельзя и не указать, что соответствующая аналогия здесь буквально напрашивается. Если же учесть, что выбор лада, как и фиксация его характерных примет у Мусоргского, как пра-

¹ Как ни специфичен прием заложенности зерна тональности второй темы в зоне первой, он имеет прецедент в музыке классиков: в первой, *ля-бемоль-мажорной* теме *Andante* Пятой симфонии Бетховена выделяется до-мажорный, начальный оборот второй. Причем «заключительное — совместное — проведение обеих тем... оттеняет ту особую атмосферу, которую привносит в первую из них ход по звукам до-мажорного сектаккорда» (Климовицкий, 1981, с. 93). Автор этого наблюдения справедливо усматривает тут «спектры смыслов и значений» (Там же, с. 91).

вило, имеют семантические обоснования, то такая аналогия представится закономерной, а не случайной. Известно, сколь нетерпим был Мусоргский к техническим предписаниям. Соответственно, и анализ его опусов естественно считать прямым проникновением в логические законы художественного мышления композитора, а не просто в его мастерскую.

Уже многократно повторялось, что сведение в одновременность тем вместе с их тональностями применяется в современной музыке. Но вправе ли мы утверждать, что опыт Мусоргского, открывшего этот принцип, не остался незамеченным, был услышан, оценен и использован? Ведь соответствующий прием мог быть открыт и заново.

Говорить об опыте Мусоргского как истоке новой традиции с абсолютной уверенностью достаточных оснований, пожалуй, нет. Но есть косвенные данные, свидетельствующие об очень большой вероятности этого. Укажем лишь на одно из них, на наш взгляд, особенно показательное. Речь идет о параллели «Двух евреев» с той сценой оперы Равеля «Дитя и волшебство», в которой персонажи Чайник и Чашка поочередно выступают со своими темами, полифонически совмещаемыми затем в шутовском дуэте-фокстроте.

Аналогия между сочинениями, разделенными почти половиной века (первое создано в 1874 году, когда автор второго еще не родился) весьма примечательна: в 1922 году Равель работает над оркестровкой «Картинок с выставки», затем совершает концертное турне и в 1923 году пишет оперу. То есть в творческой биографии Равеля эти две работы следуют друг за другом.

Сама собой напрашивается мысль о заимствовании французским композитором приема Мусоргского. И без того большая вероятность этого увеличивается при рассмотрении партитуры: к предусмотренному Мусоргским сохранению тональной окраски Равель присовокупляет сохранение тембров: струнных и низких деревянных в теме богатого и засурдиненной трубы в теме бедного¹. Можно сказать, что идея русского композитора была им понята, усилена, а затем претворена в собственном творчестве. Не исключено, что некоторые из соответствующих образцов других современных авторов тоже имеют непосредственную или опосредованную (в частности, и через опыт Равеля) связь с Мусорг-

¹ Другие оркестровки «Картинок с выставки», выполненные Тушмаловым и Горчаковым, лишь отчасти сориентированы на эту главную особенность гармонической структуры пьесы. Особенно решительной тембровой трансформации подвергается в них тема бедного еврея, что, кстати сказать, само по себе тоже отвечает тенденциям более активного развития этой темы у Мусоргского.

ским. Рождается и более общая мысль, согласно которой распостраненный ныне прием в своих истоках мог быть связан с национально-русской культурой.

* * *

В завершение дадим несколько пояснений о модальности как предпосылке полиопорности, о полиладовости и полислоистости, о связи производности и полиопорности.

Вертикальное рассредоточение опор — одно из органических проявлений модально-мелодической стилистики. Оно занимает свое место в ряду таких сопутствующих ей обычно свойств, как множественность звукорядов, усиление ладовой переменности, производность, тотальная тематизация фактуры, раскрытие принципов гетерофонии, изменение роли гармонии, согласование «чисто одноголосной ладовости с гармонической, аккордовой структурой лада» (Холопов, 1990, с. 87) и некоторых других. Не случайно, что и старо- и ново-modalные стили допускают включение полиопорности, чего нельзя сказать о тонально-классицистском периоде.

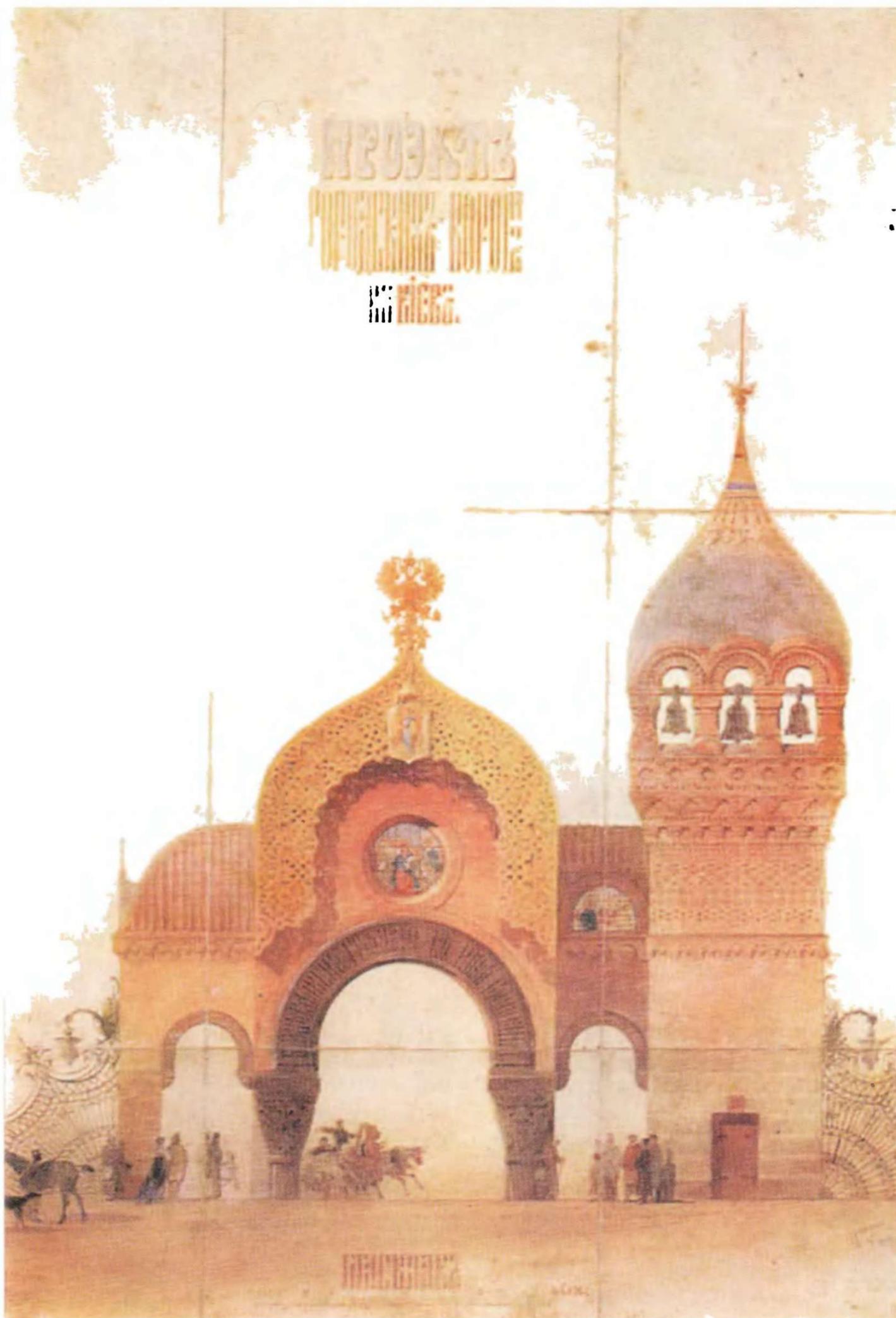
Теперь еще раз подчеркнем положение, сформулированное в пятом параграфе, — о влиянии полиопорности на степень расслоения ткани (обычно указывается на обратную связь, когда само расслоение ткани служит условием восприятия полиопорности). Взглянем на изучаемое явление глазами артиста ансамбля. Исполнение каждого из полиопорно сочетаемых слоев может ориентироваться на свой устой, а не только на суммарный результат. Скажем, даже в таком простом примере, как начальный раздел песни Мусоргского «Спи, усни, крестьянский сын» (пример 39), певец, как правило, опирается на мелодический устой *фа*, хотя он и слышит его несовпадение с устоем сопровождения *си-бемолем* (этот факт неоднократно проверен в беседах с исполнителями данного и многих других сочинений).

Специфика полиопорного интонирования заключена также в том, что даже общие (обычно разнооктавные) звуки различных слоев становятся, в сущности, необщими, поскольку наделены в каждом слое своими функциями и интонационными сопряжениями. Особенно заметно это при пении или исполнении на инструментах с нефиксированной высотой, когда, казалось бы, одни и те же тоны высотно не вполне совпадают. То есть полиопорность рождает и столь характерное явление, как «полистрой». И это еще одно обстоятельство, делающее полиопорную ткань специфически расслоенной.

Заключая главу в целом, обратим внимание на характер связи между сферами производности и полиопорности. Строго говоря, полиопорность может быть одним из факторов производных ладов тогда, когда какая-либо из одновременно звучащих сфер соответствует мажорно-минорному ладу, а в другой становится опорной не первая ступень. Но это только частный случай. Различные проявления полиопорности у Мусоргского (тем более, в современной музыке) выходят за рамки производных ладов, одна из форм которых служит лишь как бы пробным камнем в процессе их формирования и развития.

Таким образом, будучи проявлениями тональной двойственности, производность и полиопорность могут находиться в тесной связи и служить друг для друга условием существования. В то же время, сфера каждой из них значительно шире зоны их совместного проявления. Как бы то ни было, но в исследованных в данной главе разновидностях ладовой организации в их совместном, взаимодействующем, или раздельном функционировании утвердился тот единый принцип, который самым очевидным образом расходится с ладоцентристской традицией классицизма и намечает новые, известные по XX веку, пути развития тонального мышления. Теперь можно еще раз увидеть, что Мусоргский, во многом, явился истоком этих путей.

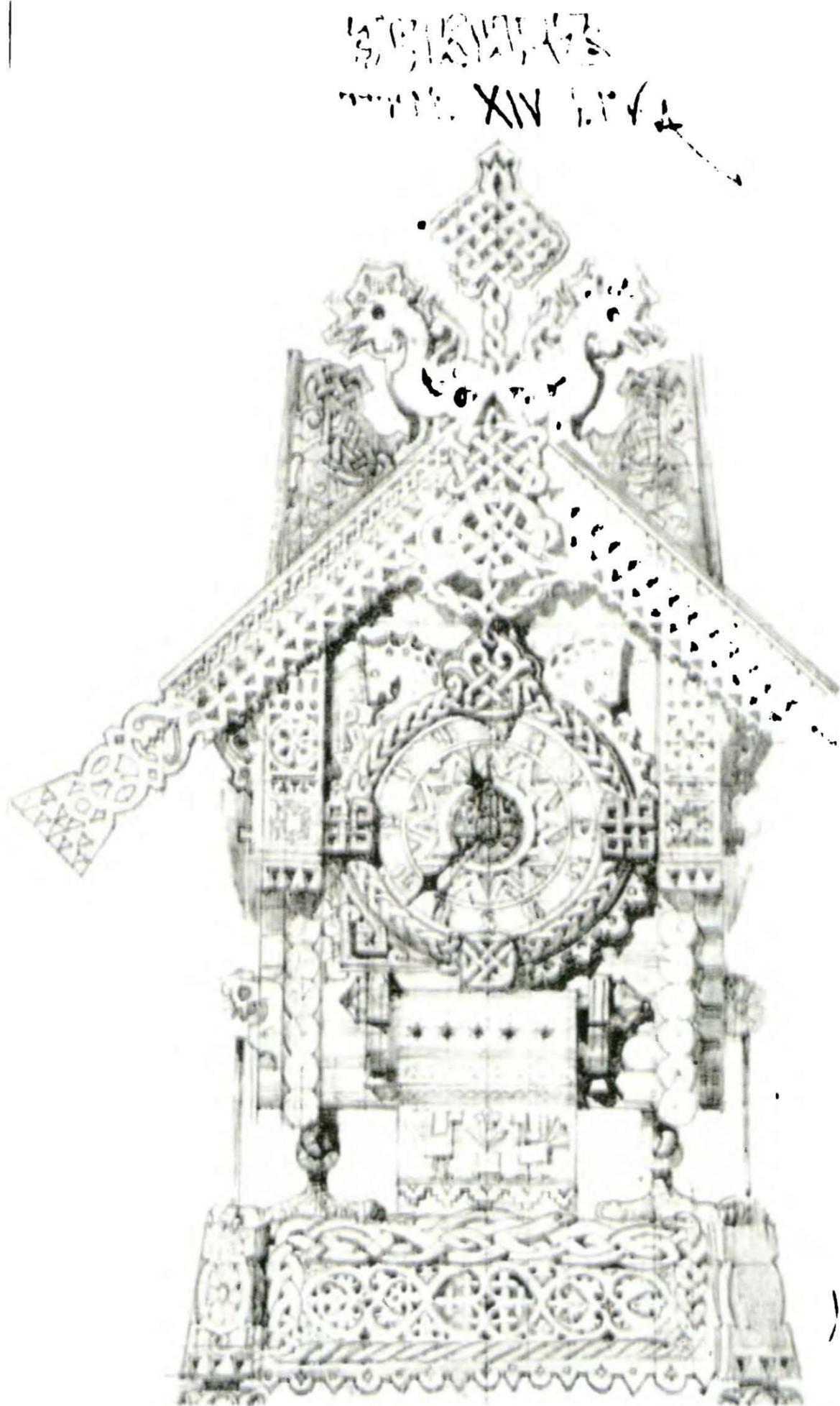




В. А. Гартман. Проект городских ворот в Киеве.
Главный фасад. Карандаш, акварель.
Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН.
Санкт-Петербург



**В. А. Гартман. Эскизы театральных костюмов
к балету Ю. Гербера «Трильби». Акварель.
Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН.
Санкт-Петербург**



В. А. Гартман. Избушка Бабы-Яги на курьих ножках.
Часы в русском стиле. Эскиз. Карандаш.
Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки
имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Санкт-Петербург



**В. А. Гартман. Парижские катакомбы (с фигурами В. А. Гартмана,
В. А. Кенеля и проводника, держащего фонарь).**
Акварель. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



В. А. Гартман. Бедный еврей (Старик).
Карандаш, акварель.
Государственная Третьяковская галерея. Москва



В. А. Гартман. Богатый еврей в меховой шапке.
Карандаш, сепия, лак.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Из портретов артистов Государственного академического
Большого театра работы П. А. Скотаря



М. Михайлов — Пимен



А. Огневцев — Борис Годунов



И. Козловский — Юродивый



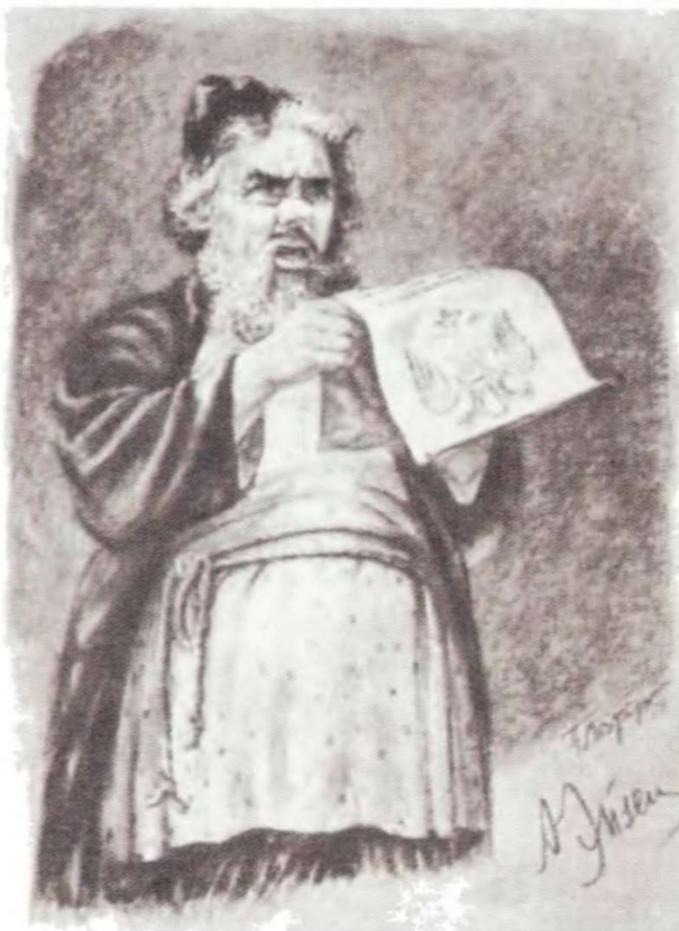
Н. Обухова — Марфа



М. Максакова —
Марина Мнишек



И. Петров — Борис Годунов



А. Эйзен — Варлаам



Н. Ханаев — Василий Шуйский

Часть вторая
**ПРИНЦИПЫ
ЛАДОВОГО РАЗВИТИЯ**



ВСТУПЛЕНИЕ

1. Усиление значимости элементов и динамика музыкального развития

Во Введении к монографии уже отмечалось, что едва ли не самым важным для теоретического мусоргсковедения является сейчас осмысление «новой логики» сочинений композитора, принципов развития и динамики. Дело в том, что некоторые традиционные, страдающие неполнотой и односторонностью представления об этих принципах оказались удивительно стойкими. Возникнув еще при жизни композитора, они продолжают существовать и поныне, несмотря на многократные попытки изменить их. Это объясняется тем, что, будучи неадекватными реальным чертам стиля, данные представления тем не менее отчасти его отражают. По-своему они небезосновательны, поскольку соответствуют некоторым высказываниям композитора, и к тому же согласуются с общими тенденциями второй половины XIX столетия.

Для многих музыкальных явлений этого времени характерно отмеченное еще Э. Куртом усиление выразительности отдельных моментов. Оно вскрыло новые образно-художественные ресурсы. Но одновременно появилась «опасность» утраты целостности музыкального движения, тех внутренних (прежде всего ладовых) связей, которыми уже не один век определялись качества музыкального динамизма, органичного развития, композиционного единства. Сказанное относится и к Мусоргскому, причем в весьма большой степени. Ведь он стремился к тончайшему согласованию средств с конкретной образностью. Организация же самой звукосистемы в его эстетике отступала как бы на второй план. (Следует, впрочем, сказать, что, отвергая «технику и музыкальные вокабулы» как первооснову творчества, сам Мусоргский создал образцы, выверенные системно с поразительной точностью, хотя и нетиповым образом.)

Отмечавшееся у Мусоргского ослабление традиционной ладовой функциональности благоприятствовало более полному выявлению потенциальной выразительности элементов. А упор на непосредственное воздействие каждого из них стимулировал поиск новых красок, в частности, и таких необычных, как «кластерные»

образования «Женитьбы». В принципе стали допустимыми гармонии любой остроты (хотя преимущественно Мусоргский пользовался несложными конструкциями), строящиеся на каком угодно из двенадцати тонов хроматической системы. Такое расширение возможностей позволило достичь небывалой яркости колорита. Но оно же и способствовало отмеченной тенденции к обособлению элементов.

С той же тенденцией согласуются следующие давно замеченные черты: художественная информативность краткого оборота и даже аккорда подчас соперничает у Мусоргского с информативностью темы; «...один аккорд представляет целую тональность» (Фрид, 1981, с. 176–177); «Каждый такой аккорд стремится обособиться и утвердиться в качестве представителя самостоятельной тональности» (Келдыш, 1933, с. 50). Они говорят, опять-таки, об увеличении структурной самозначимости отдельных моментов.

Уместно упомянуть и о почти полном отсутствии у Мусоргского тематически нейтральных, промежуточно-связующих и подготавливающих разделов классического типа. Известно, что оно выразилось в уникальном для того времени качестве формообразования, удачно охарактеризованном И. Степановой: «...оба компонента диалектической пары «тема — развитие» стремятся к взаимопоглощению» (1982, с. 67).

Все эти рассуждения представляются правомерными. Но если их ход продлить в определенном направлении, они могут привести (и действительно приводили) к ошибочным выводам об эмпиричности мышления, о том, что музыке композитора свойственны дискретность, лоскутность, излишняя детализированность. Следующий шаг в том же направлении — мысль об адинамичности музыкальной формы, и в частности о ладовой статике.

Повторим еще раз, что такого рода заключения не являются просто умозрительными, поскольку метод Мусоргского действительно отличают детализированность речи, склонность к монтажу из непосредственно «составленных кусков», внимание к особой выразительности каждого из них. Здесь, кроме того, встают вопросы о модуляционной технике, о связках, о предыктах; некоторые из них будут затронуты в данной работе. Пока же лишь заметим, что, к примеру, легенда о неумении Мусоргского модулировать, хотя и перестала быть популярной, не опровергнута пока обстоятельными доказательствами и анализами.

Итак, все приведенные представления, в том числе и ошибочные, являются так или иначе «отражениями» черт музыки Мусоргского. Да и логически они вытекают одно из другого. Но некоторые из «отражений» оказались как бы зауженными и искаженными.

Для их исправления нужно поэтому расширить угол зрения и изменить ряд исходных посылок. По нашему мнению, тут может помочь, в частности, включение проблем ладового развития, с учетом не только его ладофункциональной, но в первую очередь модальной стороны.

Можно признать небезосновательность высказываний, согласно которым функционально-гармоническое развитие у Мусоргского стало играть несколько меньшую или, во всяком случае, иную, в сравнении с классическими принципами, роль в достижении целостности, а не клочковатости, динамизма, а не статичности, формы. Зато значение модального развития в осуществлении таких задач повысилось. И именно это позволило композитору решить их нетрадиционно.

Конечно, само по себе подключение к исследованию модального фактора не может быть гарантом верного и однозначного объяснения проблем композиционного единства и динамизма. Его результаты, насколько показывает практика, и в этом случае бывают различными, и даже противоположными. Ведь многое здесь зависит от трактовки исследователем процессуально-формообразующих, собственно динамических возможностей модальности.

Качество динамичности и целеустремленности в музыке по традиции чаще всего связывается с гармонической функциональностью классического типа¹. Отрицать ее особые возможности в этом плане не приходится. Но их признание само по себе не может свидетельствовать о нединамичности систем «негармонических», организованных в соответствии с мелодическими (монодическими) принципами.

Вместе с тем такая мысль — не редкость в исследованиях по доклассическим и современным стилям: «**Пережитки модального мышления...** звучат для слуха, воспитанного на образцах классической музыки, как **красочные** компоненты гармонии, снижающие уровень ее динамичности» (Этингер, 1979, с. 14); «любая звуковысотная организация (определяемая мелодической трактовкой лада. — *Е. Т.*) служит у Стравинского в большей мере качественной определенности музыки, ее конструктивному единству на малом протяжении, нежели ее динамическому развитию» (Дьячкова, 1973, с. 309). Соответствующие идеи высказывались

¹ Хотя известно и утверждение к примеру, Э. Алексеева в статье с симптоматичным названием «О динамической природе лада» (1969, с. 71) согласно которому динамичными являются как раз те системы, что «находятся в постоянном становлении» и не превратились, как мажорно-минорный лад, «в заранее заданное средство», «готовый и жесткий стереотип».

и в отношении Мусоргского: «..самостоятельность внутренних разделов, резкое ослабление функциональной зависимости между ними... отсутствие у тоники свойств притягательного центра приводит к потере динамики формы» (Степанова, 1982, с. 71); «...мы приходим к полной статике гармонии, рассматриваемой лишь со стороны своих темброво-характеристических возможностей, а не как средство органического музыкального развития и динамики» (Келдыш, 1933, с. 37).

Модальность, конечно, способна повысить красочность и качественную определенность элементов и разделов произведения, особенно в условиях ослабленной функциональности мажорно-минорного, классического типа. Но в этих же условиях могут выявиться и другие возможности модальности — динамизирующие. В самом общем плане они определяются специфически модальной техникой регулирования состава лада в процессе становления произведения. Модальная сторона ладового развития не стала пока предметом специального исследования, хотя ценных наблюдений здесь накоплено уже немало (соответствующие ссылки будут даваться ниже). Да и в предлагаемой работе оно, в сущности, только начато. Правда, столь благодатный материал, каким является музыка Мусоргского, позволяет повести это исследование широким фронтом и сразу по нескольким направлениям.

Следует только учесть, что активизация модального развития не означает отключения фактора функционально-ладового. Будучи в принципе независимыми, они могут как угодно взаимодействовать и смешиваться.

2. О понятии «ладовое развитие»

Продолжая уточнение дефиниций в области лада, начатое в пятом параграфе Введения, остановимся на понятии «ладовое развитие», относительно которого существуют взаимоисключающие точки зрения. С одной стороны, это позиция Ю. Тюлина и его последователей: лад как система апперцепционная «является логической абстракцией... Поэтому неправильно выражение “ладовое развитие” применительно к конкретному музыкальному произведению» (Тюлин, 1966, с. 80); с другой — идея Б. Асафьева о становлении лада: «Лад — не теоретическое обобщение... и, пожалуй, как таковой даже немыслим: получается лишь звукоряд, гаммы, «функции», а качество лада при этом улетучивается. Лад всегда познается как становление, и потому он испытывается во всех музыкаль-

ных произведениях..» (выделено мною. — *Е.Т.*) (1971, с. 229–230). Касаясь двух основных законов ладомелодического становления — закона смены тонов и закона строгой экономии и отбора внутрिलाдовых тонов, Б. Асафьев противопоставляет их «пресловутой функциональности», «предустановленной гармонии» (Там же, с. 231–245).

Сейчас, когда музыковедение стремится обобщить фундаментальными понятиями все более широкий — исторически, географически, национально, жанрово — материал, идеи Б. Асафьева становятся особенно актуальными¹. За последние 15–20 лет они получили развитие в ряде работ, посвященных изучению неклассических музыкальных культур, прежде всего фольклора и современного композиторского творчества (Рубцов, 1973, с. 59–60; Алексеев 1969, с. 73–74; Тараканов, 1968, с. 13; Мазель, 1975, с. 11; Кон, 1982, с. 60).

И все же приходится констатировать, что эти идеи не имеют пока широкого и последовательного научного обоснования. Остается открытым вопрос о методах и видах ладового развития, о том, как оно может реализоваться в музыкальном произведении.

Согласно бинарной трактовке лада, и ладовое развитие может быть условно расчленено на две стороны: модальную и тонально-функциональную. Первая определяется логически и содержательно целесообразным включением и выключением элементов, прежде всего звуков, ступеней, а также аккордов, попевок, оборотов, субладов (скажем, тетракордов, согласий) и пр. Именно об этой стороне говорил фактически Б. Асафьев в связи с упомянутыми законами ладомелодического становления. Динамика такого становления существенна для ладов любого рода, но особенно для модальных.

Вторая сторона заключена в наделении чередующихся элементов, разделов и зон ладофункциональным значением — устоя, неустоя, опоры, господствующего тона, финалиса, вводного тона, предыкта, икта, половинного и заключительного каданса, тоники, доминанты, медианты, главной и побочной тональности, внетональности и т. д. К этой же стороне относимы разного рода техники и способы тонального модулирования и подготвления. Динамика такого развития существенна для любых ладов, но особенно для ладов тонального рода, группирующихся вокруг классического мажоро-минора.

¹ Противопоставляя взгляды двух выдающихся ученых, было бы ошибочным перечеркнуть тем самым достижения Ю. Тюлина в разработке теории лада, построенной им, главным образом, на основе музыки классического стиля и перенесенной на иные эпохи. Речь идет о разной направленности исследовательской мысли.

В каждой стороне лада, соответственно, в каждом роде лада есть свои ресурсы динамизации процессов развития, которые могут быть использованы с большей или меньшей полнотой. Но ни один из них не является заведомо нединамическим и неразвиваемым в рамках произведения.

К тому же эти ресурсы используются, как правило, комплексно, что связано с наличием в каждом ладу в той или иной пропорции как модальных, так и тональных составляющих. Процессы ладового развития выявляются **во взаимодействии** таких частично уже отмеченных факторов, как:

1) пополнение или «усечение» звукорядов (т. е. как бы «восходящее» и «нисходящее» развитие) с тенденцией их постепенной трансформации;

2) соотнесение звукорядов по принципу дополнительности;

3) сбережение тона или аккордики;

4) смена ладовых наклонений (это частный, но и самостоятельный случай второго фактора);

5) функциональное переустройство звукоряда:

а) без смены центра,

б) со сменой центра (параллельная переменность);

6) модуляция (отклонение и переходы);

7) интервальная модификация (как частный случай — раскрывающийся лад).

Эти факторы в конкретных стилях и музыкальных образцах предстают все вместе или в каких-либо комбинациях, причем любой из них может быть выдвинут на положение ведущего. При развертывании обиходного лада (обычного или словно бы продленного за счет включения дополнительных — сверх четырех — согласий и, соответственно, тонов, как в технике Ю. Буцко) решающее значение имеет первый фактор. В гексахордной системе, где транспозиция модусов (т. е. модуляция) была ограничена, наиболее важным был второй фактор¹; в классический же период — шестой. При модуляциях в отдаленные тональности, практиковавшихся романтиками, внимание сосредоточивается на втором пункте, хотя и значение шестого увеличивается. При смене же индивидуализированных звукорядов в условиях монотональности (унитональности) важнейшее значение приобретает второй фактор. В условиях соотнесения одноименных мажора и минора в двух построениях, ставшего типичным еще в творчестве Скарлатти, ведущим и специфическим оказывается

¹ О гексахордной системе в указанном аспекте упоминает Т. Бершадская (1973, с. 51).

четвертый фактор, а пятый и шестой вообще снимаются. Остальные играют сопутствующую роль.

Процессы ладового развития, действительно, очень многообразны (теоретически они воссоздаются лишь приблизительно и схематично). Сложностью и исключительной тонкостью отличается, соответственно, и градация интенсивности их динамики. Но, повторим, в принципе все лады выявляются только в движении и по самой своей сути они так или иначе динамичны. Даже классицистский мажоро-минор, в учебных дисциплинах трактуемый нередко как некий эталон, в музыке не предстает абсолютно жесткой системой, определяющей наперед все интонационные, аккордовые и тональные проявления. Он **образуется**, как и индивидуализированный лад, в таком **процессе** применения правил, когда на каждом шагу ожидаются альтернативные решения, не говоря уже о возможности «уклонений» от норматива.

Данные выводы требуется согласовать с существующей дифференциацией ладов на результативные (образующиеся) и заданные, индивидуализированные и типовые. Дифференциация эта, по нашему мнению, не абсолютна в том смысле, что лады в конкретных образцах всегда в какой-то степени результативны и неповторимы. Представляется поэтому возможной постановка вопроса о соотношении в них заданности и результативности, типичности и индивидуализированности. Перевес одной стороны (при наличии признаков другой) и позволяет осуществить отмеченную дифференциацию. Но в принципе все лады в той или иной мере образующиеся, так как процессуальность — их неотъемлемое качество, способ существования и важнейший атрибут.

С учетом сказанного, можно дополнить и уточнить уже данную дефиницию лада как комплекса модальных и тональных связей, указанием на то, что реально он представляет собой **интонационный процесс, исторически детерминированный и протекающий в каждом музыкальном произведении по типовому или индивидуализированному плану развития, в ходе которого формируются его состав и функциональные отношения между элементами.**





Раздел первый

МОДАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ

Среди своих современников Мусоргский, как было отмечено, отличался особенно глубокой разработкой модальных методов ладового развития. Их выдвиганием на первый план, совмещенным с радикальным переосмыслением тональных параметров, и обусловлено во многом разрушение традиционно-классицистских стереотипов.

О тонально-функциональной специфике будет идти речь во втором разделе этой части монографии. Первый же посвящен модальным принципам соответственно их ведущей роли в ладовом развитии сочинений Мусоргского: пополнению звукоряда и сбережению элементов лада (глава IV), дополнительности звукорядов отдельных построений и тем (глава V), интонационной модификации мотивов и раскрывающемуся ладу (глава VI).

Глава IV

ПОПОЛНЕНИЕ ЗВУКОРЯДА

1. Общая характеристика принципа

Пополнение звукоряда — один из кардинальных принципов музыкального формообразования. Проявляется он в логически оправданном включении новых тонов, которое может быть сопряжено и с включением аккордов, субтональностей, субмодусов, согласий, оборотов и любых других композиционных единиц.

Другая сторона этого принципа выражается в особом рода экономии средств, сбережении их новизны. Избегание до некоторых пор, скажем, тона или группы тонов можно уподобить паузированию голоса полифонического сочинения перед вступлением в нем темы, а также оркестровому принципу тембровой экономии, о котором писал Глинка.

Пополнение элементов лада (по одному или комплексно) поддерживает остроту восприятия, способствует пластике музыкального развертывания или созданию контрастов, укрепляет и отчетливее прорисовывает интонационный рельеф формы.

Техника пополнения звукоряда уже затрагивалась исследователями попутно с разработкой других тем. Об особом значении «повторяющихся и новых звуков для построения музыкального целого» не раз писал Ю. Холопов (1974, с. 163), опираясь на анализ сочинений Моцарта, Стравинского, Шёнберга и других композиторов (Там же, с. 61, 80, 140). Так, относительно темы фуги из «Симфонии псалмов» он отмечал: «...введение новых звуков создает эффект развития» (Там же, с. 80).

Э. Денисов в книге «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» (1986, с. 142) вскрыл «терцовую логику» присовокупления нот в десятитонном сопрано из «Первой импровизации на Малларме» Булеза (этим, кстати сказать, композитор-исследователь «засветил» и свой собственный метод последовательного освоения хроматического звукоряда, использованный, скажем, в первотематизме фортепианной пьесы «Знаки на белом»).

Немало важных наблюдений сделала и Н. Гуляницкая. В связи с разбором сочинений Хачатуряна, Сидельникова и композиторов нововенской школы она писала об «изменении ладового состава на различных участках формы» (1984, с. 80), о волнах «крещендирования» и «декрещендирования» ладовой плотности (Там же, с. 98), о том, что в XX в. «формулирующую роль стал выполнять сам процесс **накопления** звуковысотной «инакости», постепенное освоение двенадцати тонов» (Там же, с. 170). Симптоматично восклицание: «Все это уже было у Мусоргского!», которое вырвалось у автора в контексте мыслей о двенадцатитоновости, образующейся как результат обновления звукового состава тональности (Гуляницкая 1977, с. 18).

Пополнение состава лада осуществляется, конечно, в любой музыке — такова природа звуковременного искусства. Во многих случаях оно выступает как вторичное, производное явление, то есть исходит из каких-либо предпосылок, скажем, модуляционной, альтерационной, техники неаккордовых и побочных тонов, певочных сопряжений. В других (а они в основном и служат объектом внимания в данной работе) пополнение оказывается изначальным, самоопределяющим, **специфически модалным** методом ладового развития. Впрочем, и эти случаи чаще всего не демонстрируют абсолютно автономное его проявление. Но в них он первичен.

Конкретное содержание и выражение принципа пополнения определяются спецификой того или иного стиля. К примеру, в мажорно-минорной музыке накопление «инакости» связано, в частности, с включением новых тональностей, которые несут с собой новые же «знаки» и аккорды. При этом романтики (по сравнению

с классиками) прибегали к более решительному тональному (соответственно и тоновому) размежеванию соотносимых разделов.

В музыке XX века, как уже отмечалось, особенно большое значение приобрело установление каждый раз нового пути «озвучивания» полной двенадцатитоновой (в принципе или реально) системы лада и конкретизации ее структуры. Последовательное, нередко направленное определенным образом пополнение звукоряда создает своего рода устремления, ожидания, **тяготения**. Как видно, тяготения могут возникать не только при использовании элементов лада, но и при их неиспользовании до того или иного времени. Это, впрочем, знали и классики: в предкаденционной (или предтематической, предрепризной, предыктовой) и каденционной зоне они иногда не показывали тонику до самого последнего момента, сберегая ее колорит и создавая дополнительные стимулы устремления к ней. В современной же музыке такой прием приобретает порою самозначимость.

Последние два раздела разработки Восьмой симфонии Шостаковича (ц. 29–34) отмечены отсутствием тонического звука *до*, который ни разу не появляется в качестве аккордового, и тем более, основного тона (Холопов, 1974, с. 244). Первая фортепианная пьеса оп. 11 Шёнберга, второй номер из цикла «Klavierstücke» Штокхаузена и пьеса «Радуга и дождь» Прокофьева из «Детской музыки» при всей несхожести стилевых характеристик близки в том отношении, что их опоры (конечные созвучия, тоны, тоники) в начальных разделах избегаются и тем самым особым образом готовятся.

В исходном трехтакте пьесы Шёнберга использовано девять звуков. Еще два (*до* и *ре*) являются первыми (а значит, ярко высвеченными) тонами новых тематических элементов, неоднократно повторяющихся в альте и теноре в четвертом–восьмом тактах. Последний же тон (*ми-бемоль*) впервые введен только в двенадцатом такте, в функции центрального (по сути, тоники), которая закрепляется за ним до конца пьесы:

88 **Mässig**
1 2 3 4

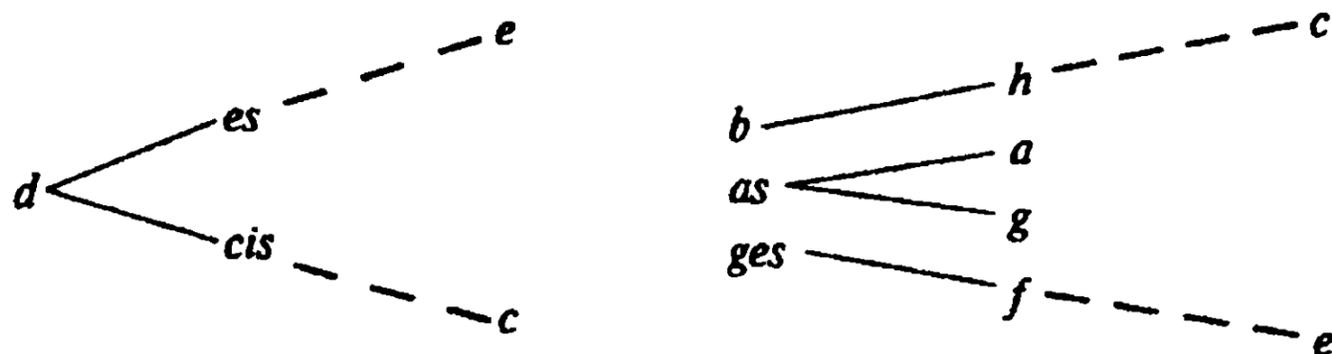
5 6 7 8 rit.

9 Langsamer 10 11 12 viel schneller

p *ppp*

Штокхаузен сэкономил звуки тритона *си-бемоль* — *ми-бемар* для последней, по ремарке композитора, сто шестой секунды звучания (ранее они тщательно избегались). Эта подробность, безусловно, тщательно продумана, как и то, что из четко градуированного «модуса громкостных указаний» (фортиссимо — форте — меццо-форте — пиано — пианиссимо — пиано-пианиссимо) последний нюанс — пиано-пианиссимо — также сбережен для замыкающего пьесу мгновения, где он использован единственный раз.

В начале миниатюры Прокофьева двукратно (в первом и втором тактах) создается эффект расщепления тонов и как бы разбухания ткани с тенденцией движения к тонической терции *до* — *ми*:



Реально тоны *до* и *ми* будут введены только в четвертом такте, после всех остальных десяти звуков. Феномен разрешения прояв-

89 **Andante**

ляется здесь, таким образом, в довершение процесса пополнения звукоряда до двенадцати тонов:

В целом, эта гармонизация выполнена вполне в духе известной шёнберговской рекомендации, по-своему отражающей принцип экономии тонов: включать в очередной аккорд (или построение) те звуки, которых не доставало в первом. В приведенном примере она, правда, подчиняется и выявленной выше логике голосоведения, а также оригинально претворенной классической формуле разрешения доминанты в тонику.

Наиболее существенными и автономными процессы пополнения модуса оказываются в музыке с неопределенными и непрочными центрами. По поводу своих «Шести багателей для струнного квартета» Веберн писал: «...я чувствовал: как только пройдут все двенадцать звуков, пьеса кончается» (Веберн, 1975, с. 74). Исчерпание звукоряда означает в данном случае и исчерпание ресурсов музыкальной мысли (формы).

Такой тип мышления (как и рожденный им тип формы) весьма специфичен. И все же он является, быть может, органическим доразвитием и абсолютизацией некоторых существенных ладогармонических побуждений начала нашего столетия, которые, в свою очередь, исходят из реально ощущаемых тенденций музыки прошлого.

Самостоятельности, первичности принципа пополнения может способствовать какая-либо закономерность в расположении новых тонов. Самым простым и, возможно, поэтому наиболее распространенным выражением такой закономерности является интервальное единообразие их ряда, когда вновь вводимые тоны отстоят от предыдущих новых тонов на один и тот же интервал, особенно часто на секунду или кварту (квинту).

Своего рода моделью тут может служить верхний голос *Benedictus* мессы Обрехта «*Fortuna desperata*», где каждая очередная фраза продлевается на одну ступень диатонической гаммы в соответ-

ствии со средневековым приемом мелодической «аддиции» (additio — продление)¹:



Подобная же техника претворена сквозь призму современной ладовости в «Свободных вариациях» Бартока. К осевому тону *ля* в них от фразы к фразе добавляются (в теме снизу, в первой вариации сверху) новые ступени гаммы тон-полутон:

¹ Интересно, что в книге венгерских авторов Б. Варги, Ю. Дименя и Э. Лопарица «Язык, музыка, математика» (Варга, 1981, с. 112–113) данный фрагмент уподобляется известным в соответствующих отраслях знания пирамидам предложений, слов и чисел

91 Схема включения тонов:
в теме

в I вариации

“ось”
1-я фраза
2-я фраза
3-я фраза

Уникальным примером использования аддиции является одиннадцатичастный фортепианный цикл Лигети «Musica ricercata». В нем первая пьеса строится на одном-единственном звуке (с октавными перестановками), вторая — на двух, с добавленным третьим в очередном разделе формы, третья — на четырех, четвертая — на пяти, и так по порядку, соответственно формуле «N+1», вплоть до одиннадцатой пьесы, представляющей собой развернутый ричеркар с двенадцатитоновой темой в основе. Последовательное увеличение от пьесы к пьесе числа звуков — ведущий конструктивный принцип цикла, вскрывающий особую логику его модалного становления, а также выразительные возможности мало- и многообъемных звукорядов в соотнесении их друг с другом.

Показательные образцы аддиции приводит в своем «Введении в музыкальную композицию XX века» А. Соколов. Отмечая в сочинении Стравинского «Потоп» «постепенное собирание всех звуков додекафонной серии, при каждом ее повторении», он справедливо указывает на символическое использование приема, связывая его «с образом заливаемой водою земли» (Соколов, 2004, с. 128). Содержательно конкретным оказывается и аналогичный вектор формы в картине «Затмение» из балета Тищенко «Ярославна», представляющий собой «постепенное разрастание полутонового кластера, опускающегося из вершины-источника, подобно черной тени, заволакивающей землю» (Там же, с. 129). (К слову сказать, А. Соколов затрагивает в связи со скрипичным концертом Губайдулиной «Offertorium» и противоположный прием — логогрифа, предполагающий не присовокупление, а отсечение тонов).

Сошлемся, в завершение параграфа, еще на два примера из музыки Е. Брусиловского, ориентировавшегося в своих исканиях на казахский фольклор, в данном случае на особенности становления ладов в домбровых кюях. В главной партии его Шестой симфонии по ходу целенаправленного и строго поэтапного регистрового раз-

вертывания рондальной формы ступень за ступенью складывается и полнодиатонический модус:

В Седьмой же симфонии роль конструктивной единицы выполняет кварта. Став интонационной основой архаичного первомотива, этот интервал служит затем как бы мерой отсчета. Более ста тактов длится процесс введения новых тонов в строго квартовом порядке, который направлен вначале в диезную сторону (на этом пути формируется полная диатоника), а затем в бемольную, вплоть до образования полнохроматической, двенадцатиступенной системы (на схеме отражен и гармонический аспект становления лада)¹:

В некотором роде сходные процессы были выявлены во Вступлении к «Весне священной» Стравинского С. Скребковым, усмотревшим в квартовой закономерности оригинальное претворение принципов обиходного звукоряда. С примером из Брусиловского и «Прогулкой» Мусоргского, анализ которой будет предложен ниже, здесь соотносимо «...полное соответствие между формо- и ладообразованием» (Скребков, 1973, с. 419), а также такая подробность, как постепенный рост звукоряда сначала «вниз» (в диезную сторону), а затем уже «вверх» (в бемольную сторону).

¹ Эти и некоторые другие образцы из музыки Брусиловского приведены в книге «Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Брусиловского» (Трембовельский, 2008).

Примечательно, что, говоря о новаторском, линейно-мелодическом (а не гармоническом) пути подобного формирования лада, С. Скребков делает отсылку к Мусоргскому. Анализ его музыки убеждает, что эта отсылка глубоко оправданна.

2. «Promenade» и основные аспекты модального развития

Обратимся к примеру из музыки Мусоргского, который является столь же специфическим, сколь и стилистически органичным. Он отличается, как и ряд вышеприведенных образцов, соответствием интервально-интонационной (квартовой) структуры первотематизма и «программы» ладового развития пьесы в целом.

Пополнение звукоряда во вступительной «Прогулке», как еще будет показано, — изначальный, специфически модальный фактор ладового развития. Поэтому его упорядочение, «логизация» как бы демонстрирует возможности модальности в согласовании планов лада и формы, в придании звукосистеме (соответственно, и складывающемуся художественному образу) целостности и целеустремленности.

Звукосостав «Прогулки» постепенно увеличивается от пяти до одиннадцати тонов. Этот процесс строго организован: он направлен к цели — двенадцатому тону (до-бемоль), который сэкономлен для очередной пьесы — «Гном» (в ней он займет место первого звука и специфического, «шестого знака» тональности ми-бемоль минор).

Наращивание лада осуществляется в строго квартовом порядке, predetermined интонационным содержанием темы: кварта в ней — ведущий интервал и показатель амбитусов сцепленных друг с другом мотивных звеньев:

94

1 Трихорд 2 Трихорд 3 Трихорд

Расположив звуки пентатоники, которая является ладом первотемы (т. 1–2), по квартам и продолжив образовавшийся ряд по квартам же влево (в диэзную сторону) на два и вправо (в бемольную сторону) на четыре звука, можно получить точную схему по-

полнения звукоряда пьесы (буквально тон за тоном) до гептахорда (т. 3–4) и затем до эндекахорда (т. 5–9):

The diagram shows a musical staff with a treble clef starting at measure 95. A box labeled 'ПЕНТАТОНИКА' (Pentatonic) covers measures 3-4, containing five notes: G4, A4, B4, C5, and D5. A larger box labeled 'ГЕПТАХОРД' (Septachord) covers measures 3-4 and includes the notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, and D5. A third, even larger box labeled 'ЭНДЕКАХОРД' (Undecachord) covers measures 5-9 and includes the notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. An arrow points from the pentatonic scale to the septachord, and another arrow points from the septachord to the undecachord. The notes E5, F5, G5, and A5 are shown as a sequence of notes in the upper register of the staff.

Представленный на схеме звукоряд является суммарным, так как целиком он не охвачен ни в одном из построений пьесы. Ниже будет показано, однако, как в последовании пяти-, семи- и восьмизвуковых отделов проявляется постепенное «уплотнение» ее лада. И хотя в «Прогулке» этот процесс не доводится до возможного предела, симптоматична сама тенденция.

После двукратного проведения начальной темы начинается этап интенсивного и весьма своеобразного модального развития:

The diagram shows a musical staff with a treble clef starting at measure 98. Six melodic phrases are circled and labeled '1 звено' through '6 звено' (links). The notes in the phrases are: 1. G4, A4, B4, C5; 2. A4, B4, C5, D5; 3. B4, C5, D5, E5; 4. C5, D5, E5, F5; 5. D5, E5, F5, G5; 6. E5, F5, G5, A5. The phrases are connected by overlapping circles, indicating a continuous melodic line. The notes are written in a rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

Вычисленные в примере звенья интонационного процесса основаны (как и тема-эмбрион) на пентатонике. Звуки тритонов, которые могли бы дополнить пентатонические звукоряды до гептахордов, обрамляют каждое звено, но не затрагиваются внутри них. В соотношении звеньев появляется теперь существенная подробность: квартовая транспозиция лада, создающая инерцию однонаправленного пластичного скольжения. Последнее связано с сохранением шага транспозиции и с тем, что звенья не приложены одно к другому, не сопоставлены, а сцеплены. Здесь уместна известная аналогия с раскрывающимся веером.

Зоны сцепления в каждой следующей паре укрупняются: у первого и второго звена — один тон сцепления, у второго и третьего —

два, у третьего и четвертого — три, у пятого и шестого — четыре (все возможные). Четвертое, пятое и шестое звенья, в сущности, уже как бы встроены друг в друга — до их полного совмещения, то есть до образования нового, более многозвучного лада остается буквально один шаг. И действительно, в девятом—одиннадцатом тактах осуществляется их **ладовое суммирование**, дающее гептахорд, от которого перекидывается мост к еще более полнозвучному октахорду (с шестнадцатого такта и до конца) (см. *пример 97*).

97

1 звено
2 звено
3 звено
4 звено
5 звено
6 звено
9-10 такты (гептахорд)
12-16 такты (гептахорд)
16-24 такты (октахорд)

Всем сказанным не отрицается все же традиционный аспект рассмотрения «Прогулки», по которому ее ладогармоническое развитие выражается в сменах **тональностей**, а освежение звукового состава объясняется как следствие этих смен. Тем более что при подобном подходе легко (традиционно) объясняется трехчастная («тональная») форма пьесы (8 + 13 + 3).

В самом деле, а не является ли, скажем, внедрение трех новых бемолей — *ми-бемоля*, *ля-бемоля* и *ре-бемоля* — результатом элементарного **тонального сдвига** на малую терцию вверх, который можно усмотреть в конце седьмого такта относительно пятого?

Ответ вытекает из следующего:

1. В данном разделе «Прогулки» (как, впрочем, и в большинстве других) ослаблена централизация лада, то есть главный показатель тональности: тоника словно бы расплывлена по нескольким быстро сменяющимся и равнодействующим опорам. Транспонируемый звукокомплекс осознается, в первую очередь, именно как модус, звукоряд, не имеющий отчетливой и стабильной функциональной дифференциации.

Приведенные соображения подтверждают уже высказанную мысль: звуковая организация «Прогулки» имеет с тональной системой классического типа ряд конгруэнтных черт, создающих один из важных ракурсов восприятия ее лада и формы. Именно эти черты лежат на поверхности и потому легко схватываются, но они же отчасти и скрывают внутренние, сущностные силы развития, заключающиеся не в тональном модулировании, а в динамике включения и выключения «согласий» некоей квартовой макроструктуры (что-то наподобие «шторки», скользящей по логарифмической линейке).

Здесь возможно отдаленное уподобление «путешествиям» по квинтовому кругу и гармоническим лабиринтам, распространенным в эпоху Возрождения и основывающимся на многократной транспозиции диатонического звукоряда. Существенно упомянуть, что эти техники имеют некоторое сходство с модуляционной хроматикой последующих эпох.

Квартовость, кстати, наводит на сравнение (подобное предпринимавшемуся С. Скребковым в связи с «Весной священной» Стравинского) с принципами развертывания обиходного лада, как известно, в чистом виде использованного в молитвенной теме финала сочинения (это, кстати сказать, дополнительное подтверждение арочных связей между его крайними разделами). Еще одно из возможных уподоблений — с первой пьесой («Поздним вечером») из «Лирических строф» С. Слонимского, в которой как бы раскрывается (опять же веерообразно) «цепь свободных вариантов пентатонических структур», словно бы суммирующихся в общий двенадцатитоновый модус¹.

Два аспекта лада отражают два аспекта формообразования — тональный и модальный. О первом уже упомянуто. Второй же выявляется в ярко индивидуализированном преломлении принципа ядра и развертывания. Завоевание пространства лада становится существенным фактором сквозного, вариантно сопряженного тематического развития, этапы которого согласуются, хотя и не совпадают, с гранями «тональной формы». Небезынтересно, что этот процесс зародился в самом ядре (см. *пример 94*): каждая трихордово-квартовая ячейка темы — это и относительно новое мотивное звено.

¹ (Дьячкова, 2004, с. 44–45. Существует версия, изначально принадлежащая крупнейшему исследователю старинного инструментария Курту Заксу, что еще в древнем Египте ряды строго пентатонических структур могли складываться (без нарушения бесполутоновости) в двенадцатитоновые системы. На такого рода гипотезы наводила «хроматическая конструкция» старинных египетских арф, гобоев и лютни, позволявшая свободно переходить из модуса в модус. В древнем Китае по хроматическому же звукоряду настраивались 12 бамбуковых (порой же — медных или каменных) трубок «люй» (Грубер, 1956, с. 24–25)

Столь аккуратное и детализированное упорядочение ладовых процессов в аспекте внедрения новых звуков — явление не частое. Цели его могут быть различными. Так, некоторые из сопоставленных выше примеров (из Мусоргского, Бартока, Стравинского, Брусиловского, Слонимского и других композиторов) имеют то общее свойство, что они служат начальными разделами произведений. В них как бы сызнова — блок за блоком — воздвигается полная звуковая система, те или иные «секции» которой служат ладоинтонационной средой последующих разделов.

Вступительная функция «Прогулки» (это одна из ее функций) проявляется, таким образом, не только в отмечаемой обычно ее автентической направленности к главному тональному центру «Картинок» (си-бемоль → ми-бемоль), но и в устремленности к двенадцатитоновой системе — ладовой основе всего сочинения. Отсутствие в «Прогулке» двенадцатого тона в сочетании с тенденцией его обретения (в «Гноме») создает эффект модальной разомкнутости пьесы, что позволяет осмыслить ее прежде всего как модальный (а не тональный) предыкт.

Особого рода двунаправленность «Прогулки» — и к тональности ми-бемоль, и к тону *до-бемоль (си)* — своеобразно проявится в цикле еще раз, когда она прозвучит в первоначальном виде в качестве пятого рефрена (внесенные в это проведение изменения мизерны и совсем не касаются ладового развития). Напомним, что следующие за пятым рефреном пьесы имеют центральные устои *ми-бемоль* («Лимож») и *си* («Катакомбы» + «С мертвыми на мертвом языке»). То есть достижение каждой из предполагаемых «Прогулкой» целей осуществляется на этот раз одновременно: вначале реализуется тонально-функциональная направленность к *ми-бемоль*, а затем модальная — к *си*.

Довершение второй (модальной) тенденции только в «Катакомбах» могло бы показаться чистой случайностью или формальностью из-за отдаленности этой пьесы от «Прогулки № 5», если бы не следующее обстоятельство: «Лимож», расположенный между «Прогулкой № 5» и «Катакомбами», оканчивается одиннадцатитоновым (без *си*) пассажем, который конспективно (в пределах одного такта) воссоздает модус «Прогулки», а с ним и модальное тяготение к пропущенному тону:

99 [“Лимож. Рынок”] (Allegretto vivo, sempre scherzando) Poco accelerando

“Катакомбы” Largo

allacca

Подчеркнем, что и в «Гноме», и в «Катакомбах» их **первый тон** (*до-бемоль, си*), итожащий процесс пополнения звукоряда, оказывается **функционально существенным** в ладу: в «Гноме» — последним, определяющим шестизначную тональность бемолем; в «Катакомбах» — центральным устоем.

Итак, довершение модалного развития «Прогулки» за ее пределами осуществлено в «Картинках» неоднократно, причем по-разному. Это лишний раз говорит о том, что оно было для композитора важной находкой, открытием, способствующим необычному решению проблемы единства многочастной композиции.

Ладовое развитие «Прогулки» отличается еще одной, очень специфической, но и органичной для Мусоргского тенденцией, связанной с внедрением в модус полутонов. Поскольку пентатоника начальной темы характеризуется их отсутствием, включение данных интервалов в повторное, полнодиатоническое ее изложение (т. 3–4) становится важным интонационным событием. Следующий этап — образование хроматического полутона (т. 16) как закономерного результата дальнейшего уплотнения лада, выражаемого в уже отмеченном взаимоврастании пентатонических звеньев и в добавлении новых звуков сверх семи. Последнее звено становится истоком нового витка развития лада (уже за пределами «Прогулки»), вплоть до образования полнохроматической системы.

Речь идет фактически об относительно самостоятельном аспекте ладового развития, который выражается в смене не просто конкретных ладов одной системы, но как бы и самих систем. Укрепим эту мысль уподоблением общей тенденции **исторического** развития ладов, определяемой движением «в сторону обогащения их звукового состава... Семиступенность можно легко представить как “заполнение пробелов” пентатоники. “Хроматизация” звукорядов... является следствием... привлечения все новых звуков к ладообразованию» (Кон, 1982, с. 25–26).

Как ни специфичны и ни разномасштабны процессы ладового развития, образующиеся исторически и в рамках произведения, аналогия между ними не случайна. Ведь внутри конкретного опуса могут репродуцироваться основные этапы выращивания из ранних систем более поздних¹. Здесь подходят формулы: «История, свер-

¹ Необходимо, конечно, помнить об ошибках эволюционной теории ладов, о сложности, множестве и непрямолинейности путей их развития. И все же нарисованная Ю. Коном схема представляется объективной, так как она фиксирует вполне реальные этапы одной из линий ладового «филогенеза». Мы опускаем обоснования возможности и целесообразности биологических аналогий, полагая, что они в нужном здесь аспекте достаточно полно изложены Э. Алексеевым (1969).

нутая в логику композиции», «Логика формы — сжатая проекция истории». В качестве своеобразной «анalogии к аналогии» сошлемся на биогенетический закон Э. Геккеля и Ф. Мюллера, согласно которому индивидуальное развитие особи (онтогенез) сжато повторяет эволюцию группы (филогенез), к которой относится эта особь. Искусство, естественно, может доступными ему средствами отражать и такого рода объективные соответствия.

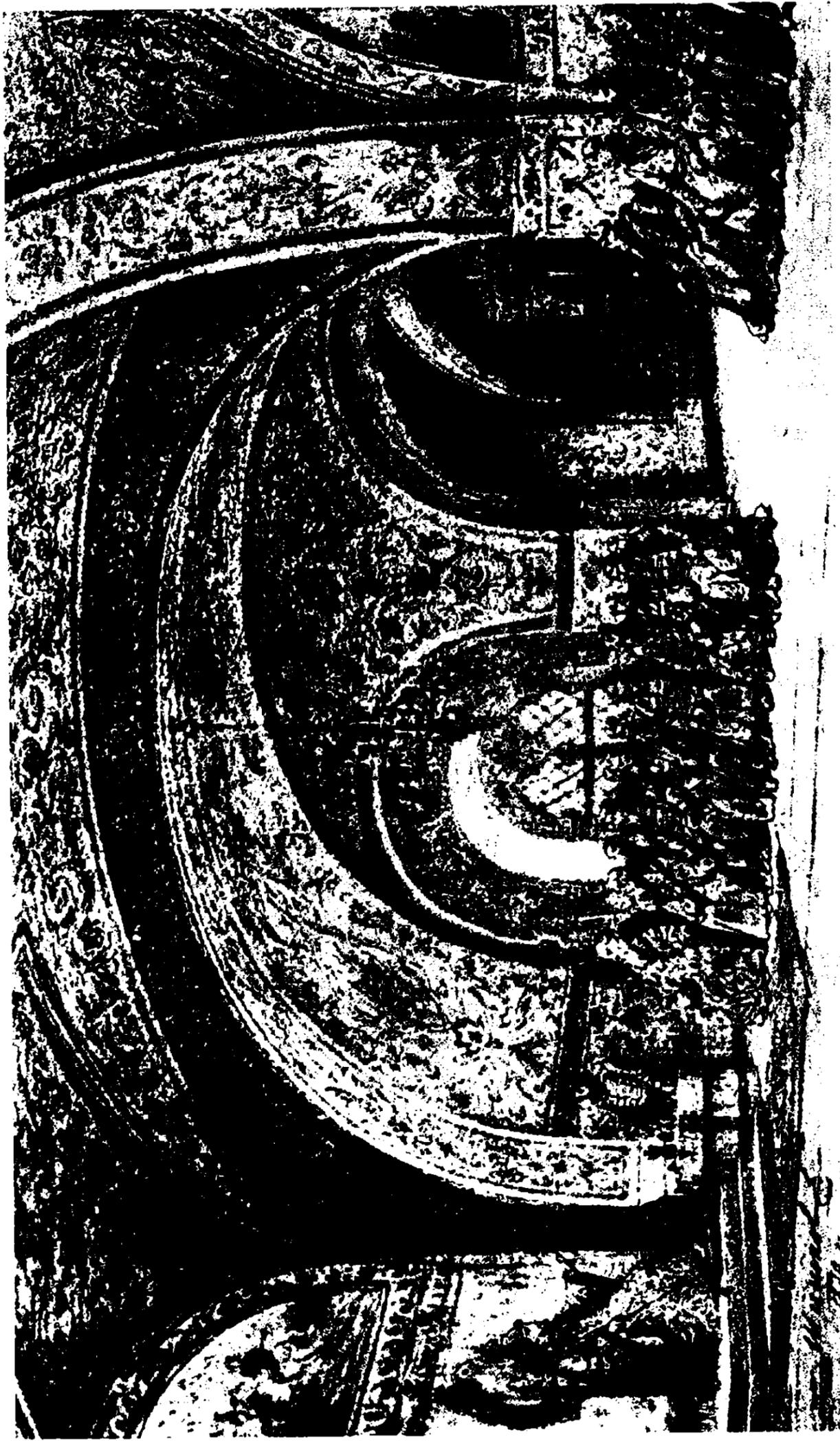
Обобщая рассмотрение техники пополнения модуса в «Прогулке», выделим наиболее яркие аспекты, которые в данной пьесе взаимообусловлены, но в принципе самостоятельны: 1) постепенное и более или менее упорядоченное включение новых звуков; 2) избегание (экономия) тона, который должен в будущем занять видное ладоинтонационное положение — устоя, «знакового индекса» тональности, определителя мажорного или минорного наклонения, специфической ступени лада, опорного (скажем, первого, последнего или остинатно повторяющегося) элемента построения и т. д.; 3) постепенное насыщение полутоновостью и вообще обогащение интонационной палитры, обусловленное расширением состава интервалов.

Обратимся к примерам, способным, как и «Прогулка», служить иллюстрацией к тому или иному выделенному аспекту или к каким-либо их комбинациям. Они призваны подчеркнуть, что модальное развитие «Прогулки», хотя и кажется уникальным, на самом деле лишь в высшей степени последовательно представляет едва ли не самые характерные черты ладового мышления композитора. Другой вопрос, что эти черты действительно очень специфичны и ими во многом определяется самобытность стиля Мусоргского.

3. Индивидуализированность конкретных решений.

«Швея»

Общность принципов не закрывает проблему индивидуализированности их конкретных воплощений. Это последнее качество может проявляться и в самом порядке пополнения звуков, и во взаимодействии методов включения и исключения тонов, и в особенностях интонационно-интервальных (в частности, полутоновых) накоплений, и в связях с тонально-функциональным развитием, а также с какими-либо иными принципами — скажем, обиходного лада, и в нивелировании подобных связей. Пути пополнения модуса бывают в некоторых случаях настолько особыми и неповторимыми, что постижение их логики вынуждает даже заново подбирать, а то и создавать, специальный аналитический инструмент.



«Борис Годунов». Петербург. 1874. «Боярская дума». Декорация М. А. Шишкова

Написанная за два года до «Картинок» фортепианная пьеса «Швея» является одним из первых у Мусоргского сочинений со строгим, упорядоченным и интонационно-целесообразным развертыванием лада. «Звукодраматургия» в ней, как и в «Прогулке», протекает на основе квартовой (квинтовой) логики, прослеживаемой в становлении вначале пентатоники, затем гептахорда и, через ряд этапов, двенадцатитоновой системы. Процесс охватывает тринадцать тактов:

Вместе с тем этот путь в «Швее» весьма своеобразен. Напомним, что в «Прогулке», как и, скажем, в монологе Бориса «Достиг я высшей власти», путь от гептахорда к додекахорду отличается прямолинейным (кварта за квартой) присовокуплением тонов с одной стороны квартового ряда: в «Прогулке» — с бемольной (ми-бемоль — ля-бемоль — ре-бемоль — соль-бемоль — до-бемоль), в монологе — с диэзной (ля-диез — ми-диез — си-диез — фа-дубль-диез — до-дубль-диез). В отличие от такого решения, в «Швее» новые тоны включаются, в основном, как бы парами, объединяющими звуки диэзного

и бемольного направления. В результате образуется оригинальная картина «растягивания» ладового пространства в обе стороны, что и отражает схема (см. ее верхнюю половину):

101

порядок включения новых тонов	такты	звукоряды
1	1	1-3
2	2	4-5
2	3	6-7
4	4	8-10
6	5	11-12
13	13	13

Процесс модального развития зарождается, как видно, из двузвучной большесекундовой («двуквартовой») интонации *си-бемоль — ля-бемоль*. После того, как во втором такте она закономерно симметричным образом дополнена до пентатоники, а в четвертом — до гептахорда, на грани пятого и шестого тактов происходит секвентное сопоставление тональностей *Ре-бемоль мажор* и *Си-бемоль мажор*, знаменующее добавление еще трех «знаков» с диэзной стороны. Если обратить внимание на то, что в ведущем голосе эти «знаки» вводятся в строго квартговом порядке — *соль-бекар — ре-бекар — ля-бекар* (первые два тона даны, кроме того, гармонически, одновременно), станет ясно, что секвентное сопоставление тональностей дополнено здесь, как и в «Прогулке», эффектом своеобразного модального глissандо. Последний этап (тринадцатый такт) знаменует включением крайних тонов ряда *до-бемоль* и *ми-бекар* (орфография соответствует их положению на квартовой шкале).

С окончанием процесса расширения звукоряда замыкается и первый (тринадцатитактный) раздел формы. Он организован, опять же, по типу зерна и развертывания, в ходе которого образуется многоколенный ряд вариантно связанных, производимых друг от друга мотивных ячеек. Четырнадцатый же такт знаменует резкий возврат к четвертому такту, то есть туда, где пентатоника переходила в гептахорд. После этого наступает новая фаза тема-

тического (соответственно, и модального) прорастания. Здесь нельзя не вспомнить еще раз о веберновском ощущении формы, которая, по его словам, оканчивается «как только пройдут все двенадцать звуков».

Теперь рассмотрим модусы разных этапов развертывания тринадцатитакта. Из нижней части приведенной схемы видно, что, исключая начальную пентатонику, все они семиступенны. Однако качественно эти модусы отличаются друг от друга: в четвертом-пятом и шестом-седьмом тактах они диатонические (на квинтовом звукоряде составляющие их тоны берутся подряд), в восьмом-десятом, одиннадцатом-двенадцатом и тринадцатом тактах — хроматические (их тоны словно бы выбраны из разных участков кварто-квинтового ряда, в котором получились пробелы; причем в последнем гептахорде пропускается в общей сложности пять тонов, тогда как в двух предыдущих — по три).

Образование пробелов и их увеличение как раз и являются следствием того, что выделяемые модусы охватывают все более широкую зону полного квартового ряда при сохранении числа включаемых в них ступеней. Уточнить и пояснить данное обстоятельство поможет его числовое выражение.

При размещении модусов на кварто-квинтовом ряде специфический для них (в очерченном смысле) интервал попадает на крайние тоны. Индексом этого интервала (соответственно и всего лада) может служить число объемлемых им кварт¹. Сравним с помощью таких индексов модусы разбираемого тринадцатитакта:

Такты	Специфический интервал	Индекс специфического интервала
1	b — as	2
2—3	f — des	4
4—5	c — ges	6
6—7	a — es	—
8—10	a — ges	9
11—12	a — ges	—
13	e — ces	11

¹ Числовые показатели интервалов по числу объемлемых ими квинт (то же, в сущности, что кварт) использовал Г. Катугар для решения других задач (1924, с. 11—14).

Рост величины индексов с новой стороны раскрывает процесс расширения ладового пространства, уже отраженный в *примере 101*. Но дело тут не только в этом. Поскольку специфический интервал («интервал между крайними тонами») в каждом модусе только один (любые иные интервалы строятся на разных ступенях и, кроме того, обязательно имеются в модусах с меньшим индексом), то последовательное увеличение индексов отражает не просто чисто звуковое, но интервально-интонационное обновление каждого очередного модуса в сравнении с предыдущими.

Кстати сказать, новые тоны, образующие все расширяющиеся границы лада, при восприятии легко фиксируются не только в силу того, что они новые, но и благодаря их, как правило, видному положению в музыкальной ткани. Так, на этапе выхода за диатонику, когда образуются модусы с индексом 6 (такты 8–10 *примера 100*), новые тоны *ля-бикар* и *соль-бемоль* служат нижним и верхним интонационным пределом мелодических фигураций.

Еще один аспект ладового развития пьесы «Швея» (как и большей части других примеров, о чем уже говорилось в связи с «Прогулкой») заключается в насыщении модусов полутоновостью (а также и иной, в частности уменьшенной и увеличенной интерваликой).

Наращение числа полутонов может зависеть как от увеличения числа ступеней, так и от их взаимоположения в звукорядах. Поскольку в «Швее» первый фактор действует только вначале (до образования гептахорда), добавление полутонов в основном связано опять-таки, с расширением границ модусов на кварто-квинтовой координате.

В звукорядах тринадцатитакта число полутонов нарастает плавно и пропорционально увеличению индексов:

Такты	1 — 3	4 — 5, 6 — 7	8 — 10	11 — 12, 13
Индексы	4	6	9	11
Число полутонов	0	2	3	4

К тому же, начиная с восьмого такта, когда это число становится сравнительно большим, все полутоны реально интонируются, тогда как раньше (т. 4–5, 6–7) образующие их звуки непосредственно не соприкасались.

Завершая анализ «Швей», подчеркнем еще одно важное обстоятельство. Ладовое развитие имеет в ней не только системно-организующее, но и образно-содержательное значение. И пополнение модусов, и обострение интервалики, и созревание диатоники, как некоего ладового оптимума, и ее прогрессирующая трансфор-

мация в сторону усложнения, и внезапные «откаты» в перволад, то есть в пентатонику (например, в тактах 35–36 такой «откат» дал характерно черноклавишную, пентатонно-кварттовую гармонию) — вот те факторы, благодаря которым бесстрастное, эмоционально-отрешенное «звуковращение» (в пьесе используются изобразительные возможности фигурации) все более наполняется щемящими, элегически-ламентными, вопрошающими мотивами.

Сущность выразительности заключена, разумеется, не в самих мотивах, как, к примеру, и не в усложняющихся, вплоть до ундецимаккордов (т. 40–41), гармониях, и не во вторгшихся в самом центре формы элементах хоральности (т. 25–29), хотя все эти средства по-своему действенны. Глубинной интонационной подосновой образа — образа, как оказалось, психологически сложного, жизненно реалистичного и развивающегося, — служат рождаемые один за другим сублады, таящие в себе богатые эмоционально-содержательные потенции.

Раскрытие этих потенций привело, в конечном счете, к жанровой модуляции из легкого «скерцино» (подзаголовок пьесы) в драматургически насыщенную пьесу-действие, вполне сравнимую с отдельными «песнями-сценами» и пьесами из «Картинок с выставки». По словам В. Стасова, «Швея» представлялась композитору как «изображение работницы, грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой» (1977, с. 138).

4. Первичность модальных факторов

Когда процессы пополнения так тщательно отрегулированы и упорядочены, они, как правило, являются в ладоразвитии ведущими (а не ведомыми). Это не означает, конечно, их абсолютной самостоятельности. Пополнение модуса практически всегда согласуется с другими формами ладоразвития, и прежде всего, как уже говорилось, с тонально-модуляционными.

Есть своя линия тональных смен и в рассматривавшемся только что тринадцатитакте. Он представляет типичный для Мусоргского (по наблюдениям В. Протопопова: 1983, с. 53–54) тональный комплекс, объединяющий параллельные тональности и одноименную к одной из них: Des — В — b — Des. Расположены эти тональности в соответствии с логикой скачка и его двуэтапного заполнения: скачок (Des — В) совмещает два «шага» — смещение тоники и отмену трех бемолей. На обратном пути каждый из них делается отдельно: вначале, путем сопоставления одноименных тональностей (В — b), осуществляется возврат в пятибемольную сферу, а затем — через ход в параллель — в исходную тональность (b — Des).

Как видно, тональное «движение» примера демонстрирует большую изобретательность композитора и в традиционной сфере ладоразвития. Но это «движение» протекает, в основном, как бы параллельно модальным процессам и, во всяком случае, не отражает многие их тонкие линии, детали и повороты. Так, новые тональности могут не согласовываться традиционно с реальным содержанием звукоряда; их появление не всегда становится следствием включения новых тонов (так называемых явных признаков отклонений), как, впрочем, и сами эти тоны часто не продиктовываются выбором соответствующих тональностей, а возникают по **своей** логике.

Вопрос о взаимодействии тонального и модального факторов будет возникать еще не раз¹. Здесь же лишь подчеркнута первостепенность у Мусоргского модальной логики, хотя и другая сторона ладообразования обычно сохраняет в той или иной мере свою самостоятельность.

Конкретные примеры, конечно, неодинаково и неоднозначно согласуются с выводом о первостепенности и изначальности модального развития в процессах пополнения. Так, когда новые тоны выполняют функцию вводных в побочных тональностях, они, естественно, являются результативными, вторичными. Впрочем, Мусоргский и в этих случаях избегает обычно их традиционного, классицистского толкования. Вспомним инструментальное вступление к «исповеди» Досифея, постепенно вводящее в психологически накаляющуюся атмосферу завершающего действия оперы. Один из выразительных аспектов начальной части вступления заключается в планомерном подключении к ре минору хроматических звуков:

102 *Andante tranquillo*

ВВ. ТОН ВВ. ТОН ВВ. ТОН ВВ. ТОН

к ля к ре к соль к до

Все они принадлежат в качестве вводных родственным тональностям, то есть использованы вполне по-классически. И все же аромат специфически модального пути сохраняется и здесь благо-

¹ В данной главе затрагиваются лишь некоторые аспекты этого широкого вопроса. О некоторых других, к примеру о децентрализации лада, благоприятствующей проявлению модальности (хотя и не обуславливающей ее), см. в первой главе.

даря упорядоченности (квартовости) процесса пополнения и нивелирования побочных устоев.

Приоритет модальности в технике пополнения проявляется ярче, когда сам источник процесса, то есть лад первотематизма, вполне определенно относится к модальному роду. Так, в ряде рассмотренных выше опусов линия ладоразвития проистекает из пентатонных или гексахордных (неполнодиатонических) зачинов, которые способны быть словно бы декларацией модальности. Этому же может благоприятствовать и типичное для таких примеров монодийное изложение.

Приведем еще один пример, специфика модальности которого определена уникальным для XIX столетия симметричным ладом «два полутона — тон»: 112 112 112. Речь идет о начальной теме «Женитьбы», где эта замкнуто круговая и как бы «ленивая» звукоструктура в сочетании с другими средствами дорисовывает образ безвольного Подколесина (авторская ремарка: «Довольно медленно — лениво»).

Указанный девятиступенный модус полностью сформирован в начальной фразе (2,5 такта) и сохранен до конца семитактной лейт-темы. Но на первой же доле восьмого такта, где начинается монолог героя, в музыкальную ткань введен внемодусный тон ля, разрушающий ладовую симметрию и тем самым открывающий линию пополнения звукоряда.

Отсутствующие в начальном девятиступенном модусе три звука складываются в увеличенное трезвучие. Соответствен этому и путь пополнения: ля (т. 8) — фа (т. 10) — до-диез (т. 16):

103 **Довольно медленно-лениво**

7 *p* 8, 3 3 3

Вот, как нач_нешь э_так о_дин на до_

pp *cresc.*

9 10 11 3

- су_ге по_ду_мы_вать, так ви_дишь, что точ_но,

p cresc.

12 *mf* 13 14 3

на_до же_нить_ся.

mf *p* *cresc.*

15 *mf* 3 3 16 *mf*

Что, в са- мом де- ле? Жи- вешь, жи- вешь,

sf *f* *mf*

p *p*

Таким образом, здесь вновь, и весьма своеобразно, иллюстрируется связь линии пополнения с интонационно-ладовым строением первотемы. Интересно, что после завершения этой линии Мусоргский закрепляет новые тоны, сконструировав из них мелодико-интонационный и аккордовый комплексы и положив их в основу нового тематизма:

104 3 3 3

Вот о- пять про- пус- тил мя- со- ед

p *sf* *f* *mf*

Итак, модус «два полутона — тон» (пример 103) и «модус» увеличенного трезвучия» (пример 104) своеобразно дополнили друг друга до полнохроматической, двенадцатиступенной системы. Целиком и, так сказать, единовременно эта последняя будет озвучена уже в последующем разделе монолога (т. 22—29).

Обобщая сказанное, отметим стадильность ладовой эволюции монолога. В смене четырех этапов (показ перволада, последовательное заполнение его «пробелов», совмещение новых тонов в один ладокомплекс, образование суммарного двенадцатиступенного модуса) прослеживается строгая логика развития лада, во многом относящаяся и

к логике формы. Подчеркнем еще раз, что логика эта является сугубо модальной, и что такая ее природа определена первотематизмом — исходным звеном процесса ладоразвития и своего рода ключом к нему.

Специального рассмотрения заслуживает вопрос о связях путей пополнения звукоряда у Мусоргского с принципами обиходного звукоряда, то есть, опять же, с одним из видов сугубо модальной техники. Оставляя этот вопрос в основном за рамками данной работы, укажем лишь, что среди традиционных систем именно обиходная отличается, быть может, наиболее последовательным и заранее прогнозируемым порядком становления. «Этот звукоряд, по мере его продолжения в том или ином направлении, приобретает все новые и новые звуки» (Кушнарев, 1958, с. 326) в строго квартовом порядке, с характерным уклоном в сторону бемолей в восходящем движении и в сторону диезов — в нисходящем.

Мусоргский знал и, вероятно, иногда сознательно претворял принципы обиходности. Об этом говорят как случаи прямого использования обиходных напевов (на них указал, к примеру, С. Скребков: 1973, с. 380—384), так и примеры введения новых звуков в квартовом порядке. Косвенным подтверждением тут может служить и следующая фраза Мусоргского из письма В. Стасову: «Говорил с путным попом насчет характера напевов раскольничьих. Рекл: “Если, живя в деревне, застали и слышали старых дьячков, — так и создавайте ваших раскольников в обиходном напеве”. Я застал и слышал дьячков, но о совете путного попа забыл, пока не понадобился мотив для канта Досифея и для купельного канта при самосожжении» (1971, с. 154).

Конечно, претворение мелодических ладов неоктавной структуры или общих методов их развертывания в условиях многоголосной профессиональной культуры в той или иной мере трансформирует эти лады. Связано это прежде всего с тем, что в обиходных напевах каждое согласие «привязано» к своей регистровой зоне, а общий диапазон не превышает «амбитуса» четырех согласий, то есть дуодецимы. В гармонической же музыке квартовая периодичность обиходных ладов обычно взаимодействует с периодичностью октавной. Это проявляется, в частности, в октавных дублировках и октавных переносах согласий или их отдельных тонов. (По наблюдениям Х. Кушнарера, «усложнения, являющиеся следствием двусторонних октавных переносов» и вносящие в квартовую структуру признаки октавности, не чужды и самой монодической музыке; правда, «октавность эта, являясь результатом позднейших наслоений... носит **вторичный** характер»: Мусоргский, 1958, с. 349).

Регистровое сближение согласий ведет к тому, что они вплетаются друг в друга, создавая новые для обиходного лада модальные связи, соответствующие хроматическим (смешанно-диатоническим). Лад

при этом может стать неотличимым от каких-либо иных «сверхсемитоновых» систем, скажем, одноименного мажоро-минора (особенно при использовании характерных для него оборотов). Трансформируется при октавных переносах и свойственная обиходному ладу квартовая периодичность функций. Все это создает известные трудности (порой непреодолимые) при распознавании генных признаков обиходного лада.

В хоре черноморяцев из «Хованщины» примечательна больше-секундовая (как бы свернутая двуквартовая) переменность, объединяющая в одну производную систему Ре мажор и До мажор. Показательно и последовательное присовокупление тонов бемольной стороны (*до-бекар — фа-бекар — си-бемоль*)¹, а также новых аккордов с этими тонами:

105 *Poco sostenuto*

По сра ми хом, по сра ми хом, пре ре

ко хом, пре ре ко хом и пре пре хом е ресь не

¹ Внимем еще в одну деталь приведенного фрагмента. Начиная с последних долей четвертого и шестого тактов проводится почти тождественный материал, отличающийся только исходной, затактовой ячейкой: в первом проведении в ней нет тона си-бемоль (к этому моменту он еще не появился на линии пополнения), а во втором — есть. Совсем, казалось бы, малоприметный штрих лишний раз обнаруживает логику постепенного пополнения тонов.

- че - сти - я и зла стрем - ни - ны вра - жи - е.

Десятитонный звукоряд и аккордика соответствуют здесь одноименному мажоро-минору. Однако само это указание явно недостаточно, так как в примере проявляются, кроме того, признаки обиходной и производной систем.

5. Сбережение тона

Помимо последовательного включения новых тонов у Мусоргского распространены и другие приемы пополнения звукоряда: суммирование (взаимодополняемость) различных модусов и сбережение того тона, который в ладу очередного раздела должен занять какое-либо важное положение (центра, специфического тона новой тональности, новой функции...).

Все эти приемы не отрицают друг друга, но, напротив, нередко претворяются совместно. Сказанным объясняется то, что по ходу разбора примеров на последовательное присовокупление новых тонов неизбежно обращалось внимание и на иные способы пополнения звукоряда, хотя каждый из них заслуживает специального рассмотрения.

Технике взаимодополняемости модусов посвящена следующая глава. О технике же сбережения тона речь пойдет в этом параграфе, но с учетом того, что ей уже уделялось внимание выше. Вообще, примеры на данную технику позволяют шире осветить вопрос об образовании полных (хроматических или диатонических) модусов. Благодатным источником таких примеров вновь могут служить «Картинки с выставки» — эти поистине «первые просеки в мире новых идей» (Асафьев, 1979, с. 235), в которых принцип пополнения (в том числе и сбережения тона) стал одним из решающих факторов ладо- и формообразования. Вот несколько образцов.

В одиннадцатитоновом «Быдло» отсутствует звук *фа*. В последующей же интермедии (четвертой «Прогулке») он станет **минорной** терцией, а в очередной пьесе («Балет невылупившихся птенцов») — прямой тонического трезвучия. То есть выпущенный звук в данных номерах не просто включается в лад, но, как это уже отмечалось относительно тона *до-бемоль* (*си*) в «Гноме» и «Катакомбах», наделяется существенным функциональным содержанием. Особенно важной в данном аспекте оказалась **минорная** терция четвертой «Прогулки» (все остальные проведения «рефрена» мажорны).

Еще одним примером послужит следующая пара номеров — «Два еврея» и пятая «Прогулка». Открывающий «Прогулку» звук *соль* отсутствует в предшествующей пьесе, хотя все остальные одиннадцать звуков в ней есть (вскользь задетый в теме бедного еврея форшлаг *ля-дубль-бемоль* нельзя считать даже исключением). Напомним, что внутри самой пятой «Прогулки» (повторяющей первую), как и в заключительном пассаже «Лиможа» (см. *пример 99*), отсутствует тон *си*, который в «Катакомбах» станет ладовым центром.

Прием восполнения «недостающих» тонов можно наблюдать и внутри пьес. К примеру, в тактах 47—53 «Гнома» отсутствует только два тона — *до-бемоль* и *соль-бемоль*. Во вторгнувшихся же следом императивных первомотивах (*Vivo*, т. 54—55, 58—59) они являются замыкающими, интонационно опорными, ритмически и метрически выделенными.

В «Балете невылупившихся птенцов» есть очень важный штрих — мерцание вариантов VI ступени, создающее как бы неоднократное переосвещение «сцены»: в послеэкспозиционном первом разделе Трио (в т. 23—29) тон *ре-бемоль* выключен и заменен *ре-бекаром*, который затем, в свою очередь, отменяется *ре-бемолем*.

Соль-мажорное обращение Досифея к «братии» (V действие, ц. 10) не включает лишь один тон — *соль-диез*. В последующем обращении к «сестрам» (ц. 12), повторяющем тематизм первого обращения полутонем выше, данный тон становится тоникой.

В сцене гадания Марфы из II действия (ц. 45—54), разбитой на три этапа — зов «сил потайных», эпизод «всматривания в воду» (ворожба) и песню-предсказание, — наблюдается процесс экономии, а затем все более весомого внедрения тона *ля-бемоль* — устоя завершающей песни: в первом этапе этот тон вообще отсутствует, во втором он не просто включается, а обретает функции вторичной ладовой опоры, наконец, в третьем, итоговом, — становится центром.

Некоторые подобного рода образцы, взятые отдельно, могли бы казаться случайными, если бы не были так распространены и не иллюстрировали бы единый принцип сбережения тона, не под-

тверждали бы факт постоянного использования Мусоргским не только полных (двенадцатиступенных хроматических, семиступенных диатонических) звукорядов, но и неполных. Среди последних особую роль выполняют те, что отличаются от полных на один тон. Это эндекахорды и гексахорды: первым, относящимся к разряду неполнохроматических, недостает одного тона до полной хроматики; вторым, относящимся к неполнодиатоническим, недостает одного тона до полной диатоники. Их роль в некоторой мере определяется тем, что при ладовом развитии от них до полных систем необходимо сделать только шаг. Но именно тот, который ведет к образованию **качественно** новых модусов, а не просто отличающихся числом ступеней. А если ладовое развитие было многоэтапным, то такой шаг (уподобленный при анализе «Прогулки» шагу от предыкта к икту) замыкает процесс или его фазу.

Вопрос об использовании Мусоргским эндекахордов и гексахордов заслуживает более подробного освещения.

Как уже отмечалось, двенадцатиступенность не означает обязательной двенадцатитоновости. Показательно, что многие произведения или их разделы у Мусоргского являются, в частности, не двенадцати-, а одиннадцатитонными. Это объясняется, видимо, следующим: плотность эндекахорда мало отличается от плотности додекахорда, но, с другой стороны, эндекахорд может быть представлен в тех разновидностях, что отличаются друг от друга положением отсутствующего звука относительно тоники. Последнее обстоятельство придает каждой из них индивидуальность. Додекахорд же не имеет структурных вариантов и является в своем роде единственным. Приведенные соображения сопоставимы с наблюдениями чешского композитора Алоиса Хаба: «Двенадцатитоновая музыка, имеющая в основе хроматическую гамму, должна прибегать к выпущению одного или нескольких звуков из-за симметричности строения хроматической гаммы, не дающей возможности получать разнообразные ее обращения» (цит. по: Шевалье, 1931, с. 210).

Индивидуализированность эндекахордов с различными «выпущенными» ступенями проявляется более отчетливо тогда, когда они возникают вокруг одного центра в пределах произведения или его раздела. Примером может служить монотоничный (целиком ми-бемоль-минорный) финал III действия «Хованщины». Среди многих звукорядов (в их числе выделяются диатонические гептахорды, гексахорды, тетракорд, декакорды и додекахорд) видное место в нем занимают и эндекахорды различной структуры: без *соль-бекара* (ц. 99 т. 1–4; ц. 105 т. 5–7), без *до-бекара* (ц. 102 т. 1–4; ц. 116 т. 1–7), без *фа-бемоля* (ц. 104 т. 1–7; ц. 109 т. 1–9), без

ре-бемоля (ц. 117 т. 8; ц. 118 т. 4) и без *ля-бекара* (ц. 121 до конца действия)¹.

Звучание эндекакорда может рождать ожидание отсутствующего в нем звука. Чтобы ощутить это, достаточно еще раз воспроизвести хроматический пассаж, пропустив в нем один из тонов, как это сделал Мусоргский в последнем такте «Лиможа» (см. *пример 99*). Обретение недостающего в этом пассаже тона *си* (он старательнейшим образом обходится во всех голосах) становится как бы целью интонационного движения, достигнутой в тот самый последний миг, который совпал с началом последующей пьесы; в ней этот тон становится и первым, и центральным.

По аналогии вспоминается переход к финалу Третьего скрипичного концерта А. Шнитке. Здесь дважды берется одиннадцатитоновый аккорд (своего рода эндекакорд-созвучие). В очередном аккорде отсутствовавший ранее тон *ми* окажется верхним, а в последующем финале — мажорной терцией двутерцового трезвучия. Об использовании сходного приема в сочинении Э. Денисова «Смерть — это долгий сон» рассказал в своем «Признании...» сам автор: «В... последних тактах возникает... очень важная и также связанная с... основной идеей новая краска: выстраивается многозвучный одиннадцатитоновый аккорд, и тогда один из исполнителей... берет колокол и играет только три ноты — вот эти самые три повторения «до-диеза», то есть двенадцатого звука, которого не было в аккорде» (Шульгин, 1998, с. 292). Из последнего примера видно, что конкретный технологический прием может иметь не только формообразующие, но и содержательные (подчас символистские) предназначения.

Как уже говорилось, устремленность к полному двенадцатиступенному звукоряду стала решающей ладо- и формообразующей идеей в ряде стилей современного творчества, на что указывал, к примеру, Веберн. Определенное значение она имеет и для музыки прошлых веков², в частности для Мусоргского, о чем можно судить по пьесам «Швея» и «Прогулка», проанализированным выше. Оговорим лишь, что последовательное движение к «недостающим» тонам не обязательно приводит к додекакордному звукоряду, поскольку в модалном развитии Мусоргского подключение новых

¹ Подробный анализ финала III действия «Хованщина» см. в конце IX главы.

² Указывая на хроматически-гаммообразные завершения некоторых этюдов Шопена, В. Холопова подчеркивает: «Хроматизм... создает впечатление законченности благодаря исчерпанию звукоряда до конца» (Холопова, 1984, ст. 71).

тонов часто совмещается с отключением ранее освоенных. Так, в каждый данный момент возникают эффекты недоозвучивания полной ладосистемы, чем при отмеченной тенденции к ее обретению поддерживаются и интенсифицируются особые ладовые напряжения, невозможные, кстати, в сплошь двенадцатитоновой музыке. Это некий особый тип функциональности.

Обратимся теперь к примерам на гексахорды. Их распространенность может быть объяснена связями с русской народной песней, где шестизвучный (чаще бестритоновый) модус является нормативным. Но основная причина заключена, как нам представляется, в отмеченном стремлении не сразу экспонировать полный модус (в данном случае семиступенный диатонический), который при этом утрачивает в какой-то мере качество заданности и оказывается образующимся.

Начальные двенадцать тактов «Богатырских ворот» зиждутся на типичном для русской народной музыки гексахорде без IV ступени, в который укладываются и мелодический голос, и аккордика. Эта ступень (тон *ля-бемоль*) включается с тринадцатого такта, знаменуя образование гептахорда и, соответственно, открытие новой фазы развития первотематизма. С функционально-гармонической стороны внедрение *ля-бемоля* выдвигает на первый план аккорды субдоминанты.

Подобный ладогармонический план, и в том же Ми-бемоль мажоре, компактно воссоздается в четырехтактной теме хора «Слава лебедю» из «Хованщины» (I д., ц. 98). Модус ее начального двутакта тождествен двенадцатитакту «Богатырских ворот» не только по звукоряду (гексахорд без IV ступени), но и по составу аккордов (трезвучия I, V, VI). Первая же доля третьего такта знаменует внедрение *ля-бемоля* и гармонии субдоминанты.

Монодический четырехтактный зачин юношеской Сонаты для фортепиано также является гексахордным (сам же гексахорд представляет сумму пентахордов):

Первый двутакт

соль — ля — си — до — ре — ми

Второй двутакт

Здесь ярко проявилась предрасположенность «неполнодиатонического» лада к децентрализации. Начало второго четырехтакта очень рельефно. Помимо вступления партии «Primo» (соната четырехручна) и смены монодии гомофонией, этому способствует качественное преобразование лада. Оно выразилось в добавлении на

первой же доле тона *фа* (IV ступени) и образовании гептахорда, в утверждении в крайних (наиболее слышимых) голосах невозможного ранее тритона и в прояснившейся в итоге его разрешения тоналности (До мажор). Фактически, здесь произошла смена одного рода лада другим — модально-моnodического гармоническим, незаданного типовым:

108 **Allegro assai**

I

II

Allegro assai

p tranquillo

p

Лад второй строфы думки парубка из «Сорочинской ярмарки» (I д., ц. 83) отличается от лада первой (ц. 82), опять же, включением нового тона (*соль-диез*), достроившего гексахорд до гептахорда. Монодическая фактура благоприятствует предельной ясности ладового развития, которое отличается стройностью и целенаправленностью. В начальных трех тактах гексахорд отчетливо выступает как метрически опорная нисходяще-гаммообразная линия. В конце третьего и в четвертом тактах происходит рекапитуляция процесса — показ этой линии в прямом, нерассредоточенном виде. Во второй же строфе к уже образованному и закрепленному гексахорду присовокупляется (в соответствующей октаве!) указанный тон *соль-диез*, своеобразно довершающий ладоинтонационную идею:

107 **Larghetto, quasi Largo**

1-я строфа

2-я строфа

гексахорд

гептахорд

Аналогичное соотношение гексахордной мелодии в первой строфе и гептахордной во второй наблюдается и в думке Параси, открывающей II картину III действия (сопровождение, правда, теперь не соответствует законам становления мелодии).

Образцами выращивания гептахордов из гексахордов могут служить, кроме того, тема хора стрельцов «Ах, не было печали» («недостающий» тон *до* появляется здесь в предкаденционном семнадцатом такте) и мелодия начального десятитакта монолога Бориса «Достиг я высшей власти». На шестизвучность последнего примера обратил внимание Л. Мазель, указав, что невключение звуков *ля* или *ля-диез* усиливает тонально-функциональную неопределенность (1972, с. 462). То, что отмеченные звуки старательно пропускаются, особенно ясно видно по образовавшемуся

«просвету» в поступенно-гаммообразной линии второй половины мелодии (ц. 43, т. 6–10):



Их внедрение в начале следующего построения (ц. 44) становится существенным звеном ладового развития. Это развитие, заметим попутно, с образования гептахорда (с вариантной ступенью *ля-бекар* — *ля-диез*) только начинается и уже в ближайших двух построениях (ц. 44, 45) будет отмечено последовательным подключением новых тонов (вплоть до двенадцатого) в строго квартовом порядке: *ля-диез*—*ми-диез*—*си-диез*—*фа-дубль-диез*—*до-дубль-диез*.

В некоторых случаях различные гексахорды, будучи как бы извлечены из одного и того же гептахорда (обычно диатонического), следуют один за другим. Любая их пара суммируется в гептахорд, который в целом виде может не появляться. В качестве примера сошлемся на первый выход Хованского (I д., ц. 89–91), где каждое относительно самостоятельное построение основано на своем гексахорде, «выбранном» из общего двудиезного диатонического модуса:

108

Общий (суммарный) звукоряд	
Ц.89, т. 1-6 Стрельцы. Народу (Moderato, non troppo. Andante)	
Ц.90, т. 1-4 Лейттемы Хованского (Moderato assai, quasi marziale)	
Ц.90, Т. 5-8	
Ц.91, Хованский. Толпе. (Moderato semplice)	

Принцип дополнительности неполнодиатонических ладов (гексахордов), как и продемонстрированный выше принцип дополнительности неполнохроматических ладов (эндекахордов) — это, в сущности, один и тот же принцип, когда включение новых, дополняющих тонов совмещается с исключением каких-либо других тонов. В результате, полный модус может так и не появиться. Плотность же «местных» модусов все время остается неизменной, не предельной, открытой для дальнейшего ладового развития, постоянно получающего новые импульсы.

6. Сбережение аккордики

Нам осталось лишь хотя бы кратко сказать о том, что техника пополнения осуществляется во взаимодействии не только тонов и звукорядов, но также аккордов и их комплексов. Эти два аспекта, конечно, связаны и взаимообусловлены. Внедрение уже одного нового тона делает возможным использование большой группы новых созвучий.

Сбережение выразительности аккордовых структур или функций — прием сам по себе не новый. Им изобретательно пользовались классики. Естественно, что и Мусоргский часто словно бы припасает характерные гармонии для нового этапа формообразования, для кульминации или с тем, чтобы выделить ими какую-либо важную подробность в развитии музыкального «сюжета». Так, уменьшенный септаккорд в «Хованщине» впервые появляется только перед ц. 46 на словах «кровь» и «голову напрочь» (символично, что он же прозвучит в момент убийства Хованского в конце III действия). Немало у Мусоргского и единственных в произведении созвучий, подобных взятым в кульминациях минорному большому септаккорду из «Старого замка» (т. 60–61), пентаккорду и ундецимаккорду из «Швейи» (т. 35–36, 40, 42), а также характерно секундовым и увеличенным структурам из «Женитьбы».

Все эти «сэкономленные» звукосочетания, как правило, выделены средствами фразировки, акцентной динамики, несут важную тематическую и формообразующую нагрузку. Они могут быть характерными и по структуре. Но повторим: сам принцип сбережения аккорда является традиционным. Новизной же отличаются его конкретные воплощения у Мусоргского.

Впрочем, по меньшей мере, в трех случаях этот принцип оказывается изначально специфическим и характерным.

В первом введении новых аккордов является следствием пополнения звукоряда, осуществляемого по своей логике. Иллюстрациями здесь могли бы служить многие из уже приводившихся образцов, например, начальная тема «Богатырских ворот».

Второй случай касается примеров, в которых вновь подключаемые аккорды и аккордовые обороты сами складываются в логически закономерную рассредоточенную линию развития. Такая линия прослеживается в сопровождении к монологу-исповеди Досифея из V действия. Напомним, что уже во вступлении к нему наблюдается последовательное заполнение «пробелов» полного звукоряда (см. *пример 102*). В дальнейшем же обнаруживаются новые ресурсы ладового развития — линия пополнения звукоряда переходит в линию пополнения состава аккордов. Причем последняя имеет свою логику, прослеживаемую в постепенном подключении трезвучий низких ступеней, а соответственно, и в углублении субдоминантовой стороны и усложнении функциональных отношений. Нагляднее всего это видно в сравнении ряда каденций, в которых все более сложная аккордика каждый раз эффектно оттеняется элементарной замыкающей ячейкой V — I (VI)¹:

Такты	Каденционные обороты						
24 — 25			VII			V<	I
37 — 39	II		$\text{VII}>$			$\text{V}_6<$	VI
42 — 44	II	VI	$\text{VII}>$			V<	I
47 — 49	II	VI	$\text{VII}>$	V	I	V<	I

Нижняя графа таблицы отражает кульминационный фрагмент исповеди, в котором наибольшее сгущение колорита достигнуто наибольшим же числом трезвучий низких ступеней, вплоть до уникальных в XIX веке V и I .

Третий случай охватывает примеры с существенно расширенной сферой аккордов, которые, будучи сгруппированы и распределены по разделам формы, наделяют их индивидуальной окраской и создают контрасты. Обычно при этом выявляется какой-либо принцип отбора, соответствующий содержательным задачам. В от-

¹ Прием «приведения к единству» Мусоргский использовал неоднократно, о чем еще будет идти речь в IX главе в связи с пьесой «Старый замок» и песней-предсказанием Марфы.

дельные группы могут быть, к примеру, выделены аккорды одного ладового наклонения, уровня сонантности (термин Ю. Холопова), диатонические или хроматические, имеющие восходящие или нисходящие альтерации и т. п. Важную организующую роль играют, как правило, и факторы, специфические для первого и второго «случаев». Анализ избираемого здесь примера — пьесы «Балет невылупившихся птенцов» — по необходимости будет более подробным.

Даже среди «Картинок» она выделяется удивительной прихотливостью гармонических красок и при этом сохранением некоего общего «тона». Определяется это самим материалом: неизменный Фа мажор словно освещается фейерверком ярко вспыхивающих и гаснущих аккордов, причем только два (тоника и доминанта) не являются хроматическими. А всего в стремительно летящей экспозиции звучит восемнадцать (!) трезвучий и септаккордов, в Трио же к ним присовокупляется еще порядка десяти колоритных, приправленных большесекундовыми трелями (почти побочными тонами¹) созвучий. Этот многоцветный материал (слово «хроматизм» здесь обретает и первородный смысл) определенным образом рассредоточивается по всем разделам, каждый из которых имеет в результате собственный состав лада.

Наличие в каждом разделе «своих» аккордов и аккордовых оборотов членит форму. «Балет», как и многие опусы композитора, имеет, можно сказать, равномерный пульс, отсчитываемый в смене четырехтактов. И почти каждый из них наделен индивидуальным гармоническим лицом, а некоторые, кроме того, основаны на каком-либо особом принципе организации структуры. Выделим хотя бы второй четырехтакт:

109 [Scherzino vivo, leggiero]

[pp]

V н VII I н III н V н II н VII V

¹ В рукописи «трельные тоны» выписаны нотами при аккордах, что соответствует приемам нотной графики у Мусоргского.

Возвратно-симметричное расположение крайних аккордовых пар ($V - \text{VII}$; $\text{VII} - V$) делает этот четырехтакт словно бы заключенным в рамку. Серединные аккорды чередуются более свободно. Однако и их последование регулируется логически выстроенной линией удаления от аккорда диатоники (V) через сферу одноименного мажоро-минора ($\text{VII} - \text{одноименная T} - \text{III}$) к аккорду чисто хроматической системы (V) и возвращения к V вновь через мажоро-минорные созвучия ($\text{II} - \text{VII}$). Таким образом, симметрия в расположении гармоний охватывает весь четырехтакт, а не только его крайние пункты:

Диат.	Сфера	Хромат.	Сфера	Диат.
аккорд —	мажоро-	— аккорд —	мажоро-	— аккорд
	минора		минора	

Такая выстроенность удивительна, поскольку, на первый взгляд, кажется, что аккорды ряда возникают, «как попало», на тонах гаммообразного пассажа левой руки. Тем более, что Мусоргский действительно словно бы избегает порядка: в самом этом пассаже сочетаются звенья тон-полутоновой и чисто хроматической гамм, среди исключительно мажорных трезвучий одно почему-то оказывается минорным, в числе трезвучий основного вида для чего-то дается одно обращение (II_4^6). Путая подобным образом «карты» и вводя непредсказуемые «нарушения», композитор обостряет внимание слушателя — его восприятие нигде не может скользнуть по инерции. «Нарушения» вносят и эффект непредустановленности, хотя не подрывают поистине железную логику, организованность элементов.

Внутренняя замкнутость структур отдельных ячеек обособляет и автономизирует их. Это рождает проблему впайки ячеек в музыкальное целое, которую Мусоргский решает в каждом произведении по-новому. Характерной особенностью гармонии «Балета» является чередование зон тоники и доминанты¹:

¹ Возможно, что ритм периодических (чаще четырехтактных) смен тонических и доминантовых сфер предопределен жанровой (танцевальной) спецификой (замысел пьесы сложился, как известно, под воздействием эскизов, созданных Гартманом к постановке балета Ю. Гербера «Трильби»).

Разделы формы	Экспозиция					Трио		Реприза	Кода
	1-4	5-8	9-12	13-16	17-22	23-30	31-38		
Такты и темати- ческое содержа- ние	А	Б	А	Б ₁	Б ₂	В	Г	39-60 Повторе- ние экс- позиции	61-64
Функцио- нальные зоны	Т	Д	Т	Функ- ции не ясны	Д	Т		TDTD	Т

Проанализированный выше четырехтакт (т. 5–8) служит, как видно, зоной доминанты — его макрофункцию определяют обрамляющие трезвучия V ступени: все, что внутри, — это, так сказать, детали. Доминантовые трезвучия, таким образом, играют сразу две противоположные роли — берут второй четырехтакт в рамку и в то же время открывают шлюзы, через которые он сообщается и связывается с окружающими звеньями.

Распределение аккордового материала по различным разделам, как уже говорилось, может связываться с распределением же звукорядов или их отдельных (чаще особо приметных) тонов. Так, второй, «доминантовый», четырехтакт «Балета» отличается от окружающих («тонических») четырехтактов отсутствием тона ля (III ступени); с другой стороны, эти последние, в свою очередь, «лишены» вводной (VII) ступени. Особое значение имеет также отмечавшаяся уже подмена тона *ре-бемоль ре-бекар* в начале Трио и обратное переключение перед его второй половиной.

Подобные приемы типичны для Мусоргского. Они служат индивидуализации отдельных разделов сочинения. Это наблюдение, впрочем, имеет пока предварительный характер, поскольку важные аргументы в его пользу будут даны только в следующей главе.





Глава V

ВЗАИМОДОПОЛНЯЕМОСТЬ МОДУСОВ

1. Факторы соотношения модусов

Изучаемая в данной главе техника заключается в последовании модусов (субмодусов), взаимодополняющих звукоостав один другого. То есть речь идет о групповом включении (и выключении) тонов, когда существенным становится не тот или иной порядок звукового обновления, а суммарный результат. Специфически модальной (не тональной, не уподобляемой простой смене тональностей) эта техника оказывается при использовании неклассических ладов (с нетиповыми модусами и функциональными отношениями).

Дополняемость модусов дает в принципе наиболее яркие эффекты звукового освежения, хотя их конкретный характер бывает различным. Он зависит от целого ряда приемов и форм реализации этой техники, содержание которых определяется: количественным соотношением изменяемых и сохраняемых тонов (также звукосочетаний); качественными характеристиками, определяемыми весомостью этих тонов в ладу, в частности тонально-функциональными параметрами; структурным контрастом модусов или, напротив, их близостью и даже тождественностью.

Наряду с этими, основными критериями, у Мусоргского большое значение имеет наличие общего (или необщего) центра и принадлежность взаимодополняющих модусов к разным темам или вариантам одной. Немаловажным является также соотношение объемов и амбитусов ладов. Определенную роль играет и принцип их суммирования в общий звукоряд: они могут как бы присоединяться один к другому через соединительные интервалы, тон и группу тонов, или вставляться друг в друга (наподобие гребенок)¹.

¹ Интересно, что эти варианты под терминами «смешанный модус» и «комбинированный модус» («*Tonus mixtus*» и «*Tonus commixtus*»; в английском переводе: «*A mixed mode*», «*A combined mode*») учитывались еще Г. Тинкторисом в его «*Terminorum musicae diffinitorium*» — первом в истории музыки словаре: «Смешанный модус, если он автентический, охватывает нисходящий ряд своего собственного плагального модуса; а если он плагальный, охватывает восходящий ряд своего собственного автентического модуса» (Tinctoris, 1963,

Различные комбинации и сочетания перечисленных параметров таят в себе бесконечные возможности индивидуализации модусов относительно друг друга. Мусоргский пользовался ими очень изобретательно, что естественно для композитора, творческий метод которого отличается характеристичностью речи и обостренно контрастной драматургичностью музыкального становления.

2. Образцы модальной дополняемости сопоставляемых тем

Резкое противопоставление двух начальных тем «Гнома» (первая живописует как бы ужимки и гримасы персонажа, вторая — срывающийся вопль) осуществляется многими фактурными и ритмоинтонационными средствами, в числе которых не последнюю роль играет соотношение ладов. Общность центра и наклонения этих последних способствует единству, различия же звукорядов — контрасту: в них совпадают только три ступени, располагаемые по звукам тонического трезвучия — I, III и V (кроме того, принадлежащий второй теме *ре-бемоль* вскользь задевается и в первой), тогда как суммарный звукоряд включает одиннадцать тонов (отсутствует лишь мажорная терция *соль-бекар*). Причем во второй теме новые тоны явно выделяются:

110

Модус I темы

Модус II темы

Взаимодополняемость начальных модусов способствует восприятию образующихся в дальнейшем многозвучных модусов (вплоть до додекахорда в т. 60–71) как суммарных, синтезирующих. Эти последние стали, таким образом, закономерным итогом длительного процесса. Он зародился и развился, как отмечалось в предыдущей главе, в «Прогулке» на основе упорядоченного по-

р. 69). То есть, этот модус «охватывает и автентический и плагальный диапазон любой пары модусов» (Там же, р. 96). «Комбинированный модус, если он автентический, соединяется с каким-либо другим плагальным модусом, но не со своим собственным; если он плагальный, то соединяется с каким-либо другим автентическим модусом, но опять же не со своим собственным» (Там же. Р. 69). Этот модус «меняется на другой модус по ходу мелодии» (Там же, р. 96).



«Борис Годунов».
Париж. 1908 –
Петербург. 1911.
«Сцена в тереме».
Декорация работы
А.Я. Головина

полнения тонов, а затем в «Гноме» обрел новые ресурсы в технике модальной дополнительности.

«Богатырские ворота» послужат еще более ярким примером. Поэтому рассмотрим его подробнее. Торжественно-триумфальная первая тема и молитвенная вторая контрастируют в значительной степени благодаря крайней отстраненности их модусов. Говоря так, мы учитываем, что многие другие черты — общность основного устоя *ми-бемоль* (во второй теме он мелодический), аккордовость, отсутствие хроматики и внемодусных тонов, сходство мелодического профиля (*пример 114 а, б*) — способствуют не контрасту, а единству.

Сравним вначале звуковые составы исходного раздела богатырской темы (до т. 12) и первого проведения молитвенной (т. 30–46). Их модусы — диатонический гексахорд и обиходный октахорд — имеют в общей сложности тринадцать тонов, из которых всего лишь один (центр *ми-бемоль*) является общим, пять принадлежат исключительно первой теме и семь — второй ($1+5+7=13$)¹. Принцип звукорядного разведения разделов обнаруживается и при сравнении всей первой темы (с тринадцатого такта в нее включен тон *ля-бемоль*) и обоих проведений второй², хотя модусы этих тематических блоков «сцепляются» тремя тонами:

Обратим внимание на то, что общие тоны являются стержневыми в каждом из ладов: в первой теме они служат основными тонами T, S и D, во второй — мелодическими и гармоническими устоями:

¹ Крайние тоны кварто-квинтовой схемы модусов — *ре* и *ми-дубль-бемоль* (*пример 111*) — нельзя считать совпадающими в силу их противоположной ладоинтонационной (функциональной) направленности.

² С известными допущениями можно сказать, что оба проведения церковной темы (второе транспонировано на квинту вверх) зиждутся на общем обиходном звукоряде, который как бы осваивается по частям в процессе модального развития:

b - ces — des — es - fes - ges — as — heses — ces — des — eses

Звукоряд первого проведения

Звукоряд второго проведения

112

ЛАДОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТОНОВ В ПЕРВОЙ ТЕМЕ			
	Основной тон D	Основной тон T	Основной тон S
2-е проведение:	Устой мелодический	Устой гармонический	
1-е проведение:		Устой мелодический	Устой гармонический
ЛАДОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТОНОВ ВО ВТОРОЙ ТЕМЕ			

Мусоргский тщательно охраняет чистоту избранных модусов, что видно из гармонии: и в молитвенной теме, и в каждом разделе богатырской она не выходит из избранных звукорядов.

Особенно показательна молитвенная тема¹, представляющая изначально чистый и образцовый для монодически-модальной системы тип лада — обиходный. Не случайно, определяющим, ведущим голосом в этой теме является подлинный знаменный распев, помещенный в сопрано. Как отмечалось, именно им определяется звуко-состав всей музыкальной ткани темы, в частности, всех созвучий.

Относительно первой темы интерес представляет уже указанное в предыдущей главе обстоятельство: отсутствие в модусе ее начального раздела тона *ля-бемоль* обусловило отсутствие и субдоминантовой гармонии; оба эти компонента включаются одновременно в тринадцатом такте.

Итак, поддерживая чистоту избранных для каждой темы модусов, композитор ярче оттеняет их контраст. Для полноты картины заметим, что дело тут не только в звукорядах. Их несовпадение — это далеко не все, что можно было бы сказать о ладовых различиях тем. Вот лишь два дополнительных наблюдения.

В «Богатырских воротах» сведены не просто различные звукоряды, но относительно самостоятельные типы ладов — октавный и неоктавный, диатонический и недиатонический, тонально-гармонический и модально-монодический. В таком соотношении в рамках пьесы разных систем мышления и заключена, по нашему мнению, суть впечатляющей творческой находки. Ведь лады предопределяют здесь не просто эмоционально-образную, но и жанрово-стилевую индивидуализацию разделов — они воплощают традиции светской и церковной музыки. Если вторая тема основана на знаменном распеве, то первая оказалась близ-

¹ Некоторые черты молитвенной темы были рассмотрены во II главе § 6.

кой вариациям для рогового оркестра начала XIX века на песню «Ярослав-город»¹ (расшифровка К. Верткова²):

“Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве”

113а Allegro alla breve

113б Allegro

“Ярослав-город”

Для второй темы Мусоргский выбрал укосненный лад (обиходный лад локрийской серии, по терминологии Х. Кушнарера), то есть тот, который имеет максимально возможные отличия от мажорного лада первой темы. Укосненный лад обладает очень большой напряженностью внутренних отношений и самой мрачной среди обиходных ладов эмоциональной окраской. Это связано со структурой его согласий (полутон-тон), с фригийской основой и образованием от I ступени целого семейства малых и уменьшенных интервалов: 2м, 3м, 4ч, 5ум, 6м, 7м, 8ум (9м, 10м, 11ум, 12ум)³. Для сравнения, напомним, что мажорный гексахорд вообще не содержит уменьшенных интервалов, а от I ступени и малых. Как видно,

¹ Является ли тема Мусоргского свободной цитатой или мы встретились с поразительным совпадением? У нас нет каких-либо прямых свидетельств. Но большая вероятность цитирования очевидна. Кстати: судя по названиям — «Ярослав-город», «В стольном городе во Киеве», — оба сочинения посвящены славлению городов.

² Опубликована в кн.: История... 1949.

³ Каждое из двух проведений молитвенной темы основано на восьми звуках, то есть на неполных трех согласиях в пределах 8ум. Как уже было сказано, совокупный звукоряд обоих проведений включает четыре согласия (без одного, последнего тона) в пределах 11ум.

отмеченная выше взаимодополняемость звукорядов осуществлена строго избирательно. Их несовпадение стало основой принципиальных интонационных размежеваний.

Все выявленные отличия столь разительны, а жанрово-стилевой и образно-эмоциональный перепады так глубоки, что мысль о подобии противопоставляемых разделов может показаться маловероятной. Почти непостижимо, что темы, основанные на разных звуках, принципах ладовой организации, звукорядных структурах, на вполне конкретных связях с разными (по языку и по эстетике) сферами традиционной русской культуры, в то же время являются вполне очевидными вариантами одна другой. Между тем, этот вывод имеет достаточные основания, в чем убеждают и приводимые примеры¹:

The image displays two musical staves. The top staff, labeled '114a' and '1 тема', shows a melodic line starting on a middle C and moving upwards. The bottom staff, labeled '114b' and '2 тема', shows a more complex melodic line with many accidentals. Dashed lines connect specific notes between the two staves, illustrating their relationship. Below these are two more staves, likely representing a different voice part or a continuation of the themes, also with dashed lines connecting notes.

Суммируем главное: обобщение через жанр (термин А. Альшванга) совмещено в каждой теме финала «Картинок» с еще более широким обобщением через лад. Контраст жанров и контраст ладов обуславливают острую индивидуализацию разделов относительно друг друга (при обилии и черт подобия). А в «сопряжении далековатых идей» (выражение М. Ломоносова), в наведении моста между, казалось бы, несовместимыми пластами русской культуры заклю-

¹ Заострим внимание на ниспадающих отрезках обеих мелодий, в которых почти схематично даны полные гаммы контрастно сопоставленных модусов. Поступенное интонирование в очередном проведении первой темы выливается в гаммообразный же контрапункт. В связи с монодийно-гетерофоническими свойствами фактуры Мусоргского об этом писалось во второй главе и в ст.: Трёмбовельский, 1989. С. 63.

чена и содержательная индивидуализация «Богатырских ворот»¹ — этого собирательного образа Родины, органично подытожившего величественную концепцию «Картинок».

Сугубо техницистский прием взаимодополнительности звуко-рядов в конечном счете оказался эстетическим, что, кстати сказать, органично для композитора, не знающего приема ради приема, и этим смыкающимся с принципами народной музыки.

3. Модальная дополняемость внутри тем

О связи с принципами фольклора можно говорить и более конкретно, имея в виду саму идею модального сочленения и его эмоционально содержательную обусловленность. Здесь мы опираемся на положения Ф. Рубцова о «сложных (составных. — *Е.Т.*) диатонических ладах» в русской народной песне. Они образуются при соединении «в один напев нескольких музыкальных фраз, имеющих каждая свою ладовую структуру», что «вызывается сложностью и многогранностью музыкального содержания» (Мазель 1972, с. 462).

В разобранных в предыдущем разделе пьесах этот же, в сущности, принцип проявляется как бы в увеличении — в одну макросистему в них сцеплены не фразы, а темы и разделы. Речь идет, впрочем, не просто о протяженности и синтаксической самостоятельности соединяемых блоков, а в первую очередь, о расширении и углублении образных воплощений как основы драматургических контрастов.

Но принцип дополнительности проявляется у Мусоргского не только между тематически отграниченными построениями, но и внутри них. Такой «малый круг» закономерности более привычен (несмотря на изысканность некоторых конкретных воплощений), поскольку он соответствует не просто фольклору, но и общему для разных музыкальных стилей принципу складывания лада из отдельных ячеек: «Реализуясь в музыкальном произведении, лад, как правило, выявляется по частям, в отграниченных структурно группах звуков. Такие группы образуют отдельные элементы становления... музыкального материала» (Кон, 1982, с. 61). Жизненность этого принципа объясняется многовариантностью его конкретных проявлений, отличающихся строением ячеек, и едва ли не в боль-

¹ В такого рода «совмещениях несовместимого» — одно из проявлений парадоксальности как черты мышления и музыкальной логики Мусоргского (Степанова, 1983; Трёмбовельский, 1988).

шей степени, приемами их складывания (этот последний аспект Ю. Коном соотнесен с общепсихологическим законом перекодирования: Там же, с. 64).

В сочинениях Мусоргского встречаются разные формы «внутритематического» ладового суммирования. Некоторые из них соответствуют составным диатоническим структурам, описанным Ф. Рубцовым, другие аналогичны ряду натурально-хроматических техник XX столетия. В одних (более простых) случаях две части звукоряда примыкают друг к другу и располагаются в соседних регистровых зонах, в иных — они как бы вставляются одна в другую. Ячейки лада могут быть постепенными или непостепенными, тождественными или отличающимися по структуре. Наконец, число ячеек, как и число звуков, включенных в каждую из них, также бывает различным.

В сочетании такого рода факторов возникает практически бесконечное число структур, строгая систематизация которых представляется не столь уж нужной, а может быть, и невозможной. Важнее уяснить уже отмеченный общий закон становления ладов и, используя его как ключ, раскрыть на конкретных примерах те или иные аспекты его проявления¹.

Сравнительно простым случаем является складывание рядом лежащих отрезков постепенного (чаще диатонического) звукоряда. Они могут быть сцеплены друг с другом общим тоном или состыкованы через соединительный интервал (обычно секунду), в результате чего одинаковые ячейки дают разные лады. Скажем, звукоряды большого обиходного лада (ионийской серии, по терминологии Б. Яворского), одного из дважды-ладов (*до—ре—ми—фа—фа-диез— соль-диез—ля-диез—си*) и обычного мажора складываются из двух тождественных тетрахордов «тон — тон — полутон», которые в первом случае сомкнуты общим тоном, во втором и третьем — разделены, соответственно, малой и большой секундой.

Амбитус каждой «секции», как правило, не достигает октавы, а их суммарный амбитус нередко превышает ее. В этом случае звуки на расстоянии октавы наделяются разной ладовой функцией, что сопряжено и с явлением переменности. Ведь все «секции» имеют обычно свои опорные тоны; общие же тоны, то есть тоны сцепления (если они есть), бифункциональны.

Такого рода неоктавность и переменность — явления мелодического порядка. В многоголосной профессиональной музыке, как это уже отмечалось в отношении обиходных ладов, они вступают в

¹ Касательно сложных диатонических образований в народной музыке такого же мнения придерживается Ф. Рубцов: 1973, с. 76.

разного рода взаимодействия с принципами октавности, которые неизбежно возникают, в частности, при удвоениях, дублировках и октавном транспонировании.

Ведущий голос песни-предсказания Марфы развивается в пределах эолийского (от устоя *ля-бемоль* вверх) пентахорда (в третьей строфе — гексахорда), к которому в конце каждой строфы пристраивается фригийский тетрахорд (от *ля-бемоль* вниз с новой опорой *ми-бемоль*) в качестве своеобразного каданс-рефрена. Этот тетрахорд, в соответствии с традиционным использованием фригийского оборота как знака скорби, несет важную семантическую функцию, выраженную в тексте, в частности, словами «Судьба так решила»:

115 [Tranquillo]

[p] Ни сла_ ва в ми_ нув_ шем, ни доб_ лесь ни зна_ нье, ни фригийский каданс-рефрен

что не спа_ сет те_ бя: судь_ ба так ре_ ши_ ла

Что касается гармонии, то она, «игнорируя» отмеченный поворот мелодии, твердо стоит на единой *ля-бемоль-минорной* основе, укрепляемой незыблемым органым пунктом. При этом в ней есть свой план ладового развертывания, как бы независимый от плана мелодии и связанный, в частности, с внесением в третьей строфе (ц. 52, т. 1–5) всех двенадцати звуков. Несовпадение ладовых характеристик мелодии и гармонии образовало островки полиопорности, а также полимодалности.

Показательным примером может служить и мелодия песни стрельцов (III д., ц. 60):

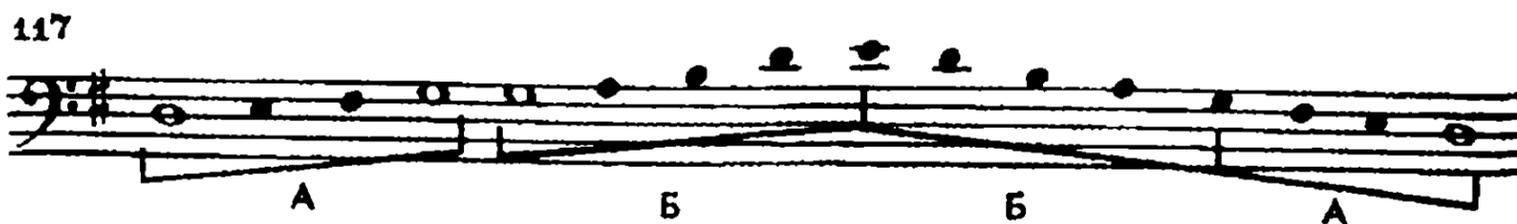
[Andante marziale. Grave.]

116 *f* *sf*

Ах, не бы_ ло, ах,

не бы_ ло пе_ ча_ ли,

Ее начальный восьмитакт основан на составном модусе, нижняя и верхняя части которого — ионийский тетрахорд и пентатоника — смыкаются общим тоном *соль*:



Мелодическая линия имеет возвратно-обращенное строение — после четырехтактного восходящего движения следует четырехтактное же нисходящее. В результате процессы ладо- и формообразования, опять же, оригинально увязываются друг с другом: нижняя ладовая ячейка (А) попадает на края напева, верхняя (Б) — на его середину. Составление лада из двух субмодусов согласуется с переменностью двух опор (*ре* и *соль*), которая на этот раз осуществляется синхронно в мелодии и в гармонии.

В приводимой ниже паре примеров из сцены стрельцов и стрельецких жен (III д., ц. 78–79) составной характер модусов выявлен особенно наглядно. Это связано с тем, что данные модусы складываются по-разному, имея составные части одинаковой структуры. Когда тема звучит у басов, субмодусы (эолийский пентахорд и ионийский тетрахорд) **разделены** большой секундой. При повторении же ее у теноров они **сцеплены** общим тоном. Естественно, что разный способ сочленения дает разный же суммарный результат:

118а Басы *mf*

118б Тенора *f*

Дадим теперь несколько образцов вставления ладовых сегментов друг в друга, которое уподобляется модальной дополняемости сопоставляемых тем. Эти однопорядковые техники отличаются масштабом проявления единого, в сущности, метода.

В следующем фрагменте хора пришлых людей общий семиступенно-диатонический модус образуется из вплетающихся друг в друга и ярко характерных ячеек. Одна из них (1-е построение) представляет пентатонику, другая (2-е построение), дополняя ее двумя новыми тонами (*соль* и *до-диез*), «культивирует» отсутствовавшие в пентатонике интервалы — полутоны и тритоны. Индивидуализации ячеек способствует, таким образом, не просто отличие их звукового состава, но и интонационный контраст, соотнесение ненапряженного и напряженного внутримодусов, словно бы демонстрирующих крайние выразительные возможности полнодиатонического лада. Контраст внутримодусов согласуется с текстом: на полутонно-тритоновую ячейку падают тревожно-предостерегающие слова: «Что ж, что от властей? Ну, да как-то боязно».

В нижеприводимых иллюстрациях помимо самого анализируемого фрагмента (см. *пример 119 а*) даются две схемы его модуса — поступенная (см. *пример 119 б*) и кварто-квинтовая (см. *пример 119 в*), из которых видны разные аспекты выбора тонов для каждой ячейки. Поступенный ряд проявляет принцип сцепления внутримодусов по типу гребенок, кварто-квинтовый — идею отдельного показа средних (в 1-м построении) и крайних (во 2-м построении) тонов шкалы. Этим последним аспектом в основном и предопределены индивидуальные интонационные характеристики сочетаемых звеньев:

1-е построение

119а

Стой_те, чер_ти! Он от вла_стей по_став_лен. Он от вла_

2-е построение

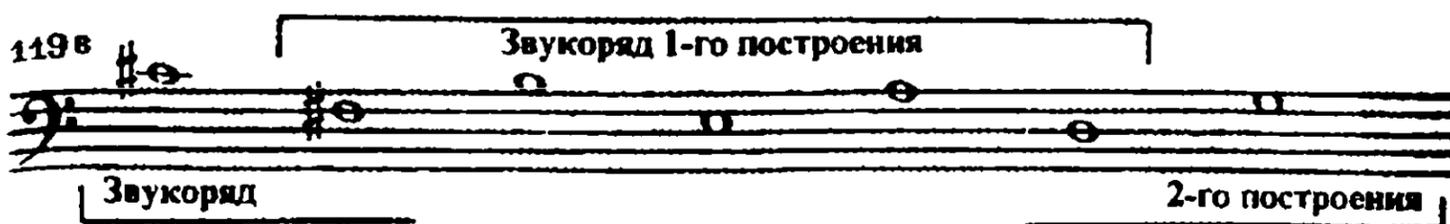
_стей, ре_бя_та. Что ж, что от вла_стей?
Ну, да как_то бо_яз_но.

119 б

Звукоряд 1-го построения:



Звукоряд 2-го построения



Немало у Мусоргского и тех образцов, в которых взаимодополняемость тонов соседних мотивов дает в итоге хроматические модусы. Пожалуй, даже, в силу их большей многовариантности и непредсказуемости, именно эти образцы наиболее чисто отражают специфику метода.

В следующих примерах — фразе Кочкарева из IV сцены «Женитьбы» и четырехтакте из «Гаданья Марфы» — предельно плотно заполняется квинтовый амбитус.

В первом из них показательна особенно большая интенсивность накопления новых тонов при минимуме их возвратных повторений, что способствует весомости интонационных ходов и музыкального высказывания в целом:

120

И ты, вон, сам лежишь, как Байбак, весь день на боку

новые тоны

1 2 3 4 5 6 7 8

Построение из «Гаданья Марфы» отличается рельефным «разграфлением» на четыре однотоктные фразы, в чередовании которых просматривается структура приведения к единству: БА СА. Существенной становится поэтому взаимодополняемость именно групп тонов одной фразы группами второй и третьей фраз ($3 + 2 + 3 = 8$):

121

Es⁷ G⁷ C³ Es³ G³

Порядок введения новых тонов

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Остинатно удерживаемый тон *соль* не входит в восьмитоновый модус ведущего (в сущности, монодического) голоса. Тем не менее, этот тон служит регулятором звукоотношений и стержнем, что особенно важно в условиях тональной неопределенности.

Использование в качестве остинатной опоры тона *соль* не случайно. Ведь он выполняет эту роль во всей сцене заклинания: с ц. 42 до ц. 47 (цитируемый фрагмент расположен в ц. 45). Местное же его значение определяется следующим специфическим обстоятельством: хотя монодическому голосу самому по себе чужда гармония, его тоны вместе с тоном *соль* складываются в ряд мажорных аккордов терцовой структуры (в примере они окружены и обозначены: Es⁷, G⁷, C³, Es³, G³)¹. Других общих звуков у этих «аккордов» нет, что говорит об интенсивности действия ладовой дополненности.

Взаимодополнять друг друга могут и модусы тождественной структуры, когда они берутся на разных высотных уровнях. Речь идет, таким образом, о транспозиции звукоряда, которая, будучи определенным образом организована, может совмещаться или не совмещаться с транспозицией тематизма.

Мусоргский использует такой метод весьма изобретательно. Но прежде чем привести примеры из его сочинений, отметим, что ука-

¹ На наш взгляд, выявленные гармонии не только создают «скрытую логику» звукоотношений, но и реально воспринимаются: во-первых, они уже звучали в числе других аккордов в предшествующих разделах заклинания; во-вторых, вертикальная координация каких-либо «негармонических» рядов вообще не чужда Мусоргскому. Вспомним об убедительном объяснении В. Цуккерманом (1975, с. 31–35) логики появления в начальном эпизоде сцены под Кромами, казалось бы, бессмысленно разбросанных терций: они могут быть уложены в терцовую вертикаль, хотя и смотрятся, как «какой-то “тяп-ляп”» (определение Римского-Корсакова).

занная форма ладовой дополнителности не всегда бывает специфически модальной. К примеру, в классических произведениях она возникает при каждой смене тональностей соответственно разнице их ключевых знаков. Значение при транспозиции именно модального фактора (дополнения как такового) оказывается тем большим, чем менее типовым является транспонируемый лад. Так, для внетональной музыки (по классическим меркам как бы предельно нетиповой) именно принцип дополняемости был осмыслен еще Шёнбергом в качестве направляющего закона (показательными представляются метод Хауэра и сходный с ним «вариант Кшенека»). Вообще в додекафонных опусах серия часто конструируется из структурно тождественных, дополняющих друг друга до двенадцати тонов сегментов, иногда они берутся в инверсионном и ракоходном виде, что не меняет сути. Каждый последующий сегмент можно в таких случаях представить транспозицией предыдущего (см.: Квintет для духовых инструментов ор. 26 Шёнберга, Симфонию ор. 21 Веберна).

«Отклонение» во внетональные стили было сделано выше для того, чтобы лучше уяснить отмеченное отличие от тональных смен чисто модальной транспозиции, для которой принцип дополняемости является первостепенным. Можно сказать, что эти техники представляют два полярных пути расширения звукосистем — тональный и модальный.

Опыты Мусоргского лежат, как правило, между этими полюсами. Он широко применяет транспозицию, более или менее близко соответствующую классической смене тональностей. Но в данном случае нас интересуют образцы, склоняющиеся к модальному роду, хотя, разумеется, и далекие от крайностей упомянутых техник.

Первый такт пьесы «На южном берегу Крыма» выполняет роль важнейшего тематического зерна, в дальнейшем периодически повторяющегося и каждый раз по-новому прорастающего. Характернейшей особенностью модуса первотакта является то, что при главном центре *ми-бемоль* в него вошли и центры тональностей До мажор и Ми мажор, которые в средней части будут автономизированы. Кстати: орфографическое «изображение» некоторых звуков — *ми-бекар, соль-диез, фа-диез* (а не *фа-бемоль, ля-бемоль, соль-бемоль*) — наглядно показывает, что это словно бы пришельцы с чужих тональных планет. Но в экспозиции они включены в главную тональность и принадлежат ей. Естественно, что и изменения первотакта, наделенного столь особыми свойствами и функциями, приобретают большое значение. Заострим внимание на первом таком изменении, отмеченном квартовой транспозицией:

The image contains musical notation for a piece marked 'Largo'. It shows two systems of staves. The first system is labeled '122a 1-й такт' and the second '122b 3-й такт'. Below the second system is a detailed view of the first measure, labeled '122a 1-й такт', with notes numbered 1 through 12 across two staves.

Модусы первотематизма и его транспозиционного варианта заполняют весь двенадцатитоновый ряд, тогда как каждый из них состоит из семи тонов. Общими оказались только звуки устоев — *ми-бемоль* и *ля-бемоль* (в первотакте *соль-диез*), необщими — остальные пять тонов каждого модуса: $2+5+5=12$ (квартвовая транспозиция классической тональности дала бы разницу в один знак). Так, уже в самом начале пьесы, определенным образом транспонировав ладово-индивидуализированный тематизм, композитор сразу охватил полную хроматическую систему как источник ресурсов дальнейшего, отчасти предсказанного развития.

4. Концентрированное выражение принципов ладового развития в четырехтакте из «Хованщины»

Описание четырехтакта из финала III действия «Хованщины» (сцена Подьячего и стрельцов: ц. 99) послужит обобщением данной, а отчасти и предыдущей главы. В той или иной мере этот пример позволяет подтвердить и обогатить соображения о суммировании малозвучных модусов в многозвучные, о модальной вариантности, о технике транспонирования модусов, об индивидуализированности неполнохроматических систем (эндекахордов), о таящихся в модальном пополнении модуляционных ресурсах, своеобразно увязываемых с монотоничностью.

Таким образом, избранный четырехтакт — один из узловых примеров, осмысленный как своего рода формула техник, которые разрабатывались Мусоргским:

123 [Moderato]

Поэтапность ладового развития примера в основном соответствует делению на такты и тематические единицы. Это лишний раз убеждает в присущем композитору согласовании ладовой и тематико-синтаксической сторон формообразования.

Становление приведенного четырехтакта в общих чертах отражено в таблице.

Такты	Этапы темообразования	Тематическое и ладовое содержание. Формообразующие функции	
1	1	Начальная фраза. Гексахорд. Исходное зерно — эолийский трихорд: es-f-ges	
2	2	Вариант фразы с фригийским трихордом: es-fes-ges. Модальный посредник	
3	3	Транспозиция начальной фразы на тон вниз. Трихорд: des-es-fes	
4	1-я по-ловина	Ионийский трихорд на позиции 3-го такта: des-es-f. Модальный посредник	Сгруппирование трихордов: ионийского (des-es-f), фригийского (d-es-f), эолийского (es-f-ges) Суммирующий эндекахорд
	2-я по-ловина	«Реприза» исходного зерна es-f-ges	

Осветим подробнее содержащиеся в ней данные. Самой выпуклой чертой избранного фрагмента является транспозиция первого такта в третьем на тон вниз. Она соответствует распространенным в классической форме параллельным (консеквентным) проведениям каких-либо построений.

Специфическое же заключено в конкретных способах осуществления приема — в организации ладового развития, где логически закономерное место занимает и транспозиция. Для пояснения сказанного выделим некоторые детали.

Сдвиг на тон вниз модуса первого такта — гексахорда от V ступени гармонического ми-бемоль минора — дает почти максимальное обновление тонов: в третьем такте, по сравнению с первым, сохранен лишь центр — тон *ми-бемоль*. Суммарный звукоряд этих тактов — эндекахорд, тоны которого словно бы распределяются между ними попарно:

Отсутствие двенадцатого тона — *соль-бекара* — мотивируется, видимо, стремлением исключить мажорную терцию (она пропущена и во всем начальном разделе сцены Подьячего и стрельцов, где анализируемый фрагмент служит серединой трехчастной формы; ц. 98—101).

Примечательна ладообразующая функция второго и четвертого тактов. Второй такт — посредствующее звено между первым и третьим: его модус — фригийский пентахорд *ми-бемоль—фа-бемоль—соль-бемоль—ля-бемоль—си-бемоль*, включающий, помимо общего для всех тактов *ми-бемоля*, два тона из предыдущего такта (*соль-бемоль* и *си-бемоль*) и два тона из последующего (*фа-бемоль* и *ля-бемоль*). В четвертом же такте совмещены функции всего такта и каждой из его половин. Наиболее общая функция — суммирующая, подытоживающая — проявляется в сгруппировании в один блок всех звуков фрагмента, накапливавшихся такт за тактом: $6 + 2 + 3 = 11$ (в эндекахорд включен тон *фа-бемоль*, звучащий на последней шестнадцатой третьего такта). Линию «му-

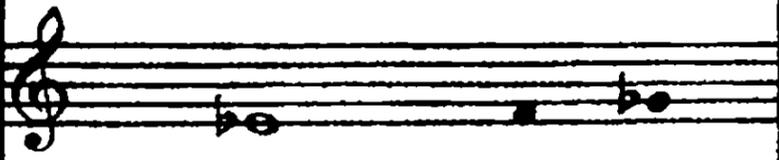
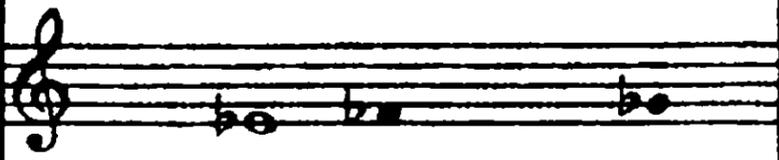
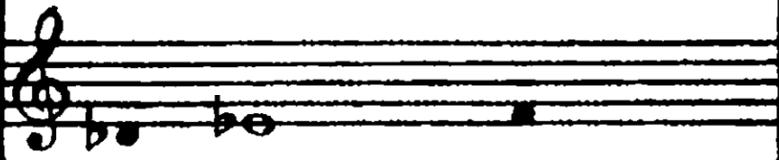
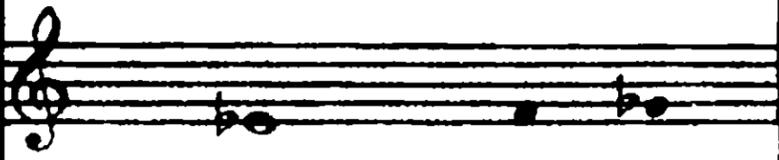
тации», пополнения и суммирования лада отражает следующий пример:

125

Каждая половина последнего такта наделена, как было сказано, и своей функцией — перехода от третьего к пятому этапу и возвращения первоначейки, замкнувшей построение (принцип обрамления).

Полнее вскрыть их можно, уяснив логику смен вариантов первомотива. Они, кстати, охватывают все допустимые в диатонике трихорды: тон-полутон, полутон-тон, тон-тон (2—1, 1—2, 2—2). Их взаиморасположение архитектурно, а переключения от одного к другому не случайны. Своего рода вехами процесса служат первое, третье и пятое проведения. Они имеют тождественную структуру трихорда (2—1), который на третьем этапе сдвинут на тон вниз, а на итоговом, пятом — возвращен на исходную высоту. На промежуточных — втором и четвертом — этапах структура трихорда становится иной: 1—2 и 2—2. Причем изменения вносятся определенным, направленным образом: включение *фа-бемоля* на втором этапе и его отмена на четвертом частично предвещают и звукосостав последующих (опорных) звеньев — третьего и пятого.

В результате на соседних этапах трихорды везде имеют два общих и один необщий тон (это, так сказать, первая степень модального родства); у трихордов же, расположенных через одно звено, наоборот — один общий и два необщих тона (вторая степень родства):

Этапы темообразования	ТРИХОРДЫ	структура трихордов
Первый		2 - 1
Второй		1 - 2
Третий		2 - 1
Четвертый		2 - 2
Пятый		2 - 1

Итак, крайние этапы обрамляют все построение одним и тем же трихордом; прилегающие к нему изнутри звенья содержат по два общих с ним звука; срединное же звено — только один, хотя оно и тождественно с первомотивом по структуре. Числа общих тонов, как видно, выстраиваются в оригинальную концентрическую конструкцию — 3 2 1 2 3, отражающую удаление от первоузвона к вершине ладоинтонационного процесса, а затем — соскальзывание к нему, но, так сказать, по другому склону. «Математическая» выверенность расположения материала обуславливает поразительную пластичность процесса: ладовые переливы подобны переходам цветов в световом спектре.

Не надо говорить, что все это имеет не только композиционно-архитектоническое, но и образно-выразительное значение. В многообразном ладовом переосвещении одной интонационной ячейки (сама по себе она обычна и элементарна) для слушателя открываются тонкие эмоционально-психологические оттенки, органика рождения которых друг от друга способствует особого рода сопереживанию-соинтонированию.

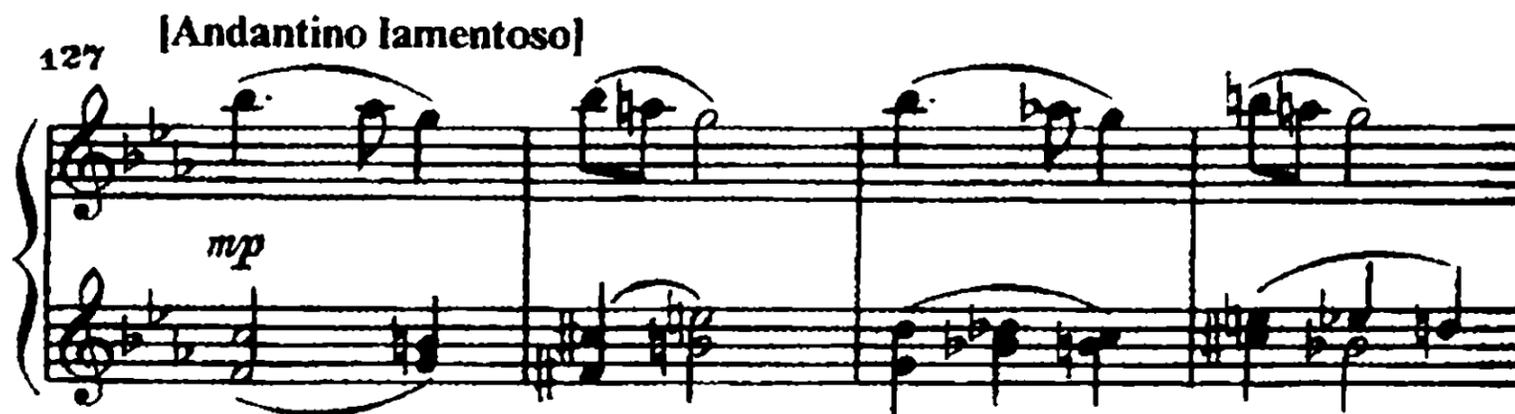
Акцентируем теперь внимание на самой возможности использования на любом тоне любых ладовых структур, которая отличает полнохроматическую натуральную систему. Известно, что в классической тональности на каждой ступени допустим лишь известный круг интонационных комбинаций и созвучий. Случаи выхода за этот круг являются редкими, хотя, конечно, и особо эффективными. Так,

в каденционном фрагменте хора мальчишек из оперы Бизе «Кармен» один за другим звучат три «греческих» диатонических тетра хорда (ми — ре — до — си; ми — ре — до-диез — си; ми — ре-диез — до-диез — си), которые не вписываются полностью в ре-минорную тональность (данный пример приводил в своих лекциях Ю. Холопов).

В современно-хроматических же системах, где какой угодно звук является их реальным или потенциальным членом, избрание любых модальных версий мотива в любой зоне звукоряда ничем не ограничено. Беспредельно расширяются, соответственно, возможности смен этих версий — разных от одной ступени или одной от разных ступеней. И в том и в другом случае они соотносятся на основе модальной дополнительности, конструктивные и выразительные ресурсы которой полнее всего раскрываются именно в таких условиях.

Приведем хотя бы один пример из современной музыки — отрывок из пьесы С.Слонимского «Горькие слезы», где, как и в четырехтакте из «Хованщины», подряд звучат три варианта диатонического трихорда (2—1, 1—2, 2—2). Они опираются на один и тот же звук *соль* и в совокупности заполняют все промежутки внутри большой терции.

Сопровождение наращивает этот хроматический ряд до двенадцати тонов (для техники дополнительности показательное отсутствие в сопровождении *ля-бемоля* и *ля-бикара*, «мерцание» которых в мелодии является самым существенным фактором модальной вариантности):



Четырехтакт из «Хованщины» — пример предельно краткий. Но может быть, именно в силу этого он позволяет отчетливее проявить значение для Мусоргского деталей, их ювелирную отделку, совершенство работы мастера.

Заметим, впрочем, что принципы организации малых и больших композиционных кругов нередко соответствуют друг другу. Об этом уже говорилось выше, например, в связи с модальной взаимодополняемостью внутри тем и между темами. И данный пример только подтверждает правило. Многие черты четырехтакта согласуются, в частности, с чертами всего финала III действия (он еще будет разбираться в связи с вопросом монотоничности). Пока же, не делая прямых уподоблений, продолжим рассмотрение четырех-

такта в тех ракурсах, в которых соответствия части и целого станут в дальнейшем самоочевидными.

Нижнетоновая транспозиция не означает простой смены строя. Она проявляет здесь свойственную Мусоргскому битоникальность: ре-бемоль минор привлекается к ми-бемоль минору и даже как бы «прикрывает» его, но не отменяет. Симтоматично замеченное уже сохранение *ми-бемоля* (и только его) во всех тактах и ладовых ячейках. То есть устой *ми-бемоль*, сочетаясь с привлекаемым новым устоем, присутствует и функционирует постоянно — явно или подспудно, на первом плане или на втором.

Показательна и технология введения ре-бемоль-минорного сублада через связующий второй такт. К уже сказанному о данном такте как модальном посреднике добавим, что эта его функция выражается и через специфические ладопроцессуальные отношения с окружающими опорными тактами. Вместо эолийской структуры в нем образовалась фригийская, которая, как и все особо диатонические структуры, является внутренне неустойчивой и словно бы ищущей дополнительную опору. Отсюда естественность сдвига и его характер — не абсолютная перемена центра, а его совмещение на некоторое время с привлекаемой субсферой.

В дальнейшем развитии сцены, т. е. после того, как факт **включенности** ре-бемоль минора в ми-бемоль минор окончательно определится, композитор напрямую (без переходов и посредников) стыкует части этой системы и тем самым словно бы окончательно утверждает ее целостность:



Рассмотренный пример вновь показывает, как Мусоргский связывает в один сложный и тугой узел нити модального и тонального развития. Первое является ведущим, второе — результативным. Модальные факторы предваряют и словно бы «программируют» тональные. Своеобразными переключателями при этом служат тоны *фа-бемоль* и *фа-бекар*.

Образование субтональностей можно представить и результатом последовательного использования двух видов переменности — одноименной и параллельной. Первая заключается в смене эолийского лада фригийским (два начальных этапа), а вторая — в частичном смещении опоры на VII ступень этого последнего (второй — третий этапы). Обратный путь совершается тем же двуступенным методом — через смену ре-бемоль минора одноименным мажором (третий — четвертый этапы) и через сдвиг на его II ступень, т. е. на исходный пункт (пятый этап).

Но какой бы ракурс трактовки ни был избран, «ведущим колесом» процесса все равно остается модальный фактор: ведь одноименная переменность как раз и связана с принципами пополнения звукоряда, в данном случае опять-таки, с включением и выключением тона *фа-бемоль*.

5. Об избирательном отношении к материалу

Обобщая весь ряд положений и примеров по технике пополнения звукоряда, данных в IV и V главах, заметим, что исходящие из этой техники включения и выключения компонентов языка являются, в сущности, одним из простых и очевидных выражений избирательного отношения Мусоргского к материалу. А это едва ли не наиболее общий принцип художественного мышления. Уже не раз говорилось о стремлении композитора к решениям индивидуализированным и непредустановленным, о трактовке даже, казалось бы, типовых ладов как незаданных, одним словом, о противоклассической направленности творческих устремлений. Мусоргскому свойственно «выбирать» для произведения и каждой его ячейки те тоны, звукоряды, интонации, аккорды, обороты, ладостилевые блоки, а также устанавливать тот их порядок и «правила» связи, которые требуются по ходу развития музыкального (как правило, программного) содержания.

Модальное развитие является фактически составной его частью, наряду с развитием мотивно-тематическим, масштабно-структурным и пр. Причем оно наиболее тонко реагирует на

малейшие эмоциональные изгибы и нюансы, не говоря уже о крупных перепадах. Сколько-нибудь полное изучение модального развития — дело будущего, хотя отдельные наблюдения в этой части были сделаны, к примеру, еще М. Кальвокоресси: «Помимо мажорных, минорных и модальных (диатонических. — *E.T.*) шкал, а также иногда пентатоники», в сочинениях композитора наблюдается то, «что можно определить вариантными шкалами («variable scales»): обозначение необщеупотребительное, но используемое нами для более точной передачи сути» (Calvocoreggi, 1974, p. 187).

Двенадцатиступенность ладовой системы, обилие «шкал», стилевые сопоставления, невиданное ранее разнообразие звукосочетаний (мотивов и гармоний), появление каждый раз новых вариантов их комплексации и путей становления — все эти, казалось бы, совершенно различные факторы множественности системы (и показатели ее модальной природы) вырастают из одного корня, определяющего их внутреннее родство. Речь идет об эстетической платформе композитора, отвергавшего «предвзятые формы» и искавшего индивидуализированные воплощения «жизненных типов». Ею и предопределены стремительное расширение «сферы выбора» средств, обострение их непосредственной выразительности, усиление значения контекста, активизация процессуальных сторон формообразования и их содержательно-сюжетная обоснованность.

Эластичность ладовых структур Мусоргского, их податливость, чуткая реагируемость на перипетии музыкального развития, т. е. их **непосредственная содержательность** (вспомним об обобщении через лад), — это дополнительное свидетельство особо тонкой разработки принципов модальности.

Позволим себе аналогию. Еще в древнейших (и европейских, и восточных) культурах, справедливо относимых к модальным, были разработаны учения об этосе модусов, т. е. об их конкретных образно-художественных потенциях, определенных выразительных предпосылках. Своего рода запрограммированность существенных черт образа в ладе всегда учитывалась (и учитывается), к примеру, создателями-исполнителями мугамов, у которых, как правило, именно с избрания лада и начинается творческий процесс.

Возрождение модальности в музыке XX в., о котором сейчас много пишется, — это и есть, по сути, возрождение принципа избрания лада. Но если в древних системах (будь то греческая, европейская средневековая, мугамная, русско-церковная) предельным было сравнительно небольшое число модусов, то со-

временная модальность практически безгранична. Сегодняшний композитор фактически тоже избирает лады (даже и в тех случаях, когда он их создает сам) из бесконечного ряда возможностей хроматической двенадцатитоновости и трактует их не как застывшую форму, а как движущийся материал, трансформируемый в ходе развития.

Такая трактовка и лежала в основе метода Мусоргского, который, досконально разработав этот метод, открыл для будущего магистральный путь творческих поисков в области лада.





Глава VI

ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ РАСКРЫВАЮЩЕГОСЯ ЛАДА

1. Метод интервальной модификации

Феномен «раскрывающийся лад», которому отведена данная глава, является, в сущности, одним из специфических выражений метода интервальной модификации, то есть расширения или сжатия интервальных ходов. Поэтому напомним вначале о самом этом методе. Систематического изучения он, правда, пока не получил, хотя давно уже выявлен и отражен в ряде понятий.

Изменения величины интервалов с целью получения новых вариантов интонаций встречаются в музыке народной и профессиональной, традиционной и современной, в основном же — в сочинениях композиторов XX века. Осуществляются такие изменения не только внутри произведений, но и при переносе мелодических оборотов в другие опусы, жанры и стили.

Этот последний аспект (как и рождаемая им проблематика) относится к настоящей работе косвенно. Поэтому поясним его лишь данными из источников. Ф. Рубцов указал на использование в одном из смоленских причитаний гипертрофированного (квартового) варианта традиционного (секундового) мотива опевания. «Подчеркнутое преувеличение» мелодического рисунка вызвано, по мнению автора, «несколько “истерическим” характером, придаваемым исполнительницей своему “воплю” невесты-сироты» (1973, с. 57). Мысль о деформации укоренившихся попевок близка и многим наблюдениям над современными образцами. К ряду обобщений в этой сфере пришел, в частности, Ю. Кон, указавший на действие данного метода не только в историческом процессе, но и в рамках одного опуса (1982, с. 67–79).

С принципами, изучаемыми в данном разделе, приведенные только что положения (об интонационных прототипах, их деформации и межстилевой миграции) согласуются косвенно. Более же непосредственное к ним отношение имеют наблюдения В. Задерацкого об изменении интервальной плотности. Указав на гениальное предвидение Бетховена и продемонстрировав действие

приема у Стравинского, Шебалина и Скорика, исследователь пришел к выводу, что его систематическое применение характерно для современной полифонической практики (1980, с. 147). Не чужд он и другим эпохам, и не только полифоническим образцам. Вообще метод расширения или сжатия мелодических сегментов коренится в прошлом гораздо в большей мере, чем принято думать. В частности, он присущ русским композиторам, например Римскому-Корсакову (вспомним хотя бы варианты лейттемы судьбы из «Садко» — с. 160, 170, 280), и особенно Мусоргскому. Здесь открывается еще один канал его влияния на современных композиторов, а в отдельных случаях и прямая «передача» найденного приема.

Предположить последнее позволяет, к примеру, такой факт. Вскоре после окончания консерватории Шебалин работал над завершением «Сорочинской ярмарки» Мусоргского. Стремление точно следовать стилистике оперы сказалось, в частности, в применении в досочиненных фрагментах приема растяжения интервала. Так, в следующем фрагменте подобное растяжение способствует накалению тона речи Хиври:

129

Ку_ да же ты за_ пря_ тал ду_

- рац_ ки_ в гла_ за тво_ и, ког_ да

cresc.

mf

Творчески освоив прием в работе над опусом Мусоргского, Шебалин в дальнейшем постоянно прибегал к нему в собственных произведениях, на что обращали внимание В. Протопопов (1970) и В. Задерацкий (1980).

Почему соотнесение мотивов, сходных по рисунку и различных по интервалике, стало особенно характерным и распространенным у Мусоргского? Причина заключена, видимо, в стремлении как можно точнее отразить словесную речь — общий принцип ее интонационно-высотной нестабильности («величина типового интервала в речи варьируется»: Черемисина, 1982, с. 139) и гибкую реагируемость на малейшие смысловые нюансы.

В этом плане представляют интерес различные музыкальные воплощения какой-либо повторяющейся единицы. В рассказе свахи о приданом («Женитьба», II сцена, ц. 32–46) многократно встречается указательное местоимение «такой», произносимое на неизменно восходящем интервале с ударением на втором слоге. Но сам интервал почти каждый раз меняется, благодаря чему повторяющееся слово, сохраняя общую лексическую функцию некоего усилителя смысла, окрашивается новыми оттенками:

130

уж та-кой при-быль-ной и та-кой ку-пец сле-дств та-ка-я

да уж та-ка-я да та-кой во-ля-ка-тес! Та-кой уж у не-го

Та-ка-я уж не то во-ля бо-жи-я! Та-кой не най-дешь

Показательны примеры, в которых «речевые варианты» интервала (по удачному определению Е. Ручьевской) располагаются по линии постепенного расширения или сужения (именно такой их порядок характерен для раскрывающегося лада). Они особенно ярко иллюстрируют проявление в музыке изначально речевого принципа: «Увеличение мелодического диапазона связано с повышением эмоциональности текста, в частности, в эмфатических динамических структурах... Двух- и многовершинные структуры характеризуются увеличением мелодического диапазона, поскольку вершина каждой последующей неконечной синтагмы отличается обычно несколько более высоким тоном по сравнению с вершиной предыдущей синтагмы» (Там же, с. 139).

Привлекая к музыкальным образцам филологическую терминологию, можно говорить об увеличении **эмфатического ударения**, об усилении эмоциональной выразительности трансформируемого мотива и повышении уровня семантизации. В определенной мере это связано с чисто тесситурным напряжением, которое обычно становится бóльшим по мере повышения тонов.

В этом, кстати сказать, проявляется особого рода линейно-мелодическая (монодическая) функциональность: рост напряжения (неустойчивости) при уходе от оптимальной высотной позиции (в разговорной речи это так называемый основной тон), спад — при **возврате** к ней.

Подобная функциональность отдаленно напоминает функциональность гармоническую, определяемую **уходом** от центра и **возвратом** к нему. Не случайно, эти виды функциональности часто взаимодействуют как взаимодополняющие факторы увеличения и уменьшения напряжения.

Обратимся к примеру, столь же типичному, сколь и уникальному, являющемуся средоточием разных путей ладовой трансформации — расширения и сужения мотива при параллельно осуществляемом гармонико-функциональном удалении от центра и приближения к нему.

Речь идет о пьесе «Тюильрийский сад. Ссора детей после игры», показательной не просто совмещением факторов мелодико- и гармонико-функционального развития, но и тем, что это развитие имеет содержательную подоплеку, является неким сюжетом, вычитываемым из музыки: мотив слезной жалобы-просьбы (*cariccioso*) становится все более настойчивым. Это экспозиция. Увещевания и уговоры (середина) в конце концов достигают цели: в репризе действие поворачивает вспять — напряжение падает, мотив просьбы произносится менее требовательно и постепенно снижается.

Пьеса кратка (в исполнении С. Рихтера длится минуту), но содержательно вместима и драматургична. Она состоит из мелких (в основном не более такта) вариантно соотносимых тематических звеньев, каждое из которых имеет свое определенное место и концентрирует в себе строго отобранный круг элементов. Так, в начальном полутактовом обороте, повторенном тут же восемь раз, примечательны контраст си-мажорного трезвучия и «тристанаккорда» (в данном случае как бы аккорда ссоры), взятого, кстати, на «своей высоте» (на высотное совпадение аккорда из «Тюильри» и «тристанаккорда» обратил внимание Э. Курт: 1975, с. 393), а также использование в их соединении, помимо

оставленных на месте тонов, только узких, малых и нисходящих интервалов¹.

Самая специфическая особенность пьесы выявляется в соотношении экспозиции и репризы: в первой напряжение возрастает, во второй — гаснет. Образующаяся волна зримо отражается в верхнем голосе в смене интервальных вариантов мотива просьбы: 3м — 4ч — 5ум // 5ум — 4ч — 3м. В репризе проходит словно бы возвратный путь, который в данной пьесе логически (сюжетно и эмоционально-психологически) закономерен. Причем проходит он не от ноты к ноте (то есть не как ракоход), а от оборота к обороту, каждый из которых отражает ту или иную стадию эмоциональной возбудимости речи. Вполне естественно, что на этапах подъема и спада эти стадии совпадают. Отсюда и совпадение оборотов, и их расположение в обратном порядке:

В сопрано экспрессивно-эмоциональная насыщаемость вариантов мотива осуществлена наиболее просто и очевидно — по отмеченному уже закону словесно-речевого интонирования: расширение диапазона соответствует повышению эмоциональности и наоборот. Именно данный закон существен для раскрывающегося лада, отдельные аспекты которого фактически уже затронуты.

Принципы этого закона определяют в данном случае логику образования и смен не только мелодических, но и аккордовых оборотов; разумеется, связь гармонии с речевыми прототипами более сложна и художественно изысканна. Подобно тому, как первый звук мотива просьбы в экспозиции все более «оттягивается» от не-

¹ Семантика подобных ходов согласуется с речевыми «просящими» интонациями, с соответствующими образцами детского фольклора, с их характерной трактовкой многими композиторами, в том числе и самим Мусоргским. «Сиротка», «С куклой», плач Юродивого и т. д.. Небезынтересно, что в рассматриваемом обороте композитор полностью исчерпал нужную ему интонационность: сверх тех ходов на «требуемые» интервалы (включая «нейтральные» ходы на приму), которые использованы в соединении избранных аккордов, невозможно дать ни одного, не изменив состав аккордов или не нарушив указанные «правила соединения».

изменной мелодической опоры, так и первый аккорд каждого очередного оборота (см. *пример 131*) все более функционально отдален от центра¹, а также отходит от первоходуса² (в репризе, как отмечено, дается возвратное движение).

Подобное согласование чисто линейного и гармонико-функционального отдаления от опорного тона наглядно показывает, как мелодико-речевые принципы перевоплощаются в принципы многоголосного произведения. Избранный пример, конечно, исключителен. Но исключителен он, можно сказать, именно **высшей степенью** своей характерности и типичности, заключающейся во всепроникающем действии отмечавшихся речевых предпосылок.

Вопросы «урегулирования» мелодико-речевых и гармонических параметров еще будут затрагиваться ниже. Но в данном параграфе мы заостряем внимание именно на первых, а вторых касаемся попутно, что оправдано стремлением уяснить отношение описываемых явлений к сугубо мелодическим принципам **раскрывающегося лада**.

2. Понятие «раскрывающийся лад» и некоторые вопросы его приложения к профессиональной музыке

Уже говорилось, что понятие «раскрывающийся лад», как оно сложилось в фольклористике, является одной из сфер обобщения принципов интервального расширения и сужения, вытекающих из речевых предпосылок и отражающих явления интервальной плотности. Причем, будучи сформулировано в основном при изучении монодических стилей, оно отражает эти принципы в наиболее чистом виде, вне каких-либо модификаций, неизбежных в условиях «нотных культур» и многоголосия. Но фактически любые процессы интервальной деформации — и внутри произведения, и в разных сочинениях, в народной или в профессиональной

¹ Это выражается в отношениях основных тонов «первых аккордов» (*си, до-диез* и *ля*) с неизменной мелодической опорой (*ре-диез*) — в терцию, секунду и тритон. Учет отношений именно с мелодической (а не гармонической) опорой объясняется ее приоритетом, о чем уже шла речь в III главе.

² В звукоряд исходного четырехтактного построения (*си—до-дубль-диез—ре-диез—ми-диез—фа-диез—соль-диез*) полностью вписывается лишь начальный аккорд (как и весь начальный оборот); первый аккорд второго оборота прибавляет к этому модусу один тон, а аналогичный аккорд третьего оборота весь состоит из новых тонов.

музыке — могут быть трактованы как более или менее свободные его претворения. Сложившееся понятие становится словно бы ключом к их познанию.

Сказанным обуславливается полезность и естественность привлечения понятия «раскрывающийся лад» для объяснения некоторых аспектов ладовой техники Мусоргского, отличавшегося редкой способностью улавливать и музыкально (в частности, интервально-интонационно, ладопроцессуально) отражать эмоции, запечатленные в речи.

Специфичнейшие процессы раскрывающегося лада впервые были открыты и изучены исследователями якутского фольклора (Г. Григорьяном, Н. Пейко, И. Штейманом, Э. Алексеевым) и пока столь же подробно и глубоко, насколько нам известно, за пределами этой области не рассматривались. Они заключаются в закономерном изменении мелодического диапазона, в расширении вариантно соотносимых мотивов, складывающихся из неподвижной (расположенной обычно внизу) и двигающейся ступеней. «Мелодия оказывается периодически расчлененной на однотипные звенья-мотивы, сходные по своим линейным контурам, но постоянно меняющие величину интервалов» (Алексеев, 1969, с. 68).

Строящаяся подобным образом мелодия имеет важную особенность: в ее двигающейся линии не добавляются новые ступени, а как бы изменяется одна и та же ступень в пределах более или менее широкой (обычно не шире тритона) интонационной зоны. В результате, сложно интонируемые напевы складываются всего из двух ступеней (или из трех, если диапазон превышает тритон).

Специфично, что стабильная и мобильная ступени все время оказываются соседними. Это подчеркивается их непосредственным интонационным сопряжением, прямым переходом от вновь и вновь обретаемой высоты к остинатному тону. Тут уместно уподобление растягиваемой пружине, один конец которой закреплен: расстояние между смежными кольцами при растяжении меняется, хотя кольца остаются смежными. «Даже в осукае, где амбитус стремительно растет от малой терции до малой септимы, все три опорных тона продолжают, как и в начале этой вдохновенной импровизации, оставаться **соседними** ступенями подвижного звукоряда» (Алексеев, 1976, с. 51).

Уподобление пружине проясняет и образно-эмоциональную природу раскрывающегося лада: как растяжение пружины дает возможность почувствовать ее напряженность, так и последовательное увеличение диапазона мотива отражает «естественный эмоциональный подъем, захватывающий певца в процессе импровизации» (Там же, с. 56). (Показательно, что раскрытие, а скорее

именно растяжение, лада совмещается в якутских песнопениях с ускорением темпа и увеличением громкости.)

Этапы эмоционального подъема иногда сменяются этапами спада. К примеру, «песня может быть очень длинной, а возможности интонационного “раскрытия” далеко не беспредельны» (Там же, с. 55). И тогда опорные тоны мотива (лада) сближаются. Спад напряженности уподобляем возвращению пружины к состоянию покоя. Кстати: реприза «Тюильрийского сада» и есть яркий пример такого спада.

Раскрытие может быть не только восходящим, но и нисходящим. И если оно определяется удалением движущейся ступени от остинатной, то напряжение обычно также нарастает. Взволнованный и оскорбленный упреками Хованского Голицын все более нервно речитирует:

132 *Poco agitato*

Что? Что с тобой, с у- ма сошел... О- пом- нись, Хо- ван- ский!

Тем не менее, нисходящее раскрытие все-таки не столь динамично, как восходящее, поскольку напряжение при этом возрастает только благодаря растяжению интервалики; фактор же понижения, напротив, гасит его. Подобное противоборство тенденций наблюдается и в приведенном фрагменте.

Принципы раскрывающегося лада не являются монополией какой-либо одной музыкальной культуры. Не случайно, это понятие было взято на вооружение фольклористами других регионов, хотя, как уже замечено, в его дальнейшей разработке наука пока мало продвинулась. Изучение же принципов раскрывающегося лада в профессиональной музыке вообще остается белым пятном. А между тем в ней эти принципы тоже проявляются, правда, по-разному и в разной степени. Так, действие раскрывающегося лада у классиков сдерживается особенностями мажорно-минорной системы. Благоприятствующие же условия для проявления его принципов возни-

кают в системах модально-монодических — незаданных и индивидуализированных, с большой ролью образующихся и «движущихся» модусов, с остигнутым установлением ладовых опор.

* * *

Ниже мы затронем некоторые вопросы действия этих принципов в конкретных фрагментах сочинений Мусоргского. Но фактически они смыкаются и с общими проблемами их проявления в профессиональном творчестве, а также с проблемами нотной фиксации фольклорных образцов (ведь их «расшифровка» неизбежно оказывается в какой-то мере и первоначальным этапом их «профессионализации»).

Итак, в связи с отдельными примерами перед нами встанут в дальнейшем следующие вопросы: о несоответствии нотографии особенностям раскрывающегося лада, об отношении раскрывающегося лада и альтерации, о противоречиях горизонтали и вертикали и об их урегулировании, о «высотном барьере» и его преодолении в многоголосной (многорегистровой) музыке. Затем будут затронуты некоторые из характерных для Мусоргского явлений, относящихся к раскрывающемуся ладу более опосредованно. Здесь имеется в виду, в частности, растягивание или сжатие не интервалов, а ладовых сегментов с числом ступеней (по Э. Алексееву — интонационных уровней, опорных тонов) больше двух, образование в результате движения ступени новых аккордовых отношений, а также тонов, оказавшихся вне модуса.

Для того, чтобы отнести к раскрывающемуся ладу те или иные нотные образцы (примеры профессионального творчества или фольклорные расшифровки), обычно требуются оговорки и известные допущения. Связано это прежде всего с тем, что нотная орфография не способна отразить полностью такой важнейший его принцип, как постоянное соседство двигающейся и остигнутой ступеней. Ведь чтобы зафиксировать это соседство в нотах, потребовались бы не только принятые знаки альтерации (то есть диезы, бемоли, дубль-диезы и дубль-бемоли), но и знаки тройного, четверного, пятерного повышения и понижения.

Возвратимся к фрагменту из «Сорочинской ярмарки» (см. *пример 129*), где речь распаляющейся в диалоге с мужем Хиври («Куда же ты запрятал дурацкие глаза твои») строится по типу раскрывающегося лада: каждый очередной ударный слог поднимается на полтона вверх (*ми-бемоль — ми-бекар — фа — фа-диез — соль*), все более «оттягиваясь» от высоты неударных слогов — тона *ре*. В результате начальный интервал (*ре — ми-бемоль*) именно разжимается, а зна-

чит, остается все время как бы самим собой — секундой: малой (*ре—ми-бемоль*), большой (*ре—ми-бикар*), увеличенной (*ре—ми-диез*), дважды и трижды увеличенной (*ре—ми-дубль-диез*, *ре—ми-тройной-диез*)¹. Все звукоинтонационные сопряжения основаны, таким образом, на изменении только качественной (тоновой) величины интервалов при сохранении количественной (ступеневой), что в нотах отражено лишь частично.

* * *

Здесь встает вопрос об отношении принципов раскрывающегося лада и альтерации. На первый взгляд, они могут показаться близкими. Ведь альтерация тоже представляет собой повышение или понижение ступеней, а не их замену; в ее итоге меняется, как и в раскрывающемся ладе, только тоновая величина интервалов при сохранении ступеневой.

Но именно похожесть некоторых внешних признаков позволяет острее увидеть различие и, можно сказать, противонаправленность сущностных черт. Если раскрывающийся лад мы уподобляем растягиваемой пружине, то альтерацию — магнитному притяжению: раскрытие осуществляется путем оттягивания движущейся ступени от устоя, а альтерация — путем приближения к нему; в первом случае напряжение возрастает при увеличении расстояния между устоем и неустоем, во втором — при его уменьшении. Альтерация обостряет уже заложенные в системе мажоро-минора тяготения неустойчивых ступеней. О тяготении же в раскрывающемся ладе можно говорить лишь условно: если накопление напряжения осуществляется через расширение мотивной ячейки, а спад — через сжатие, то, значит, это последнее реализует возникшую **тенденцию** к восстановлению равновесия. Данная тенденция и может быть трактована как **особая форма тяготения**, имеющая, как видно, эмоционально-психологическую подоплеку.

* * *

Проявление раскрывающегося лада в многоголосной (особенно гомофонной) музыке затруднено рядом обстоятельств. Одно из них заключено в том, что ступени, образующие гармонические интервалы шире полутора тонов, как правило, не могут быть соседними ступенями. Такому восприятию препятствуют те же акустические

¹ Знак тройного повышения (тройной диез), а также определение «трижды увеличенная секунда» в теории не используются и здесь применены условно.

и интонационные факторы, которыми обусловлены, по наблюдениям Л. Мазеля (1972, с. 161–185), чередование устоев и неустоев в гаммах классических ладов и особое значение терцовости в образовании аккордики. Поэтому, если мелодия, развивающаяся по типу ладового раскрытия, сочетается с более или менее традиционной гармонией, эти два слоя вступают в противоречие: гармония оказывается неспособной отразить сохраняющееся в мелодии соседство ступеней. В результате, ступени, составляющие отдельные интервалы, могут стать одновременно и смежными (по горизонтали) и несмежными (по вертикали).

Кроме того, в гаммах классического мажорно-минорного лада рядом расположенные тоны разнофункциональны: его неустои и устои прослаивают друг друга. В раскрывающемся же ладе движущаяся ступень — это именно одна ступень и одна функция, выражаемая, правда, с разной степенью интенсивности.

Из сказанного следует, что проявлению раскрывающегося лада могут способствовать все те приемы организации многоголосия, которые вообще подчеркивают ведущую роль мелодических принципов. Это, во-первых, использование унисонной, октавно-унисонной или унисонно-гетерофонической фактуры; во-вторых привлечение тех неклассических приемов «гармонизации», которые не только оспаривают, но, напротив, подчеркивают определяющий характер мелодического ладообразования. К таковым приемам относятся, к примеру, свертывание горизонтали в вертикаль, дублирование ведущего голоса в какой-либо интервал или аккорд, образование нетиповых гармонических оборотов, подсказанных оборотами мелодическими.

Подобного рода приемы и техники, как и разного рода их объединения, Мусоргский применяет в своих сочинениях широко. Следовательно, подчеркивание с их помощью раскрывающегося лада само по себе не является для композитора чем-то специфическим.

Вернемся еще раз к *примеру 129*. Применив в мелодии оригинальную и содержательно оправданную форму интонационно-ладового раскрытия, композитор (в данном случае Шебалин, удачно реконструировавший стиль Мусоргского) мог задаться вопросом: как оформить подобную мелодию многоголосно, не исказив художественно осмысленную идею последовательного растягивания первомотива, то есть, не уничтожив свойств раскрывающегося лада, столь существенного здесь для речи Хиври? И он нашел естественное, простое, «выполненное под Мусоргского» решение. Остатно внедряемая тоника постоянно дублируется в приму и октаву (она трактуется монодически, как звук а не созвук). А «раскрывающаяся», двигающаяся линия мелодии утолщается параллельными

секстаккордами, которые колористически насыщают ее, но по сути тоже соответствуют скорее одно-, чем многоголосию.

Этот эпизод — лишь первая ступень тесситурного (соответственно, эмоционального) взвинчивания речи Хиври. На последующих этапах намеченная линия продлевается до кульминационного *соль-бемоля* второй октавы (второй такт от ц. 73). Но теперь восхождение осуществляется через транспозицию и ступенчатообразное пополнение звукоряда. Подключение новых техник объясняется, видимо, существованием «высотного барьера», за которым принципы раскрывающегося лада (прежде всего соседства ступеней) перестают действовать.

В мелодии следующего фрагмента тоже выделяемы два плана интонирования — высотно стабильного (тон *си-бемоль*) и повышающегося (мотивы *ре-бемоль—ля-бемоль // ре—ля*). Эффект своеобразно трактованного раскрывающегося лада вновь подсказан сценической ситуацией: Досифей «становится между князьями» и со все большей настойчивостью стремится погасить вспыхнувшую ссору:

Moderato

133 Досифей

Князья, смири ваш гнев, смири гордыню злую.

В гармонии здесь примечательно то, что «чужое», словно бы вытолкнутое из лада, ре-мажорное трезвучие образуется именно по логике раскрытия (композитор, впрочем, «оправдывает» его и гармонико-функциональным контекстом). Характерна и гармонизация, при которой каждая мелодическая интонация вертикализируется и становится частью более многозвучного аккорда. При этом отношения между аккордами регулируются в первую очередь мелодическими закономерностями.

В начальном трехтакте «Трепака» для передачи застылости и пустоты («Безлюдье кругом») в сопровождении даются чистые квинты. Вместе же с вокальными голосами они образуют ряд трезвучий

— фа-мажорное, ля-минорное и фа-диез-минорное, последнее из которых лежит как бы за пределами лада песни: ни само оно, ни какие-либо близкие ему аккорды или тональности в песне больше не встречаются. Появление этого «чужого» трезвучия мотивировано мелодико-интонационным растяжением терции: *ля — до // ля — до-диез*. Второй, словно бы вышедший из берегов лада, вариант терции вкупе со «своим» трезвучием служит средством эмфатического выделения слова «безлюдье»:

134 *Lento assai. Tranquillo*

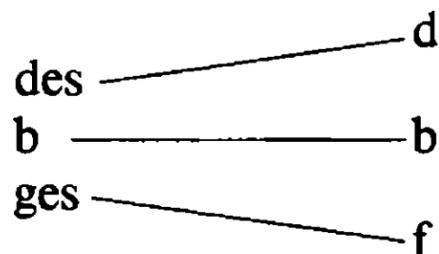
Лес да по-ля-ны, без-людье кру-гом.

В следующем отрывке из речи Кузьки соотношение мотивов по типу раскрывающегося лада обусловлено перечислением: «О рейтарах, да о петровцах». Это отвечает соответствующей разновидности речевого интонирования, служащей усилению (реже ослаблению) эмфазы компонентов перечисления, «большой частью сходных по мелодике... и по выделению ударного гласного удлинением» (Черемисина, 1982, с. 107):

135

о рей-та-рах, да о пет-ров-цах

Соль-бемоль- и си-бемоль-мажорные аккорды сопровождения — это вертикальные проекции мелодических терцовых ходов (*си-бемоль—ре-бемоль // си-бемоль—ре-бекар*), дополненных до трезвучий. Их связь, кстати сказать, соответствует одной из идиом мадригального хроматического стиля, когда соединение двух мажорных трезвучий на расстоянии большой терции «является результатом контрапунктирования хроматическому полутоновому сдвигу и имеет, таким образом, мелодическое, а не гармоническое обоснование» (Баранова, 1981, с. 85–86):



Для Мусоргского вообще типично расходящееся (относительно неподвижной оси) движение голосов, которое иногда может быть трактовано как одно из опосредованных проявлений в гармонии принципов ладового раскрытия. На этой основе композитор создавал самые различные обороты с одноосевыми аккордами. Особо внимания заслуживает симметричная связь уменьшенного и увеличенного трезвучий, трактуемых наподобие однотерцовых. Начало «Колыбельной» — один из подобных примеров (орфографически, правда, идея общей терции в нем не отражена, но по сути тон *ми-диез* в обоих аккордах является осью):

136

Каждый из этих аккордов и сам по себе отличается остротой колорита и неопределенным по направлению тяготением. В сочетании же друг с другом, осуществленном к тому же на основе «пружинного», «раскрывающего» механизма голосоведения, присущая им специфическая напряженность приумножается. Отсюда использование этого сочетания при воплощении образов драматических, имеющих глубокий эмоционально-психологический подтекст.



«Борис Годунов». Париж. 1908. «Сцена в корчме». Декорация работы К. Ф. Юона

Мусоргский, несомненно, знал цену изобретательно найденному приему, генетически коренящемуся, как следует из сказанного, в речевых интонационно расширяющихся рисунках и в соответствующих ладово-раскрывающихся мелодиях. Он берег его для особых случаев, одним из которых и является приведенная в *примере 136* фраза «Стонет ребенок», открывшая «Песни и пляски смерти».

Другим и еще более характерным примером здесь может служить кульминационный эпизод сцены Бориса с Шуйским из II действия, где вслед за сообщением о том, что «в Литве явился самозванец», Борис, «в сильном волнении» (ремарка автора), вопрошает: «Слышал ли ты когда-нибудь, чтоб дети мертвые из гроба выходили... допрашивать царей... царей... законных, избранных всенародно...?» На вершине этой фразы в сопровождении дается ряд симметрично расходящихся от оси хроматических пассажей, каждый из них замыкается «одноосевыми» уменьшенным и увеличенным трезвучиями:

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff contains a melodic line with chromatic passages and triplet ornaments. The left-hand staff contains a steady eighth-note accompaniment. The first system (measures 137-138) is marked '137 accel.' and 'f'. The second system (measures 139-140) is marked 'cresc. 3'. The ornaments are marked with '3' and are symmetrically placed around the central notes of the phrases.

Открытое Мусоргским средство не осталось незамеченным. Его, в частности, стал активно использовать Римский-Корсаков, правда, для воплощения в основном сказочно-фантастической тематики¹.

3. Опосредованные и усложненные проявления принципов ладового раскрытия

В некотором смысле принципы раскрывающегося лада в профессиональной музыке, в сравнении с фольклорными образцами, всегда проявляются как бы опосредованно. Свидетельством этому служили и приводившиеся выше примеры. Так что указанный в названии данного параграфа вопрос фактически уже затронут.

Существуют, однако, и те примеры, связь которых с раскрывающимся ладом является более отдаленной. На них и сосредоточим в дальнейшем внимание. Впрочем, параллель подобных примеров с раскрывающимся ладом не является искусственной, поскольку они, как и раскрывающийся лад, основаны на стабильных и мобильных элементах и на эффекте оттягивания вторых от первых, то есть на эффекте разжимаемой пружины, имеющем сходную образно-эмоциональную мотивировку. Относительная же их сложность заключается, в частности, в том, что этих элементов может быть не два, а больше, что они могут состоять из группы ступеней, что «высотный барьер» ладового раскрытия преодолевается, что отдельные гаммообразные ячейки или звукоряды разных тем образуются в результате деформации (сжатия или растяжения) других ячеек и звукорядов и т. д.

Вернемся для начала к *примеру 133*, являющему собой как бы первый шаг к усложнению. Оттягиваемым элементом в нем служит не ступень, а квартовая интонация. Здесь весьма очевидным образом проявляется найденный Мусоргским прием несовпадения звуковысотного сдвига и межфразировочной цезуры, когда одна часть фразы повторяется точно, а другая (чаще последняя, но также и срединная) словно бы секвентно. Композитор пользовался им постоянно и изобретательно.

В нижеприводимом фрагменте из «Прогулки» подвижно соединены сравнительно большие тематические сегменты (аналогичное явление можно было бы продемонстрировать и другим ее отрывком — см. такты 11–13):

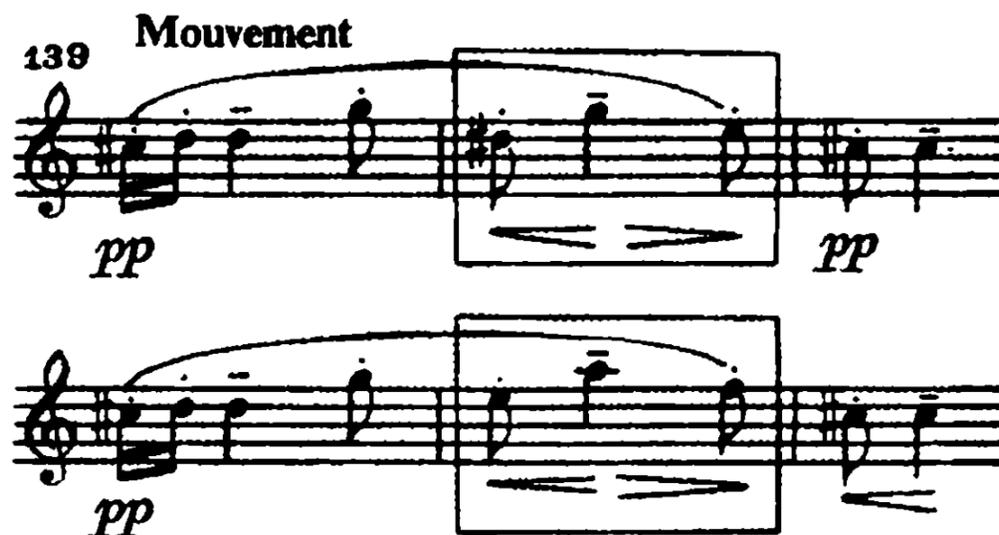
¹ В творчестве Римского-Корсакова обороты из уменьшенного и увеличенного трезвучий обнаружил В. Цуккерман (1975, с. 225). Указанные им примеры — тема кольца из «Млады» (1889–1890) и лейтгармония подводных дев в «Садко» (1893–1896) — подтверждают приоритет Мусоргского, использовавшего этот прием по меньшей мере на пятнадцать лет раньше Римского-Корсакова.



Еще масштабнее проявилась рассматриваемая техника в *примерах 118 а, б*. Ранее ими иллюстрировался принцип складывания различных модусов из одних и тех же сегментов. Беря теперь эти же образцы для показа относительно сложного выражения раскрывающегося лада, мы, тем самым, подводим к мысли о смыкаемости у Мусоргского разных путей обновления и динамизации ладовых процессов.

Нельзя, видимо, уверенно говорить об истоках тех черт, которые воплощены в только что приведенных образцах. Но не исключено, что они были подслушаны композитором в народных песнях, отличающихся, к примеру, характерными интонационными «превышениями» окончаний или припевов очередных куплетов.

Внедрение столь специфического приема не прошло бесследно. Одним из первых после Мусоргского его использовал Дебюсси, перенявший, как известно, у русского композитора немало черт. В качестве несложной и наглядной иллюстрации возьмем два варианта фразы из тринадцатой прелюдии («Туманы»). Во втором из них срединное звено (и только оно) сдвинуто на полтона вверх:



Связанные с раскрывающимся ладом приемы могут усложняться не только за счет расширения подвижно сопряженных сегментов, но и путем увеличения их числа. Так, в третьей теме «Гнома» («Poco meno mosso, pesante») есть весьма характерный пятизвучный мотив, который, как видно из сопоставления его вариантов, членится на три ячейки, сдвигаемые относительно друг друга (см. *пример 140 а*).

Но прежде чем показать, как это делается, необходимо обратить внимание на еще один путь модификации раскрывающегося лада в профессиональной музыке, отраженный в этом же примере из «Гнома». Речь идет о преодолении «высотного барьера». Дело в том, что раскрывающийся лад, как показывают исследования фольклорных образцов, действителен лишь в ограниченном диапазоне (до трех тонов), за пределами которого ощущение соседства ступеней теряется (Алексеев, 1976, с. 55–56). В профессиональной же музыке (прежде всего инструментальной) этот «высотный барьер» может быть преодолен благодаря всякого рода переносам ячеек мотива из одной октавы в другую. Это оказывается возможным в связи со следующим известным обстоятельством: «Наш слух всю имеющуюся в диапазоне звуковую скалу оценивает по отношению к одному октавному участку... Октавные перестановки, приводящие к сближению или отдалению тонов... не меняют логического соотношения тонов» (Тюлин, 1966, с. 46)¹.

Нижеприводимые варианты центрального мотива третьей темы «Гнома» сменяются по логике ладового раскрытия. Заметим, что самые характерные интонации начальных двух вариантов словно бы «выбраны» из первой темы, причем с сохранением своей абсолютной высоты (см. пример 140 б). Да и вся третья тема соткана из нитей, протянутых от уже известного материала. Индивидуальный же облик этой темы как раз и определяется в значительной мере расположением заимствованных и трансформированных интонаций по линии их растяжения (обратим внимание, что от 1–2 и 7–8 тактов первой темы произведены варианты, сменяющие друг друга не в прямом, а в обратном порядке). Эта линия отражает все более экспрессивное произнесение характерно речевых интонаций:

¹ Положения Ю. Тюлина отражают прежде всего свойства мажорно-минорных, гармонических ладов. Но они в той или иной мере приложимы и к ладам монодийным, что связано, возможно, с акустическими предпосылками, для любой музыки одними и теми же.

Чтобы рельефнее показать логику раскрытия, в примере выделены три ячейки (А — один звук, Б — два звука, В — два звука), смещаемые относительно друг друга, а значит, соединенные как бы подвижно. Это и есть своего рода три витка пружины.

Неподвижный «виток» — элемент А, и подвижные — элементы Б, В, расположены в разных октавах. Разведение по регистровым зонам позволило рельефнее обозначить функции опорной и двигающейся сфер. Этому способствуют, кроме того, черты многоголосия, наблюдавшиеся и в примере из «Сорочинской ярмарки» (пример 129): подвижная часть лада утолщается характерными интервально-гармоническими наслоениями (в данном случае в дециму), стабильная же усиливается октавными дублировками, не меняющими принципиально однотоновой природы ладового устоя.

Проследим теперь за внутримотивными изменениями. Если второй вариант образовался путем сдвига элемента В относительно стабильного блока А+Б, то третий — путем сдвига блока Б+В₁ относительно до конца стабильного элемента А.

И еще одна существенная подробность: второй виток «пружины» после ее растяжения попал в высотную позицию третьего витка и даже превысил ее. Подобные метаморфозы означают нивелирование отличий между, с одной стороны, разными ступенями, а с другой — высотными вариантами той же самой ступени, что весьма оригинально проявляет свойства раскрывающегося лада в профессиональной музыке.

Для пояснения сказанного рассмотрим еще один пример — фрагмент «Озорника», который в соответствующем ракурсе уже анализировался Е. Ручьевской (Ручьевская, 1973, с. 151):

141

1 2 1

2 2 2

p *p*

По ле-сам бре-дешь - зве-ри ме-чут-ся; по го-рам пол-зешь

Из сравнения тетрахордов (ре—ми—бемоль—фа—соль—бемоль // ре—ми—фа—диез—соль—диез) видно, что второй из них является словно бы растянутым вариантом первого. Таким образом, четыре тона тетрахорда — это своего рода четыре витка пружины, закрепленной с одной стороны (на тоне ре). Как это получилось бы и с настоящей пружиной, первый «виток» при растяжении остался в своей позиции, а последний оттянулся на самое большое расстояние.

В результате подобной деформации интервальная плотность второго тетрахорда, по сравнению с первым, понизилась; гамма полутон-тон («усугубленная минорная») заменилась целотоно-

вой («усугубленной мажорной»); третий тон второго тетрахорда (*фа-диез*) попал на место четвертого тона первого тетрахорда (*соль-бемоль*). В этом последнем обстоятельстве и проявилось затушевывание отличий разных ступеней от вариантов одной. Примечательно, что орфография зримо отражает идею оттягивания ступеней — звуки тетрахордов записаны одними и теми же нотами, но с разными знаками альтерации. (К самому явлению альтерации это не имеет отношения.)

Трактовка данного примера через технику ладового раскрытия позволяет глубже уяснить специфику его выразительности. Это можно подтвердить и другими «гаммообразными» образцами; некоторые из них будут привлечены ниже. Но вначале задержимся на вопросе о том, что может мешать и что способствовать (сверх уже выявленных «за» и «против») пониманию их вариантно соотносимых звукорядов (и соответствующих тематических построений) через логику растяжения или сужения интервалов между ступенями.

Во-первых, эти звукоряды могут быть близки нормативным, связанным, скажем, по типу одноименных мажора и минора. Ведь в соотнесении последних нередко возникают эффекты превращения малых интервалов в большие, которые были свойственны, в частности, минорно-мажорным ответам типа «эхо», встречавшимся еще в сонатах Д. Скарлатти.

Во-вторых, подвижная часть, будучи сдвинута относительно «закрепленной», может попасть на тоны первоначального варианта. И это напоминает в какой-то мере описанное Г. Головинским ладоступенное варьирование, «суть которого в том, что мелодия темы... целиком “сдвигается” внутри лада, начинаясь... с другой ступени» и при этом «смещается... **относительно**... основного тона» (Головинский 1972, с. 275). Но явление, изучаемое здесь, существенно отличается от ладоступенного варьирования. Ведь оно предполагает эффект именно растяжения интервалов, образующийся в силу того, что мелодия (мотив, фраза) «сдвигается» внутри лада не целиком и потому деформируется подобно ячейкам раскрывающегося лада.

Сравним вариантно соотносимые двутактные фразы из сцены стрельцов и стрельчих жен (III д., ц. 75). Группы тонов (части мотивов) первой из них (*си-бемоль—си-бекар—до—ре* // *ми-бемоль—ре* // *ре—до-диез*) во второй подняты на более высокую позицию (соответственно: *си-бекар—до—ре—ми-бемоль* // *фа—ми-бемоль* // *ми-бемоль—ре*). В результате увеличилось расстояние между этими тонами и не изменившим свою высоту устоем *соль*, который периодически повторяется в ведущем голосе и, кроме того, служит органическим пунктом:



Усилению экспрессии (оно мотивировано речью все более ожесточенно «набрасывающихся на мужей» стрельчих: «Жен и семьи забыли. Деток малых покинули») способствует своеобразное растяжение мотивов за счет повышения одного интонационного плана при стабильности другого.

Однако есть здесь и иные факторы: как до, так и после растяжения мотивы размещаются на тонах одного и того же модуса *соль—ля—си-бемоль—си-бемоль—до* (*до-диез*)—*ре—ми-бемоль—фа*. Это усиливает роль традиционной, стабильно упорядоченной модальной структуры, которая регламентирует мелодические процессы и сдерживает силы ладового развития.

Ведущее же значение этих сил проявляется, вероятно, тогда, когда они оказываются способными взломать первоначальный модус и как бы выйти из его берегов — что выражается нередко в образовании нового модуса иной плотности, как это уже наблюдалось в отрывке из «Озорника» (см. *пример 141*).

Тут симптоматично суждение Э. Алексеева, согласно которому раскрывающиеся лады возможны «только при текучих, неоткристаллизовавшихся формах звуковысотной организации» (Алексеев, 1976, с. 57). Хотя оно, по нашему мнению, сужает значение принципов изучаемого феномена, важным и ценным является само указание на текучесть, эластичность, нестабильность, изменяемость, непредусмотренность и результативность соответствующих ему звукосистем.

Сопоставим начальные два такта II сцены «Женитьбы», находящиеся в вариантном отношении. В гаммообразной линии веду-

щего голоса эолийский лад переходит в одноименный лидийский. Но это не простая их смена, выполненная ради взаимооттеняющего колористического контраста, а **результат** общего активно **восходящего интонационного процесса**, который служит, в соответствии со сценической ситуацией, одним из средств нагнетания эмоций:

Довольно скоро

143

The musical score consists of two systems. The first system (measures 143-146) shows a treble staff with a melodic line starting on a G4, moving up through A4, B4, and C5. It features triplets of eighth notes. The bass staff has a tremolo accompaniment of sixths and sevenths. Dynamics include 'p' and 'cresc.'. The second system (measures 147-148) continues the melodic line in the treble staff, now with sharps on the notes, and the bass staff continues with a tremolo accompaniment. Dynamics include 'mf cresc.' and 'f'.

В данный процесс вовлекаются буквально все компоненты и факторы музыкальной речи. Он выражается, в частности, в прямолинейном двуктавном взлете верхней линии, в том, что, начиная со второго такта, эта линия увлекает за собой и нижний тремолирующий пласт, в замене во втором такте ряда тонов первого такта на их высокие варианты (до—до-диез, ре—ре-диез, фа—фа-диез, соль—соль-диез) в результате чего и возникает лидийский лад. Последний стал органическим выражением целенаправленного интонационного (эмоционально обусловленного) становления. Пометим еще одну деталь: динамичность восходящих тенденций подчеркнута в примере мелодическим остинато на тоне ля. Как и в обычном раскрывающемся ладе, он служит своего рода нулевой отметкой на шкале эмоционального накаления.

Эффекты растяжения или сужения интервалов, соотносимые с раскрывающимся ладом, возникают, как видно, при определенных обстоятельствах. Повторим важнейшие из них: интервально-

интонационная вариантность мелодического материала сопоставляемых разделов; выделение одного из тонов (обычно устоя, располагаемого в нижней части звукоряда) в качестве общего основания и общей «точки отсчета» вариантных интервалов; мотивно-интонационная выделяемость этих интервалов, позволяющая отчетливее проявить изменение их плотности.

Понижение или повышение интервальной плотности для раскрывающегося лада, описанного фольклористами, является всеохватывающим принципом. В условиях же более или менее многоступенных систем профессиональной музыки этот принцип распространяется только на некоторую часть ступеней и интервалов. Тут, вероятно, нужно говорить о родственных раскрывающемся ладу интонационных процессах, которые существенно влияют на характер ладового развития, но не являются определяющими или, во всяком случае, единственными.

Подобные процессы бывают не только внутри-, но и межтематическими — когда темы оказываются ладовыми вариантами одна другой. Так, модус второй темы «Богатырских ворот» отличается от модуса первой темы приближением большей части ступеней к общему устою *ми-бемоль*:

14/4 Модус 1 темы

Модус 2 темы

В связи с *примерами 110–114* уже говорилось о принципе «обобщения через лад», ставшего основой тематического контраста пьесы. Дополняя теперь эти наблюдения, подчеркнем, что «обиходный-укосненный» лад, служащий обобщением образа второй темы, может быть понят как результат своеобразного интонационного сжатия мажора обобщающего образ первой темы.

Подобным методом определяется соотношение многих «модусо-образов» Мусоргского. В песне «Гопак» среди факторов контраста между тематизмом своенравной жены и «старого да недюжего» мужа особенно примечателен контраст ладов. Наиболее рельефно это проявилось в следующем фрагменте, отличающемся соотношением мажора и уменьшенного пентахорда (со структурой тон-полутон):

1½5 [Скоро]

Ба.. ба в пляс по.. шла - ко.. нец!

А за не.. ю мо.. ло.. дец... Ста.. рый, ры.. жий

Ба.. бу кли.. чет, толь.. ко ба.. ба ку.. киш ты.. чет:

Мелодия второго четырехтакта (тематизм мужа) имеет новую ладовую опору — тон *ля*. Но и прежний устой — тон *фа-диез* — не исчезает, а остигнато повторяется «внутри» ткани. Это — важное обстоятельство: тон *фа-диез* и есть та общая «точка отсчета», без которой исчез бы эффект сжатия лада, отраженный в следующем примере:

146 Мажор

Уменьшенный пентахорд

Detailed description: This musical example consists of two staves. The top staff shows a major scale in G major (one sharp) with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff shows a diminished pentachord with notes G, A, B, C, D. Arrows indicate the correspondence between the notes of the pentachord and the first five notes of the major scale.

Из приводившихся выше суждений и анализов видно, как много в творчестве Мусоргского есть образцов, отличающихся расширением или сжатием интервальных ходов как важным ладообразующим принципом. Часть их можно отнести, хотя бы условно, к раскрывающемуся ладу. Другие примеры только до некоторой степени приближаются к этому явлению.

Кроме того, в условиях профессионально-письменной культуры раскрывающийся лад нередко как бы нейтрализуется другими видами ладового развития. Особенно часто он перевоплощается в те близкие ему формы пополнения звукоряда, в которых новые тоны присовокупляются в поступенном порядке. Это становится наглядным, когда расстояние между тонами «разжимаемых» интервалов заполнено гаммообразными ходами, напоминающими глиссандо. В начале «Ночи на Лысой горе» нарастание «подземного гула нечеловеческих голосов» (авторское пояснение к партитуре) передается рокочущими пассажами, их крайние тоны (ля—ми-бемоль, ля—ми-бекар, ля—фа, ля—фа-диез) соотносятся по логике «раскрытия»:

147 [Allegro feroce]

Detailed description: This musical example shows two staves of music. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), then another crescendo to forte (*f*), and finally a decrescendo to pianissimo (*pp cresc.*). The bottom staff follows a similar dynamic pattern, starting with *p*, moving to *f*, and then back to *f*.

Дадим в завершение несколько примеров, где соответствие раскрывающемуся ладу является еще более отдаленным. При этом их уподобление ему представляется все же целесообразным ввиду общности эмоционально-содержательных и адекватных им интонационно-речевых предпосылок. Эти примеры отличаются прежде всего еще более свободным «поведением» «опорных уровней»,

из-за чего процесс интервальных растяжений или сжатий становится не столь упорядоченным и последовательным. Особенно существенным представляется раскрепощение оstinатного компонента.

Выясняя степень подвижности каждого из «опорных уровней», Э. Алексеев писал: «Тенденцию к постепенному повышению обнаруживают все звуки, которые располагаются выше мелодического устоя, тенденцию к понижению — звуки, находящиеся ниже его. Сам же устой, оправдывая свое название, чаще всего отличается наименьшей подвижностью» (Алексеев 1976, с. 56). Подчеркнем, впрочем, что этот устой в древнефольклорных образцах именно малоподвижен, а не просто неподвижен, что проявляется в его высотно-зонных колебаниях, а также в характерных нащупываниях опоры в начале напева.

Для «нотной» же музыки подобные колебания и нащупывания нетипичны, но иногда (особенно в современных сочинениях) они даже культивируются. Так, динамика раскрывающегося лада может проявиться и при отсутствии стабильного «опорного уровня», если при этом продолжают действовать такие принципы, как вариантность соотносительных мотивов, уменьшение или увеличение их интервальной плотности и изменение высотного уровня вершинных тонов.

Во фразе Сусанны «Она искусила меня, она обольстила меня, она вселила в меня адской злобы дух» («Хованщина», III д., ц. 32) рост эмоционального напряжения подчеркнут растяжением терцового мотива, но с той особенностью, что повышению подвергается не только его вершина, но и основание: *до—ми-бемоль, ре—фа-диез*. Тон *фа-диез* оказался как бы выпавшим из установившегося до минора, чем своеобразно подчеркивается сила и «приоритетность» чисто интонационных процессов — они не регулируются традиционным звукорядом, а сами определяют его мутацию. Дальнейшее развитие покажет, что *фа-диезу* будет придано качество вводного тона. Но само появление его мотивировано не этим.

Еще более отдаленное подобие раскрывающемуся ладу представляет собой начальный двутакт песни «В четырех стенах»:

148

p

pp

Он характеризуется чередованием **ниспадающих** мотивов, вершины которых, словно бы преодолевая сопротивление, **поднимаются** по полутонам. Такое сочетание восходяще-нисходящих интонационных тенденций как раз и делает возможным уподобление раскрывающемуся ладу. Ведь сочетание это обуславливает особого рода тяготение вершин вниз, к основанию, которое здесь, правда, и само подвижно: *фа, соль, ля* (роль основания играет, до некоторой степени, и тонический органнй пункт). Нисходящее тяготение свойственно даже VII ступени (мелодической кульминации *до-диез*), утеравшей свою вводнотоновость¹.

Исключительно необычной трактовкой характеризуется эпизод прямой речи «жинки» из «Гопака». Ее «сварливое» (ремарка автора) обращение к мужу состоит из четырех двутактов, дополненных однотоковыми восклицаниями-окриками (2+1, 2+1, 2+1, 2+1), которые, постепенно набирая высоту (*до-диез — ре — ре-диез — ми*), становятся все более требовательными: «Вот как!», «Вот что!», «Слышь ты!», «Что, взял?»:

149 **Сварливо**
mf cresc.

„Коль же нил ся, са та на, до бы вай же мне пше на.

Вот как! На до де ток по жа леть,

¹ То, что «тоны *h* и *cis*, восстанавливающие, казалось бы, основной лад D-dur, тоже слышатся как пониженные ступени, и вводный тон *cis* оказывается лишенным (нормативного. — Е.Т.) тяготения», тонко подметила Е. Ручьевская (1973, с. 149). Она сделала из этого наблюдения верный вывод о суженности, стесненности интервалов мелодии.

на_ кор_ мить и при_ о_ деть. Вот что!

До_ бы_ вай, смотри быть ху_ ду, а не то са_ ма до_ бу_ ду.

Слышь ты! До_ бы_ вай же, ста_ рый, ры_ жий,

до_ бы_ вай ско_ рей бес_ сты_ жий. Что, взял?

Однотакты, сочетаясь с двутактами как с неизменной диатонической основой, подчинены **своей** логике — полутоновому восхождению, в ходе которого появляется даже внемодусный тон *редиез*, подчеркивающий независимость этой линии.

Подобные примеры, впрочем, не имеют уже прямого отношения к технике интервальной трансформации мотивов и, в частности, к раскрывающемуся ладу. Объединяет же их общая платформа, заключающаяся в изменении отношений стабильного и мобильного аспектов лада и в соответствии этим изменениям уровня экспрессии.

При взаимодействии повышений и понижений с постоянной высотой их результативность увеличивается за счет тех факторов, которые уже уподоблялись разжимаемой и сжимаемой пружине. Но и сами по себе они, как известно, могут давать соответствующие эффекты, особенно в вокальной музыке, где отходы голоса от середины диапазона бывают связаны с отклонениями от оптимального уровня напряжения. В определенном смысле такая середина служит воображаемой «точкой отсчета», что и позволяет иногда говорить о связях с раскрывающимся ладом даже тогда, когда реально они отсутствуют. Это касается, в частности, примеров с характерными для Мусоргского полутоновыми смещениями интонаций, фраз, тем, строф, куплетов и любых иных компонентов формы, наблюдаемыми, скажем, в рассказе Феклы о приданом, в хоре «На кого ты нас покидаешь» и в начальном разделе «Ночи на Лысой горе» (т. 1–57). Рассмотрение подобных примеров вышло бы за рамки разрабатываемых здесь проблем (они будут затрагиваться в последующих главах). Поэтому ограничимся принятыми уподоблениями, позволяющими все же сделать вывод об общем корне явлений, различных по масштабу и художественному потенциалу.

Завершая главу, подчеркнем еще раз вывод об интонационно-речевом генезисе примеров, полно или частично соответствующих раскрывающемуся ладу. Симптоматичным представляется тот факт, что их число в «Хованщине», в сравнении с более ранними опусами, ограничено, в сущности, приведенными выше образцами. Объясняется это, видимо, тем, что в ней уже созрел новый тип **распевной** «осмысленной-оправданной» мелодии, несколько ушедшей от речитативно-декламационных прообразов¹.

¹ О перерастании в «Хованщине» речитатива в «осмысленно-оправданную» мелодию и о ее особенностях см.: Фрид, 1981, с. 116–125.

Впрочем, имеющиеся в «Хованщине» образцы показывают, что раскрывающийся лад остался в арсенале действенных средств Мусоргского, привлекаемых для достижения определенных художественных эффектов. Его использование обусловлено, как правило, стремлением повысить эмоциональное напряжение, усилить эмфатическое ударение, выделить какие-либо элементы текста. А поскольку такого рода эмфазы и напряжения обычно оправданы музыкально-сценическим действием или просто сюжетом (это относится и к инструментальным опусам, не говоря уже об оперных и песенно-романсовых), то и привлечение принципов раскрывающегося лада становится фактором драматургии.





Раздел второй **ФУНКЦИОНАЛЬНО-ТОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ**

Из первого раздела второй части монографии было видно, что в ладовом развитии сочинений Мусоргского, в соответствии с общими принципами его стиля, первостепенную роль играет, как правило, модальность. Но и тонально-функциональные факторы весьма существенны. Разумеется, они наделены своеобразными чертами и, в сравнении с классической музыкой, деформированы и обновлены. Будучи как бы вторичными, эти факторы выявляются по-модальному, хотя сами по себе относятся не к модальной, а к тональной стороне. Мысль о модальном выражении ладовой функциональности уже высказывалась выше и еще будет подчеркнута и конкретизирована.

Из многих вопросов, имеющих отношение к теме второго раздела данной части исследования, в нем выделены вопросы модуляции (VII глава), предиктовых подготовлений (VIII глава) и монотонности (IX глава), особенно отчетливо отражающие специфические для Мусоргского черты. По ходу изложения и в завершение вновь будет уделено внимание связям между модальной и тональной сторонами ладового развития.

Глава VII **СПЕЦИФИКА МОДУЛЯЦИОННОЙ ТЕХНИКИ**

1. Ошибочные взгляды на роль и качество модуляций

Вопрос о модуляциях в сочинениях Мусоргского приобрел известную остроту из-за бытовавших мнений о невладении композитором этой техникой или о том, что она отвергалась им. Некоторые высказывания самого композитора¹ казались подтверждением последнего вывода. Если, к тому же, вспомнить, что у Мусоргского действительно много образцов с прямыми и решительны-

¹ Например: «...связи плотны, без немецких подходов, что значительно освежает» — Мусоргский, 1971, с. 87.

ми сопоставлениями любых звукокомплексов и тональностей и что подготовляющие разделы, как правило, наделяются образно-тематической самостоятельностью (Протопопов, 1983), станут очевидными предпосылки многих половинчатых суждений: «Мусоргский отрицает модуляцию... заменяя ее простым сопоставлением двух разнохарактерных звуковых комплексов» (Келдыш, 1933, с. 50); «Он предпочитал непосредственные стыки» (Фрид, 1981, с. 176).

Сегодня стали непопулярными крайне отрицательные оценки Римского-Корсакова: Мусоргскому свойственны «бессвязные гармонии, безобразное голосоведение», «поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее» (Римский-Корсаков 1955, с. 143); он был «часто несдержанный и распушенный в своих модуляциях, иногда, наоборот, продолжительное время не мог вылезти из одной тональности» (Там же, с. 148)¹. Но и доказательным обоснованием иной точки зрения наука пока не располагает. Здесь, видимо, необходимо исходить не из классических критериев, а из особых свойств мышления Мусоргского, прежде всего из модальной основы его мышления.

В литературе не раз указывалось, что в модальных стилях действуют специфические приемы модуляции. Сошлемся на некоторые источники. Касаясь вопросов перехода в XVIII веке от мелодико-модального к гармонико-функциональному ладовому принципу, И. Котляревский отметил, что этот переход «очень сильно проявился в изменении модуляции. В условиях модальности модуляция из структуры в структуру осуществлялась через общность фрагментов звукорядных структур. Этот способ модулирования отличается значительной конкретностью, так как мелодическое движение должно было четко обрисовать контуры сопоставляемых модальных структур» (Котляревский 1983, с. 84)². Как характерную

¹ Подобные суждения были отклонены в принципе еще, к примеру, В. Беляевым, писавшим, что «упрек [Мусоргскому] в неумении модулировать» возникает, если «применить к оценке его музыки ту мерку, которая к ней не подойдет, хотя она и может годиться для оценки музыки других композиторов» (Беляев 1930, с. 129).

² Приведем характерный пример из музыки Дебюсси — композитора, который на новом витке исторической спирали вновь стал во многом следовать мелодико-модальным традициям, воспринятым им через Мусоргского. Во второй прелюдии «Паруса» водоразделы формы «экспозиция — середина», «середина — реприза» отмечены чисто модальной модуляцией из целотонового модуса «*c—d—e—ges—as—b*» в пентатонику «*des—es—ges—as—b*» и назад через три общих тона этих модусов «*ges—as—b*», выполняющих роль модального посредника. К слову, модальная модуляция (в чистом виде или во взаимодействии с модуляцией тональной) не стала пока объектом изучения в существующих учебниках и учебных пособиях.

черту стиля Дебюсси Р. Рети рассматривал следующий тип модуляции: «Желая перейти из одной тональной орбиты в другую, он часто осуществляет это без какого-либо гармонического моста, не пользуясь даже связующими аккордами или фразами, а просто задерживаясь на определенной ноте и подчеркивая ее акцентом» (Рети, 1968, с. 27)¹. Исходя из модально-мелодического понимания стиля Стравинского, Л. Дьячкова выделила в нем особую разновидность модуляции через политональный фрагмент-посредник (Дьячкова 1970, с. 267–276), названный в свое время А. Казеллой «модуляцией в одновременности»².

Эти специфические типы модуляции более или менее отчетливо обозначились в сочинениях Мусоргского. Отдельные примеры на них уже давались в предыдущих главах. Ниже они будут пополнены рядом образцов и осмыслены как явления типичные. Но вначале подчеркнем, что у Мусоргского есть не только новые, но и традиционные образцы.

2. О традиционных приемах и их стилевой индивидуализации

Традиционно-классицистскими приемами Мусоргский пользовался свободно, о чем можно судить хотя бы по следующему образцу «нормативной» модуляции, выполненной через посредствующее трезвучие:

¹ Данный тип модуляции, имеющий в той или иной мере модальную окраску и действительно характерный для Дебюсси, восходит к отдельным образцам из сочинений Шопена и его современников. Характерный пример — Мазурка *op. 24 № 2*, где в конце принципиально модальной экспозиции (на базе белоклавишного звукоряда в ней сменяются ионийский, эолийский, миксолидийский и лидийский лады) многократно повторяется выделенный из до-мажорного трезвучия тон до, который и становится посредником между тональностями *C-dur* и *Des-dur*. Этот тональный сдвиг, по сути, является сдвигом модальным: пять включенных бемолей — это тоны тех пяти черных клавиш, что ранее вообще не использовались, а теперь введены практически сразу в начале середины. Аналогичные примеры из сочинений Мусоргского приведены в 5-м параграфе настоящей главы.

² В 9-м параграфе 3-й главы подобная модуляция была включена в общую систематику взаимодействий полисистемы и образующих ее подсистем (см.: с. 192–193).

[Andante cantabile . Con delicatezza]

150 F-dur

p

C-dur

VI-II

Примечательно, что тема (в примере дано второе предложение периода) носит оттенок стилизации — она открывает II действие «Хованщины», разворачивающееся в европеизированной обстановке дома Голицына.

Сложившимися ко времени Мусоргского можно считать и часто используемые им «ускоренные» модуляции через аккорды одноименного и однотерцового мажоро-минора, через неаполитанский аккорд, через энгармонизм различных созвучий (чаще «доминантсептаккордового»), через доминантовые цепочки. Все они относятся к традиционным, поскольку вписываются в более или менее расширенную гармонико-функциональную систему. Частое применение их Мусоргским объяснимо, видимо, стремлением «уплотнить связи» между тональностями с целью обострения контрастов между ними или смыкания их в одно сложное целое.

В данной работе мы не будем приводить примеры на все встречающиеся у Мусоргского ускоренные переходы традиционного типа¹. Подчеркнем лишь, что композитор привлекает эти переходы как действенные и хорошо освоенные средства формообразования и выразительности. Не случайно, он ино-

¹ Их можно почерпнуть в литературе: Пустовит, 1985, с. 46–48.

гда пользуется тем или иным из них систематически в пределах одной композиции или ее части. Так, в пьесе «На южном берегу Крыма» неоднократно появляется септаккорд *фа — ля — до — ре-диез (ми-бемоль)*, по-разному (в том числе энгармонически) связывающий ля минор с До мажором (т. 27–28), Ми мажором (т. 35–36), Си-бемоль мажором (т. 53–54) и Ми-бемоль мажором (т. 84–85).

О сознательном извлечении какого-либо модуляционного приема из арсенала известных средств говорят, на наш взгляд, и нередкие случаи как бы парного его использования — вначале для модуляции «вперед», а затем «назад»:

151

До си-фей! Про-

ров-но пе-ту-хи: цап, цап!

psf sf f

- шу в пре-делах держат-ся. Ты забыл, что у князей о-бы-чай

mf f p

$V_7 = DD VII \frac{6}{5}$

свой, не твой, лю_без_ный

я не за_ был,

sfp

DDVI₆ = V₇

Подчеркнем теперь, что и нормативные приемы Мусоргский обычно не использует как готовое клише.

Во-первых, зона перехода часто имеет свое образно-тематическое содержание, а не служит просто связкой.

Во-вторых, под покровом, казалось бы, обычного гармонико-функционального модуляционного плана нередко таятся глубинные мелодико-модальные течения, которые изнутри регулируют тональный процесс и придают ему своеобразие.

В-третьих, связывая тональности нормативного соотношения (скажем, тонико-доминантового или параллельного) через элементарное функциональное переключение трезвучия-посредника, Мусоргский в выборе самого посредника принимает иногда необычные и как бы нелогичные (с традиционной точки зрения) решения. Проиллюстрируем эти случаи (они могут совмещаться в одном примере).

В начале IV действия «Хованщины» (ц. 5) применена необычная для Мусоргского, а для стилистики XIX века ничем не примечательная эллиптическая цепь «доминантсептаккордов», через которую осуществляется переход из соль-диез минора (крестьянская песня «Возле речки») в До мажор (вариант мелодии «Слава лебедю» из I действия):

152 Крестьянки

ff

Ко де - вуш - ке под - нял - ся. С че -

mf sf

Moderato non troppo lento.
И. Хованский

го за - го - ло - си - ли, спа - си бог, слов - но мер - тво -

f

E₇ A₇ D₇

ца в жи - ли - ще веч - но - е про - во - дят. И так

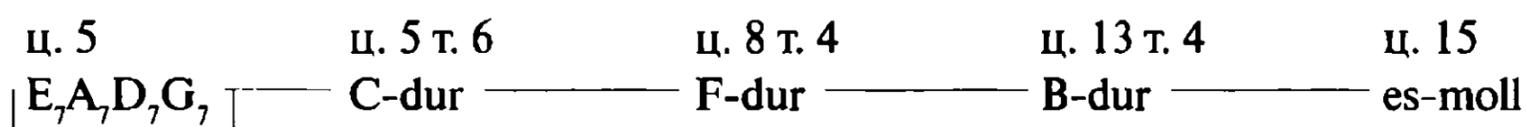
dim. *p*

G₇

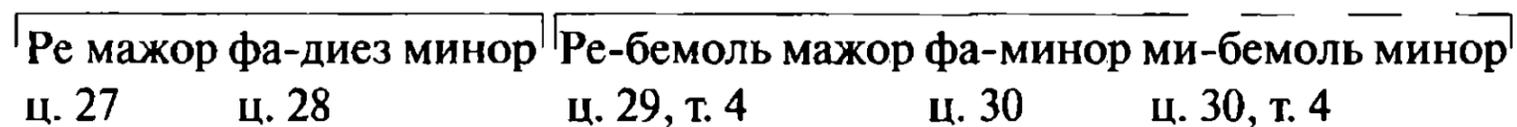
Эллипсис из «доминантсептаккордов» служит в «Хованщине» своего рода лейтоборотом смятения Хованского (III д., ц. 119, т. 5–7: «Нынче не то, страшен царь Петр»; IV д., ц. 15, т. 5–7 — после предупреждения клеветы о «беде неминуемой»). Потому и в примере аналогичная «цепь» словно бы олицетворяет тщетность попытки Хованского хотя бы «в своем доме» сохранить былое всевластие.

Пример этот, таким образом, — характерно тематизированный эпизод, **одновременно** осуществляющий модуляцию.

Заметим, что и последняя, сугубо формообразующая функция весьма значима. Подготавливаемый доминантовой цепью аккордов До мажор является не только итогом, но и ступенью развернутого модуляционного пути: доминантовая цепь аккордов перерастает в подобную же цепь тональностей, замыкаемую «роковым» ми-бемоль минором, в пределах которого вновь звучит указанный эллиптический оборот (в схеме даны основные центры без учета отклонений и вторичных устоев):



Любовное прощание Марфы с Андреем (V д., ц. 27–30) перед сценой самосожжения представляет нижнеполутоновое **сопоставление** двух одинаковых по тематизму частей¹:



Но сопоставление — внешний слой тональных отношений. Наряду с ним здесь очевидны приемы **перехода** — и традиционные, и отличающиеся новизной. Так, движение от Re мажора к Re-бемоль мажору через фа-диез минор соответствует классической модуляции через минорную субдоминанту последующего мажора². Наиболее же тонкие глубинные тональные связи частей заключены в специфических проявлениях ладовой производности (по терминологии Л. Адама), образовавшейся из-за привлечения в фа-диез-минорном эпизоде вторичных опор. Два четырехтакта этого эпизода (они разделены однотоном: 2 + 2 1 2 + 2) представляют собой вариант темы

¹ Полутоновая транспозиция у Мусоргского чаще всего бывает восходящей (примеры см. в § 10 данной главы). Ее обратная направленность в данном случае обусловлена развитием образности в сторону затемнения колорита. Примечательна и смена диезных тональностей бемольными, различие окраски которых Мусоргский очень тонко ощущал.

² Здесь представляется уместным сопоставление с редкими для классиков приемами полутонового транспонирования в сочинениях Бетховена. Начиная с двадцать седьмого такта разработки «Героической», следуют три минорных четырехтактных звена секвенции с полутоновым восходящим шагом: до минор — до-диез минор — ре минор. Первые три такта звена утверждают тонику, а в четвертом появляется трезвучие VI ступени, равное гармонической доминанте к тональности полутоном выше. Сходные процессы наблюдаются в репризе главной партии Семнадцатой сонаты (18 т. до побочной партии), где, правда, каждое звено начинается (как и вся главная партия) не с тоники, а с доминанты, то есть как бы с посредника.

рассвета из вступления¹ и вариант темы душевных мук из III акта (ц. 28, 29). В кадансах первого из них (четные такты) при сохранении трехдиезной диатоники фа-диез минора утверждается фригийский до-диез минор, то есть одноименная тональность к будущему Ре-бемоль мажору. Во втором четырехтакте к искомой тональности приближается и звукоряд. Тон же *до-диез*, став основным для малого мажорного септаккорда, трактуется как опора доминантового лада.

Таким образом, посредствующая функция фа-диез минора постепенно усиливается и, кроме того, осуществляется все более целенаправленно и в тональном, и в модальном отношениях. Различив под покровом, казалось бы, обычного сопоставления внутренние ладоинтонационные течения, мы проникаем фактически в секреты того, почему это обычное звучит у Мусоргского по-новому.

3. Специфические примеры модулирования как выражение нетрадиционных аспектов ладового мышления

Выше уже не раз отмечалось, что специфика тональных смен и переходов в сочинениях Мусоргского определяется нередко такими открытиями его эпохи, как ладовая производность, полиопорность, модальное пополнение и ряд других. Поэтому проблемы модуляции не могли не быть затронуты в предыдущих главах. Обратившись теперь к соответствующим примерам непосредственно, подчеркнем, что они могут быть правильно поняты только при учете общих, в первую очередь новаторских, компонентов стиля.

В двух последних тактах *примера 153* осуществляется, казалось бы, обычная внутримодусная (без включения новых знаков) модуляция в параллельную тональность:

Без партии стрельцов
153 [Moderato energico]

The musical score for Example 153 is presented in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first measure contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first measure has a dynamic marking of *f* and a *[cresc.]* marking. The second measure has a dynamic marking of *p*. The music consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

¹ Это было замечено Э. Фрид: 1974, с. 294.

н II = н VII

При ближайшем рассмотрении в ней, однако, обнаруживается ряд особых черт. Во-первых, в сравнении с классическими, связываемые тональности ненормативны уже своей принадлежностью к фригийскому (от *си*) и миксолидийскому (от *ре*) ладам. Во-вторых, переходя друг в друга, особые диатонические лады сохраняют и заложенное в них склонение к «неособым», то есть к мажору или минору (это склонение реализуется с появлением устоя *соль* в первом же такте следующего раздела — ц. 60). В-третьих, гармоническим посредником в модуляции является **специфический** для обоих примененных ладов аккорд: $\text{н II} = \text{н VII}$. В-четвертых, этот посредствующий аккорд сразу разрешается в тонику, замыкающую период. В-пятых, завершающий оборот представляет собой мелодико-поступенную (а не гармоническую, не кварто-квинтовую) связь двузвучий, причем, не трезвучий или септаккордов, а двузвучий. Наконец, в-шестых (и это особенно важно), в верхнем фактурном слое средствами остинато заранее (начиная со второго такта примера) предуведомляется конечный центр (*ре*), в то время как в нижнем, в основном, сохраняется первоначальная опора (*си*). В результате во внутренней части периода образовался полиопорный (производно-битональный) контрапункт, который тоже служит посредником.

Такой набор особых черт и обусловил специфичность внешне неброской модуляции в параллельный мажор.

Подчеркнем теперь, что, по меньшей мере, в трех из них — в производно-битональном (в данном случае — в полиопорном) разделе-посреднике, в нетрадиционном выборе аккорда-посред-

ника и его местоположения, в перетоникализации модуса — видится проявление тех модуляционных приемов, которые у Мусоргского стали характерными. В рассмотренном примере они вступают во взаимодействие друг с другом и с иными (в частности, классическими) приемами. Но нередко можно наблюдать и действие каждого из них в отдельности. Именно тогда они проявляются наиболее рельефно и ярко.

Характерным образцом модуляции через раздел-посредник, в котором начальная и конечная тональности интегрируются в битонический производный лад, может служить шеститактный эпизод из «Хованщины», располагаемый между фа-диез-минорным и соль-мажорным персидскими танцами:

Конец 1-го танца | Связующий эпизод

154 [Andante] Più mosso, poco agitato

Начало 2-го танца
Vivo. Capriccioso

Это краткое построение звучит как остро индивидуализированный вставной номер, что типично для Мусоргского, избегавшего «чистых» подводков. Причем одним из главных средств индивидуализации и является особого рода полутоновая битональность.

И все же основная функция эпизода — переключающая, модулирующая. Она проявилась и в целенаправленном переинтонировании, и в подготовке нового, пульсирующего ритма сопровождения, и в образно-эмоциональном посредничестве между кантиленным и «галопным» танцами и, конечно же, в оригинально осуществленном переведении в новый строй. Тоника первого танца до некоторого времени сохраняется как одна из составляющих — ведущий голос вьется вокруг центра *фа-диез*, занимающего почти все метрически опорные доли. Но многое говорит и о нарастающем значении строя с центром *соль*: в эпизоде сразу устанавливается однодиезный модус (хотя ключевые знаки и не меняются), сразу же берутся и аккорды, принадлежащие Соль мажору. Показательно «поведение» баса: в двух начальных тактах в нем безраздельно господствует тон *фа-диез*, затем возникает своеобразная борьба между устоями *соль* и *фа-диез* (они периодически сменяются), а с пятого такта устой *соль* полностью завладевает басовой партией. Совокупность отмеченных обстоятельств выливается в логически выстроенное модулирование из строя в строй через зону их совместного функционирования.

Совмещение в переходный момент начального и конечного строев (в частности, в форме их контрапунктического сочетания) стало характерным приемом в XX веке¹ Открытие же его связано с творчеством Мусоргского, что, конечно, не означает, будто бы до Мусоргского он вообще был невозможен. Демонстрируя «политональные образования» в музыке прошлого, Ю. Тюлин привел уникальный образец модуляции через такое образование в Adagio Первого Бранденбургского концерта Баха (1966, с. 170).

В полифонической музыке, где типична несинхронность всякого рода завершений и вступлений в разных пластах фактуры, указанное наложение тональностей органично. Но с находками Мусоргского это явление имеет мало общего, так как их специфика

¹ Сошлемся на наблюдения Л. Дьячковой об этой разновидности модуляции в творчестве Стравинского (Дьячкова, 1970), а также В. Холоповой, приведшей пример из его Симфонии в трех частях, где «в верхнем голосе акцентируется нота *до*, а в нижнем — *ре*. Принадлежность нижней ноты предыдущей тональности — *Ре* мажору, а верхней — последующей тональности, *До* мажору, позволяет весь комплекс трактовать как полигармоничный» (Холопова, 1973, с. 345). Укажем также на начало репризы побочной партии Третьей фортепианной сонаты Прокофьева, где под *до-мажорный* тематизм экспозиции подложен бас *соль-диез* — устой предыдущей середины, словно задержавшийся здесь на три такта, мешая окончательному возвращению основной тональности. Соответствующие примеры из музыки Шостаковича, Мийо, Онеггера и К. Волкова приводит Ю. Паисов (1977, с. 142–150).

заклучена в образовании целостного, суммарного лада, о чем уже шла речь в III главе¹.

Следующий пример из «Хованщины» (сцена с пастором) демонстрирует модуляцию в доминантовую тональность через «неправильно» избранный посредствующий аккорд:

155

p cresc.

pp

I_{4^6} $IV_{4^6} > =$ $_{\text{H}}VII_{4^6} >$ $I_{4^6}(K_{4^6}) V_7$

Des - dur As - dur

I_{4^6}

Эта модуляция по традиционным меркам нелогична, поскольку посредствующий аккорд ведет как бы не к цели, а от нее. В результате, ход от посредника к новой тонике оказывается своего рода скачком. Впрочем, для Мусоргского этот ход ($_{\text{H}}VII > - I <$) нормативен. Нередко он служит одним из признаков доминантового лада, о чем уже говорилось в III главе.

Из приведенных выше анализов вытекает обобщение, на которое мы будем опираться в дальнейшем: при всей компактности, остроте и подчас внезапности тональных смен они в большинстве случаев не являются сопоставлениями, а содержат факторы перехода.

Следует сказать, что и сопоставления, образуемые, как известно, «от появления новой тональности **на грани** двух музыкальных построений, после цезуры» (Дубовский и др., 1984, с. 236), у Мусоргского тоже нередки. Но сейчас речь идет о специфиче-

¹ См. также: Трёмбовельский, 1992.

ских для композитора тональных переходах, часто неоправданно причисляемых к сопоставлениям при абсолютизации отдельных черт сходства с ними. А такие черты, действительно, возникают прежде всего из-за присущих этим переходам сжатости и концентрированности. При наличии же более или менее протяженных межтематических тональных переходов они, в силу отмеченной уже образной характерности, порой не только связывают, но и членят, то есть опять же совмещают, переходный и сопоставительный эффекты.

Почти все модуляционные переходы у Мусоргского индивидуализированы. И чуть ли не каждый является особой разновидностью, что соответствует установке на реализацию любого решения «в присущей ему одной форме». Учитывая это, мы отказываемся от подробной их систематизации, а сосредоточиваем внимание на характерных образцах, совокупность которых может дать общее представление о модуляционных принципах композитора. Рассматриваемые ниже примеры будут иллюстрировать, в частности, модуляции через тонику последующего строя и через общий тон, несовпадение тонального сдвига с межфразировочной цезурой, несинхронность тонального и модального переходов. Эти техники в некоторых случаях сочетаются с охарактеризованными ранее, а также друг с другом.

4. Модуляция через тонику последующего строя. Несинхронность тонального сдвига с межфразировочной цезурой или со сменой звукоряда

Отмеченный в начале главы модальный характер модуляционных процессов проявляется нередко в том, что отдельные, обычно существенные, элементы новой тональности, и в частности ее центральный элемент (тоника), фиксируются заранее, то есть до того, как они функционально в эту тональность будут переключены. Такое заблаговременное внедрение может происходить как в зоне господства начальной тональности, так и в зоне ее перехода к новой тональности.

Наиболее простым выражением тут является «модуляция непосредственно через тоническое трезвучие последующего строя» (по определению Римского-Корсакова). Будущая тоника используется при этом в качестве посредствующего аккорда.

Согласно рекомендациям Римского-Корсакова, техника подобной модуляции следующая: «...взявши тоническое трезвучие данного строя, прибавляют к нему тоническое трезвучие после-

дующего строя, после чего модуляция будет выполнена, и к этому трезвучию уже могут быть присоединяемы аккорды нового строя» (Римский-Корсаков, 1949, с. 72–73). По предписаниям учебной практики того времени, незыблемо сохраняющимся доныне, этот тип перехода «есть наименее совершенный» (Там же, с. 73).

Вместе с тем, такая оценка далеко не всегда верна. Судить об уместности и совершенстве модуляции, как и любого иного приема, нельзя без учета стиля, типа системы. В классическом ладе, с его предельной централизацией и жестким разграничением функций, устремленность к предошущающей после модулирующего аккорда тонике становится сильнее, когда ее появление оттягивается. В таких условиях использование тоники будущей тональности в качестве посредника действительно «наименее совершенно». В системах же с ослабленной дифференциацией функций и повышенным значением переменных качеств лада начало модуляционного процесса сразу с показа цели представляется, напротив, естественным. Сказанным, видимо, и объясняется то, что данный прием у Мусоргского стал нормативным.

Подчеркнем теперь его родство двум старинным разновидностям модуляций. Одна из них наблюдается в фольклоре и профессиональной доклассической (модальной) музыке, а вторая — в раннеклассических стилях (вплоть до Гайдна и Моцарта). Речь идет, во-первых, о децентрализованных, тонально рассредоточенных образцах модального типа, в которых буквально до последнего звука нельзя уверенно предугадать завершающую опору. Ею оказывается просто *finalis* (конечный тон или аккорд). Если *finalis* не совпадает с первоначальной опорой, значит, произошла модуляция (разумеется, этот термин применяется здесь условно, по аналогии). Как известно, традиции подобной «модуляции», начиная со второй половины XIX века и особенно в XX веке, стали возрождаться, в чем, кстати, проявился и новый этап постижения ладомелодических принципов.

Показательными могут быть чисто монодические образцы, в профессиональной музыке в целом не столь уж частые. Сошлемся на октавно-унисонное вступление к песне Марфы «Исходила младешенька», где звучит ненапряженная «децентрализованно-диатоническая» мелодия, которая словно бы не опирается на опоры, а лишь легко и неплотно прикасается к ним, не задерживаясь надолго ни на одной из них. Соотношение крайних опор — *соль* и *ре* — предвещает их одновесомость в цитируемом следом фольклорном первоисточнике:

156 *Andantino non troppo, cantabile*



Под второй, раннеклассической разновидностью подразумевается модуляция метроритмическими средствами (термин В. Цуккермана), осуществляемая путем постепенного переноса опоры с одного элемента на другой (у классиков обычно с I на V ступень) при сохранении до некоторых пор установившегося прежде звуоряда. Она родственна первой разновидности и может быть осмыслена в качестве остаточного явления или итога претворения и трансформации более древних принципов тонального развития.

Только что названные типы модуляций получили распространение в сочинениях XX века. Здесь они стали одним из выражений современных ладостилевых тенденций, берущих начало от опусов Мусоргского, в которых древние принципы зажили новой жизнью. Конкретные формы таких модуляций могут быть как простыми (напоминающими, скажем, старые образцы), так и более или менее сложными и специфическими. Зависит это прежде всего от того конкретного материала, в рамках которого они реализуются.

В начале развивающего раздела славильного хора из I действия «Бориса Годунова» (начиная с ц. 8) дается ряд консеквентных проведений темы в тональностях, расположенных по квинтам: До мажор — Соль мажор — Ре мажор — Ля мажор. Каждое из них подводится к доминанте, тут же приравниваемой к тонике следующего проведения. Квинтовые смещения тональностей происходят в рассматриваемом хоре на цезурах, что соответствует технике **сопоставлений**. Однако помещенные на цезурах же посредствующие ладогармонические элементы ($V = I$) служат словно бы перекинутыми через водоразделы формы мостами, по которым осуществляются **переходы** к каждой очередной тональности (в примере опущены партия хора и органнй пункт на тоне *соль*):

157 [Moderato]

f C

p G

f D

p cresc. A

V = I

V = I

V = I

V = I

Трактовка «наименее совершенного», раннеклассического приема своеобразна и нетрадиционна, что сказалось в его применении подряд несколько раз и в сжатии зоны переключения. Каждое очередное звено как бы задерживает на некоторое время доминанту предыдущего, а затем движется дальше уже к ее собственной доминанте. При этом и главная тональность постоянно функционирует, что подчеркнуто объединяющим действием доминантового органического пункта, разрешаемого только после возвращения темы в свое первоначальное положение (перед ц. 11).

В модуляции через тонику последующего строя, выявляемую метроритмически, специфическим является то, что так называемые модулирующие аккорды или вообще отсутствуют или появляются как бы *post factum*, подтверждая результат, а не ведя к нему.

В следующем, дважды повторенном двутакте из монолога Голицына доминанта ре минора (эта тональность установлена и каденционно закреплена в предшествующем разделе монолога — см. первый такт *примера 158*) благодаря средствам метроритма в значительной степени берет на себя функцию устоя. В конце двутакта, уже после того, как прежний центр отчасти подорван, появляется доминанта к новому центру. Повторение двутакта способствует еще более прочному укреплению последнего:

158

pp

В *примере 159* модуляция через тонику последующего строя осуществлена в сравнительно далекую тональность III низкой ступени:

159 (*f*) *cresc.* *p*

цар. ство: гра. ни. цы, ре. ки, гра. ды. У. чись, Фе. о. дор.

f *p*

p

Ког-да-ни-будь, и ско-ро мо-жет быть, те-бе

pp *p*

все э-то цар-ство до-ста-нет-ся; у-чись, мой сын.

Резкий сдвиг из До мажора в Ми-бемоль мажор можно было бы принять за сопоставление, если бы он произошел на цезуре, как это было в ц. 13 (II д., 1-я редакция). Там цезура, подчеркнутая сменой тональности, была оправдана сценически и чисто синтаксически: она отделяла обращение Бориса к дочери от обращения к сыну. В данном же случае совершенно, казалось бы, аналогичный сдвиг произошел внутри фразы (Ми-бемоль мажор — традиционная «тональность городов» — вторгается на слове «грады»). Несовпадение межфразировочной цезуры с тональным перепадом и говорит об оригинально выполненном переходе, в котором, вместе с тем, сохранен присущий сопоставлению эффект внезапности.

Рассмотренная модуляция перекликается с характерной для многих примеров из музыки Мусоргского более общей чертой — несинхронностью звуковысотного сдвига и цезуры между построениями. На эту черту уже обращалось внимание в связи с техниками пополнения звукоряда (IV глава) и раскрывающегося лада (VI глава). Теперь можно добавить, что специфическое несовпадение ладовой и синтаксической структур наблюдается в области не только модального, но и тонального развития.

Еще одно средство нивелирования традиционных сопоставлений через внесение в них черт перехода можно назвать модальным ответом (по аналогии с тональным ответом в полифонической музыке). Наиболее простым его выражением является такая транспозиция тематизма, при которой тональность меняется сразу, а модус — постепенно.

В следующем фрагменте из партии Марфы при транспозиции начальной фразы на терцию вверх не сразу дается самая специфическая, фригийская секунда — тон *ля-дубль-бемоль*: этот тон появится во втором такте фразы, в первом же вместо него звучит *ля-бемоль*, перешедший из первоначального проведения:

160 *Andante misterioso*

Аль за_ был ты при_ ся_ гу, князь: „не вя_ зать_ ся с ве_ рой лю_ тер_ ской, пре_ зи_ рать прель_ ще_ ни_ е Ан_ ти_ хри_ сто_ во, под стра_ хом

Родственным этому явлению представляется и уже отмечавшийся принцип последовательного включения новых знаков очередной тональности уже после того, как сдвиг в нее произошел. Особенно характерен и распространен квинтовый порядок их присовокупления (см. анализ «Прогулки» и «Швей» в IV главе), способный обеспечить особую пластичность процессу ладового развития — в нем поновому преломляется (сжимается, «модализируется») обычное для классиков (да и для самого Мусоргского) тонально-модуляционное движение по квинтовому кругу.

5. Модуляция через посредствующий тон

Одной из самых простых, и в то же время наиболее специфических, является модуляция через посредствующий тон, причисленная Р. Рети, как уже отмечалось выше, к новым ладомелодическим явлениям музыки Дебюсси. Не менее характерен этот тип и для Мусоргского, от которого, по всей вероятности, он и перешел к французскому композитору.

Посредствующий звук — это самая элементарная «конструкция моста» между тональностями из числа тех, что, не заглушая эффекта

сопоставления, вносят черты перехода. Техника выполнения такой модуляции несложна. В наиболее обычных образцах она заключается в вычленении из музыкальной ткани тона, остановки на нем и включении в новую тональность в ином функциональном качестве:

"Прогулка" "Лимож. Рынок"

[Allegro giusto,...] Allegretto vivo

161 *sf* *f* *dim.*
affacca

162 [Poco meno mosso] Andantino mistico

Марфа Досифей Марфа (в мистическом настрое)

За-ре-затъ ду-мал. А ты что с ним? Слов. но све-чи

бо-жи-е, мы с ним смо-ро за-тв-лим-ся.

The image shows three systems of musical notation. The first system (161) is for 'Прогулка' (Allegro giusto) and 'Лимож. Рынок' (Allegretto vivo). It features a piano accompaniment with dynamics like *sf*, *f*, and *dim.*, and a vocal line starting with *affacca*. The second system (162) is for 'Poco meno mosso' and 'Andantino mistico'. It includes a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment with dynamics like *sf* and *ppp*. The third system continues the vocal line with lyrics.

Заострим внимание на том, что тон-посредник дается без гармонии. Это рождает, по ассоциации, впечатление, будто бы в про-светах между взаимодействующими тональностями видна ось, на которую они нанизаны и которая их скрепляет¹.

Указанная простота техники не есть упрощение. Сам факт ее включения в ряд новых техник мотивируется глубокими, по природе монодическими, принципами ладообразования, выдвигающими в качестве существенной единицы лада тон, а не только аккорд. К тому же, индивидуальная окраска модуляции зависит, к примеру, от того, какое ладовое значение имеет посредствующий тон в каждом

¹ Характерный пример на данный тип модуляции из музыки Шопена приведен в 1-м параграфе настоящей главы: см. примечание 1 на с. 316.

строе. Существенные различия видятся, в частности, в модуляциях через устой предшествующего (см. *пример 161*) и последующего (см. *пример 162*) строев. Ведь в первом случае остается открытым вопрос о том, какая именно тональность появится в очередном разделе, что дает более яркий эвристический эффект. Предваряющее же звучание будущего устоя служит и первым этапом его тоникализации.

Возможен, конечно, и третий вариант, в котором посредник не служит устоем ни в одной из тональностей. Этот вариант менее употребителен, вероятно, из-за неяркости и нерельефности функциональной перекраски посредствующего тона.

Когда лад готовящегося раздела имеет две опоры (что для Мусоргского характерно), предваряющий тон может способствовать выделению одной из них в качестве ведущей. В *примере 162*, начиная с фразы «Словно свечи божие», взаимодействуют опоры *ми-бемоль* и *ля-бемоль*, первая из которых главенствует, несмотря на четырехбемольный (как бы принадлежащий Ля-бемоль мажору) звукоряд. Приоритет *ми-бемоля* устанавливается в основном в каденциях. А посредствующий тон является в этих условиях первым вестником, своего рода заявкой на главенство.

Впрочем, посредствующий звук предвещает иногда не основной, а вторичный устой. Характернейший пример — подготовка монолога Марфы «Если б ты когда понять могла» (см. *пример 77*), в котором тема душевных мук не случайно основана на очень напряженном и уникальном для XIX века производном нижевводнотоновом ладе, то есть ладе с вторичной опорой на VII ступени. Обе его опоры — *ми-бемоль* и *ре-бекар* — готовятся заранее, причем по-разному. К основному из них (*ми-бемолю*) направлен гармонический ход, завершаемый мажорной доминантой. Вторичный же устой (*ре-бекар*) готовится тем, что извлекается из этой доминанты, продлевается, акцентируется и в результате в какой-то мере тоникализируется (более подробный анализ *примера 77* см. в III главе).

Модуляция через тон не чужда традиционным модуляциям через аккорд (в частности, энгармоническим). Более того, первая из них может проявиться как бы внутри второй: тон-посредник при этом оказывается элементом аккорда-посредника:

163 Шакловитый Хованитий

До-нос при-бит: Хо-ван-ски-е на

Досифей (Хованскому)

цар_ство по_ку_си_лись. Хо_ван_ски_е! Меч_таль_я брось!

По краям данного примера установлен центр *ми-бемоль*, а внутри — доминантовый лад «*Си мажор — ми минор*», оказавшийся как бы вспомогательным отклонением из бемольной сферы в диезную. Как на входе, так и на выходе этого отклонения происходит переосмысление посредствующего тона (*ми-бемоль = ре-диез // ре-диез = ми-бемоль*), а не только аккордов, в которые данный тон входит.

Оба варианта модуляции (с аккордикой и без нее) могут быть совмещены. Так, в *примере 164* дается одnogолосное модулирующее построение со смещением опоры на вводную ступень *фа-диез* *ми-нора*. Это тон *ми-диез*, которым построение завершается и который становится центром (*фа*) последующих эпизодов (есть в данной модуляции и общий аккорд: V — VI):

164 Марфа В сторону

в сей ю_до_ли пла_ча и скор_бей. Ка_жись, по_

Сусанна

книж_но_му ха_ти_ад! А, вот что! Ты, ду_ка_ва_я,

Модуляция через тон-посредник наряду с выделенной основной формой имеет различные варианты, ответвления и модификации. Так, вместо тона в качестве посредника может выступать, скажем, двузвучная интонация, появляющаяся, как и тон, на одной и той же высоте перед и после водораздела между частями. Обратим

внимание еще раз на *пример 164*: в монодическом переходе к фа минору посредником служат не только уже указанные элементы, но и интонация *соль-диез—ми-диез (ля-бемоль—фа)*.

Если интонация-посредник к моменту перехода уже установилась в качестве тематической ячейки, она может быть помещена прямо «над самой границей», то есть начаться в одном разделе, а кончиться в другом, сцепляя их как некая скоба (этот особый и редкий прием использован на стыке «Тюильри» и «Быдло», что будет демонстрироваться ниже).

6. Приемы стыковки в «Картинках с выставки»

Для демонстрации некоторых вариантов переходов через посредник остановимся на стыках между «Прогулкой» № 3 и окружающими пьесами — «Старым замком» и «Тюильри», а также между «Тюильри» и «Быдло». Эти разделы, как, впрочем, и любые другие номера «Картинок», одновременно и сцеплены, и противопоставлены друг другу. Поэтому ни один из них не может существовать отдельно от целого, что подтверждается исполнительской практикой.

Обрабатывая и зачищая «швы» между номерами, а в других случаях прорисовывая их, композитор придает первостепенное значение фактору ладовой высоты. В частности, тема «Прогулки» № 3 оказывается в высотно-интонационных сопряжениях и с концом предыдущей, и с началом последующей пьес. Замыкающая «Замок» тоника *соль-диез* совпадает (октавные переносы не учитываются) с первым звуком Си-мажорной «Прогулки»¹. Вершинный же мотив

¹ Работая над оформлением стыков, Мусоргский, разумеется, не ограничивался высотными факторами. В разбираемом примере интерес представляет использование средств динамики. Показательно, как оформлен переход от *pianissimo* «Старого замка» к *forte* «Прогулки» №3. Этот переход казался бы неоправданно резким, изменившим идею перевода «себя из состояния восхищенного и размышляющего зрителя в разъясняющего гида» (Асафьев, 1954, с. 156), если бы не следующая деталь: последняя реплика «Замка» звучит *forte*, то есть как бы в динамике не самого «Замка», а будущей интермедии. Таким образом, посредствующая функция тона *соль-диез* дополнена здесь упреждением громкостного перепада. Обратим внимание и на то, что отмеченный громкостный скачок (*pp — f*) постепенно как бы заполняется, что выражается в спаде звучности на пути к «Тюильри». *Piano* же в конце «Прогулки» и в начале «Тюильри» — это тоже нюанс-посредник. Предваряя описание перехода к «Быдло», отметим, что эта пьеса начинается с нового скачка (*p — ff*), заполнение которого станет одним из главных факторов формообразования этой пьесы: *diminuendo — pp — diminuendo — ppp — perdendosi*.

ее темы (*фа-диез — ре-диез*) предопределяет первомотив ведущего голоса «Тюильри». Сцепление этих последних разделов происходит через тон *фа-диез*:

Конец «Старого замка». Начало «Прогулки» № 3

165 [Andantino] Moderato

Конец «Прогулки» № 3 Начало «Тюильри» Allegretto...

Подчеркнем теперь, что высотно-интонационное посредничество данной «Прогулки» имеет в первую очередь модальный характер. Мусоргский, видимо, исходил из указанной идеи сцепления тонов и интонаций, а уже затем из выбора тональности как таковой. Так, тему «Прогулки» композитор начал от *соль-диеза* потому, что этот тон был последним в предшествующей пьесе, а начав ее от него, он получил тональность Си мажор. Вычленив вершинную терцию мелодии «Прогулки» (*фа-диез — ре-диез*) и перенеся ее в «Тюильри», композитор, в результате этой операции, получил тональную высоту мелодии этой пьесы.

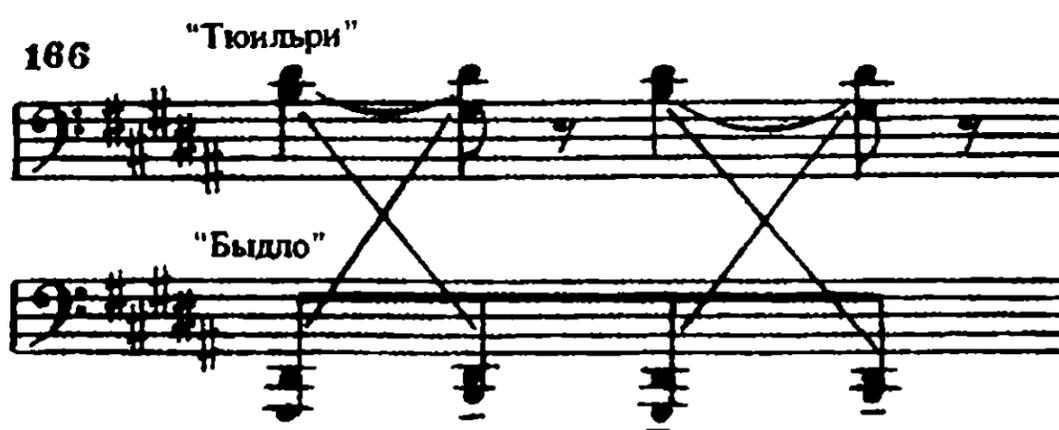
В «Тюильри», как отмечалось в I и III главах, есть и гармоническая тоника (си-мажорное трезвучие), дающая вместе с мелодической тоникой (тон *ре-диез*) полиопорный эффект. Ясно, что си-мажорная «Прогулка» № 3 заблаговременно готовит этот гармонический устой.

Говоря о связи пьес «Тюильри» и «Быдло», следует учитывать полиопорность ладовой структуры каждой из них, образующуюся при наложении мелодической и гармонической опор. Мелодическая опора пьес — тон *ре-диез* — является общей; гармонические опоры — си-мажорное и соль-диез-минорное трезвучия — соотносятся как параллельные. Таким образом, мелодическая опора уже сама по себе служит в определенной мере тем общим стержнем, который, подобно тону-посреднику, объединяет пьесы в один композиционный блок. И это несмотря на их глубочайший контраст (динамический, регистровый, ладовый, в конечном счете образно-

тематический), подчеркнутый включением «Быдло» «прямо в лоб» (Мусоргский, 1971, с. 179).

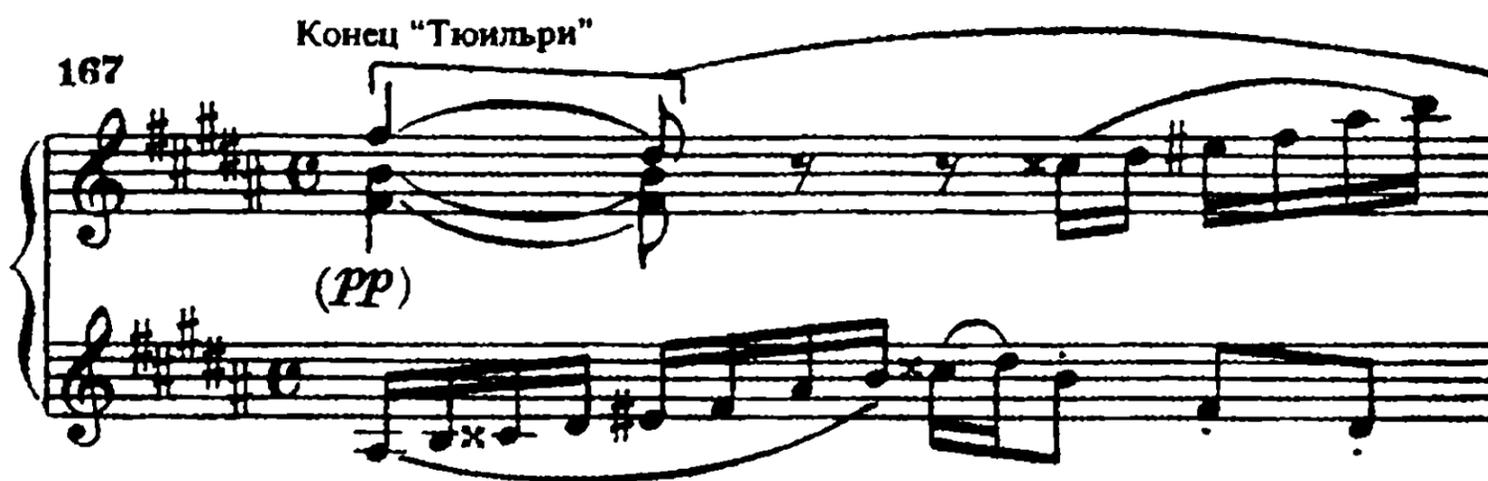
В стыковке данных пьес существенная роль принадлежит и мотиву *фа-диез — ре-диез*, ранее перенесенному в «Тюильри» из предшествующей «Прогулки». Мелодия «Быдло» проистекает из интонации, заключенной в пределы этой же терции. Переосвещение сходных и совпадающих по высоте (без учета регистра) мотивов, наряду с переосвещением мелодической тоники, — это и есть один из факторов связи.

Механизм смены строя пьесы вскрывается, кроме того, при сравнении нижних голосов сопровождения: в них чередуются два одинаковых элемента; в «Быдло», относительно «Тюильри», они переставлены местами и снабжены иными метрическими акцентами:



Симптоматичным представляется то, что Э. Курт допускал «объяснение обоих созвучий («Тюильри». — *Е. Т.*) через параллельную тональность *ges-moll* как III и VI₇» (Курт 1975, с. 393; в этом издании здесь опечатка: *ges-moll* вместо *gis-moll*). Нельзя считать это допущение беспочвенным. В «Тюильри» явственны те зерна тональности соль-диез минор, которые прорастут в следующей пьесе при благоприятных метрических условиях. И это тоже фактор их сопряжения.

Обратим теперь внимание на еще одну, едва ли не самую тонкую нить перехода, связанную, опять же, с последовательностью тонов *фа-диез — ре-диез*: *фа-диез* завершает «Тюильри» (в замыкающем квартсекстаккорде он звучит в крайних голосах), *ре-диез* — исходный звук «Быдло»:





Все пьесы, вошедшие в рассмотренный блок из «Картинок», Мусоргский записал с пятью диезами при ключе. Такую орфографию можно обосновать тем, что в каждой из них представлен либо Си мажор, либо соль-диез минор, хотя бы в качестве одной из составляющих в битональной структуре:

	«Старый замок»	«Прогулка» № 3	«Тюильрийский сад»	«Быдло»
Мелодическая опора	gis	H Fis	dis	dis
Гармоническая опора			H	gis

Если в «Старом замке» мелодическая и гармоническая опоры сливаются в «ладовый унисон», а в «Прогулке» № 3 две мелодические опоры вступают в переменнo-горизонтальные отношения, то в «Тюильри» и «Быдло» с традиционно пятидиезными тональностями (H и gis) полиопорно сочетается тональность dis (в «Тюильри», как отмечалось, строй *dis* подкреплён «недостающим» при ключе шестым диезом *eis* и повышенной VII ступенью *cisis*; в «Быдло», где мелодия основной темы изложена в ре-диез фригийском, этих тонов, естественно, нет).

Приведенные наблюдения говорят о том, что даже малоприметные детали, касающиеся техники тонально-тематических переходов, могут служить переводению сквозного музыкального действия от одной сцены к другой, а не их простому чередованию. Это относится, конечно, не только к рассмотренному блоку «Картинок с выставки», но и ко всему циклу.

В связи с вопросом о предыктах в VIII главе еще будет стоять вопрос о подготовке «Богатырских ворот» в предшествующем номере и о характере их тонально-модуляционной связи, которая согласуется и с только что рассмотренными образцами. Ряд указаний на другие примеры можно почерпнуть в статье А. Меркулова (Меркулов, 1979), специально ставящей вопрос о сцеплении общим звуком отдельных разделов цикла.

Подчеркнем теперь проявившуюся в «Картинках» общую черту модуляционной техники: тщательно оформляя переходы, композитор обычно не стремится к созданию острых тяготений к последующей тонике, какие присущи мажорно-минорной музыке. Абсолютизировать эту особенность, конечно, не следует. Но все же отметим превалирование у Мусоргского специфически мелодических, а не гармонико-функциональных, способов перемены устоев.

7. Сочетание переходности и сопоставительности в модуляциях через посредствующую тональность

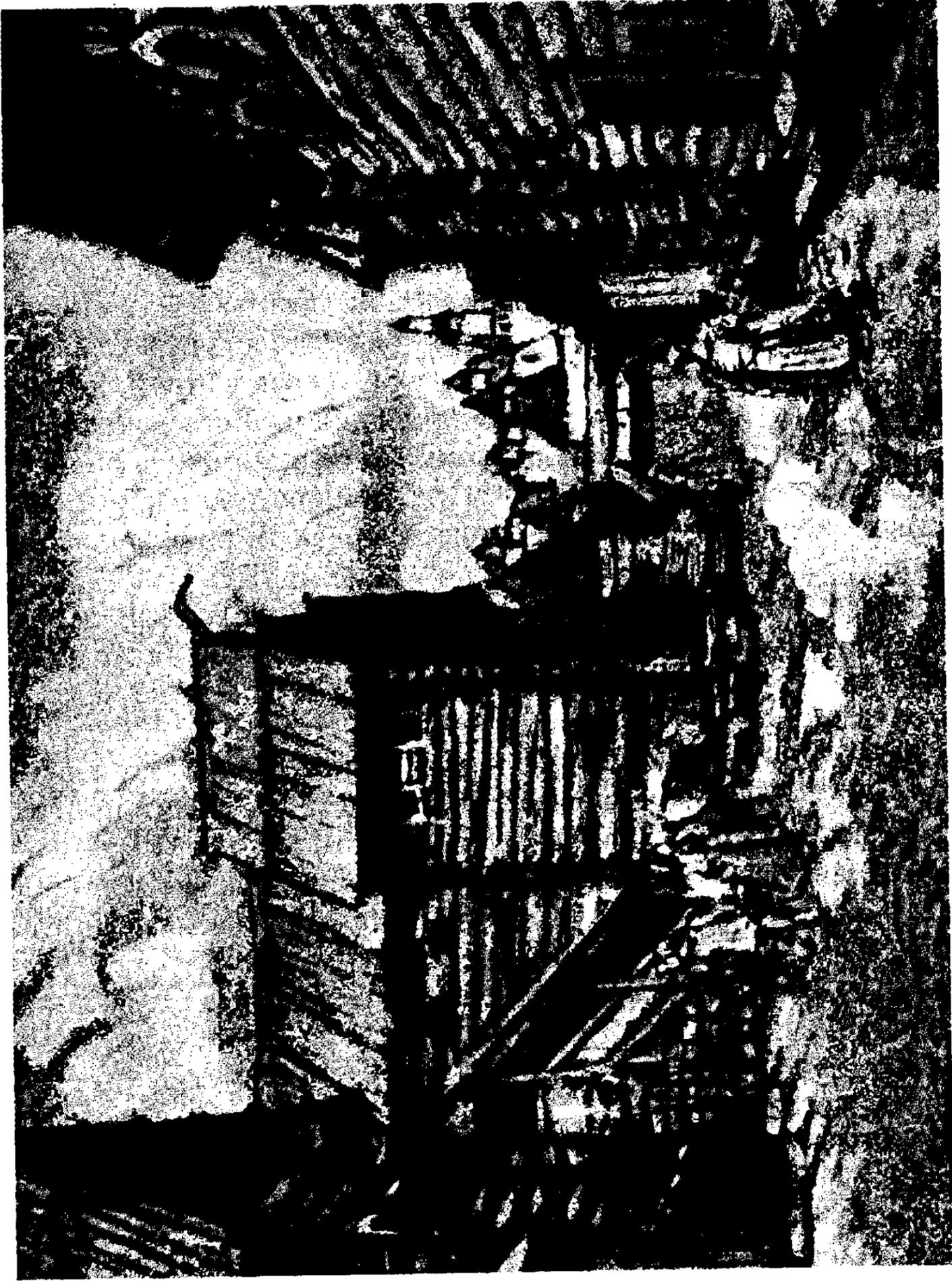
Умение Мусоргского парадоксально объединить, казалось бы, необъединимое — резкость сопоставлений и плавность переходов — проявляется не только в отдельных ходах из строя в строй, но и в модуляциях через посредствующую тональность. Встречающиеся планы таких модуляций и варианты их реализации неисчислимы и практически не поддаются учету и строгой систематизации. Но отмеченный общий принцип воплощается едва ли не в любом из примеров.

Проиллюстрируем его действие на фрагменте диалога Досифея и Марфы из III действия (ц. 39–40), в котором одна и та же тема звучит в До мажоре и в си миноре; посредником служит Ре мажор, то есть параллель итогового строя.

Исходный До мажор с каждой последующей тональностью находится в секундовом — весьма специфическом для традиционной музыки — соотношении при недиафоническом родстве. Смелыми представляются резкий, кажущийся неподготовленным, сдвиг в Ре мажор, а также проведение темы (по типу консеквенции) в тональности вводного тона.

Обратим теперь внимание на смягчающие факторы, создающие эффект постепенного перехода. Внезапное появление ре-мажорной тоники приходится не на цезуру, а на кульминационную точку еще не закончившегося построения — это первый фактор. Предшествующий Ре мажору раздел помимо главной опоры *до* имеет вторичную опору *соль* в виде басового органного пункта на V ступени, создающего оттенок доминантового лада. Еще одним фактором перехода можно считать то, что по отношению ко вторичной опоре *соль* новая тональность (Ре) является обычной доминантой. Знаки Ре мажора — *фа-диез* — *до-диез* — внедряются именно в таком порядке, и это также сглаживает перепад.

Заметим теперь, что мажорная часть рассматриваемого диалога падает на обращение Досифея к Марфе «Ах, ты, моя касатка,



«Хованщина». Петербург. 1911. «Стрелецкая слобода». Декорация К. А. Коровина

потерпи маленько», а минорная — на ее жалобу «Ох, ноет, ноет сердце, отче». Поскольку обе эти части основаны на одной теме, можно сказать, что именно контраст этоса соотносимых тональностей (который Мусоргский всегда очень остро ощущал) при особом значении контраста их мажорного и минорного наклонений имеет в рассматриваемом диалоге определяющую выразительную роль. В этом плане показательным представляется еще один аспект поэтапности модуляции: вначале в ней белоклавишная диатоника сменяется на двудиезную, при сохранении мажорного лада, а затем, на базе уже освоенного нового звукоряда, осуществляется переход в «противоположный» лад, то есть в параллельный минор.

Можно сказать, что в данном случае мы встретились с еще одним воплощением несинхронного приведения к искомому модусу и тонике, способствующего постепенности модуляционного процесса.

Напомним тональный план начального раздела «Швей»: Ре-бемоль мажор — Си-бемоль мажор — си-бемоль минор — Ре-бемоль мажор (см. *пример 100*). В нем примечателен как секвентный сдвиг из Ре-бемоль мажора в Си-бемоль мажор, сглаженный линией постепенного присовокупления новых тонов, так и обратный двуэтапный путь к главной тональности, на котором вначале «возвращаются» три бемоля, а затем «корректируется» положение центра.

Фактически обратный путь представляет собой обычную модуляцию через одноименную тонику. Но она, как следует из вышесказанного, соответствует более общему принципу — несинхронному включению конечных звукоряда и центра, который, таким образом, может воплотиться не только в индивидуализированных, но и в типовых, устоявшихся формах тонального развития.

8. К проблеме ладотональных комплексов

Только что рассмотренный тональный план темы «Швей» дает возможность проникнуть в еще одну сферу мышления композитора, характеризующуюся образованием так называемых ладотональных комплексов. В данном случае это комплекс параллельно-одноименных тональностей, на значение которого впервые, было указано В. Прокоповым (1983, с. 53–56). Выявленное исследователем объединение параллельных тональностей и одновременной к одной из них — это, по нашему мнению, частное

выражение некоего общего принципа ладотональной стороны сочинений Мусоргского. Он заключается в том, что композитор мыслил не отдельными тональностями и их сопоставлениями, а более или менее крупными блоками. Состав тональностей, входящих в блок, может согласовываться с особенностями структур самих тональностей, в первую очередь, заглавной (под этими особенностями подразумевается комплекс тонов, интонаций, аккордов и оборотов, явления переменности, полиопорности и т. п.). Кстати, В. Протопопов, говоря о сплетении одноименно-параллельных тональностей, выделял и характерные для этих сплетений мелодические (народно-русские) и гармонические обороты¹.

В самом соответствии внутри- и межтональных связей как факторе комплексности частей и целого нет, конечно, ничего особенного. Не случайно, термин «функции высшего порядка» возник при изучении классической музыки для фиксации подобия отношений аккордов и тональностей — малого и большого кругов ладового развития. Специфично же для Мусоргского то, что конкретные формы такого рода общности отличаются в его сочинениях индивидуализированностью. Причем, если отмеченный В. Протопоповым параллельно-одноименный комплекс (как и некоторые другие) является индивидуализированным относительно классической системы (в творчестве самого Мусоргского он типичен), то во многих других случаях, «сочиняя» комплексы словно бы специально для конкретных образцов и фрагментов, композитор добивается их, можно сказать, абсолютной унифицированности. Как бы то ни было, в его опусах комплексы оказываются индивидуализированными обычно в той мере, что и составляющие их лады. В этом и проявляется претворение Мусоргским отмеченного выше общего принципа согласования черт комплекса и его компонентов.

Возьмем в качестве иллюстрации фрагмент сцены стрельцов из III действия «Хованщины», заключенный между арией Шакловитого и появлением стрелецких жен (ц. 58—73). Ключом к его тональному строению может служить начальный четырехтакт, в котором намечены устои всего фрагмента — *си, соль, ре*:

¹ Среди гармонических оборотов в одноименно-параллельных комплексах особенно специфичны «обороты, построенные на общем звуке терции» (Протопопов, 1983, с. 55). Видимо, это указание на однотерцовые связи является в отечественном музыкознании первым. И сделано оно (в 30-е годы) при исследовании музыки именно Мусоргского, для которого такие связи действительно характерны.

168 **Moderato energico**

Внедренный в первых двух тактах устой *си* сохраняется далее в виде басового органного пункта. На него напластовывается соль-мажорный гармонический оборот (I — IV — I — II₇), вносящий в общее звучание черты нижнетерцового производного лада. Одновременно тоникализируется и тон *ре* (V ступень от Соль мажора), чему способствует его помещение в сопрано, удвоение в теноре и акцентирование средствами мелодической фигурации в обоих этих голосах. Таким образом, в третьем—четвертом тактах примера на базе диатонического звукоряда образовалась полиопорная конструкция с одним основным (*си*) и двумя вторичными (*соль* и *ре*) устоями. Улавливаются, соответственно, и оттенки нескольких диатонических ладов — фригийского (от *си*), ионийского (от *соль*) и миксолидийского (от *ре*). Присовокупим сюда исходный гармонический мажор, учтем одноименные мажоро-минорные связи между начальным и последующими тактами, и мы убедимся, что при внешней простоте средств в рассматриваемом первотематизме сцены намечены многообразные ладовые черты, которые могут быть в дальнейшем продолжены и усилены.

И действительно, все названные компоненты в развитии сцены так или иначе фигурируют. Причем, она как бы разбита на зоны господства одного из взаимодействующих устоев. В первой зоне (до ц. 60) главенствует опора *си*, во второй (до ц. 67) — *соль*, в третьей (до ц. 71) — *ре*, в четвертой (до ц. 74 и несколько далее) —

вновь *соль*. Эти устои образуют, кроме того, битоникальные связи. Скажем, в первой и второй зонах указанные опоры постоянно оспариваются опорой *ре*; в четвертой есть фрагмент (ц. 72), где внедрение одноименных мажорно-минорных компонентов выразилось в образовании производного лада VI низкой ступени (*соль—ми-бемоль*).

Параллельно со смещениями «центров тяжести» и в зависимости от них возникают и модальные характеристики: в первой зоне преобладают миксолидийский и фригийский лады, во второй — ионийский, в третьей — миксолидийский, в четвертой — вновь ионийский, но с сильным воздействием одноименного минора, который в следующей сцене (с ц. 74) заменит мажор.

В пределах ладотонального комплекса перемены устоев осуществляются просто и звучат, как правило, естественно и непринужденно. Сказанное приобретает особенно существенное значение, когда входящие в комплекс строи образуют между собой недиадоническое родство.

В ми-бемоль-мажорной пьесе «На Южном берегу Крыма» средняя часть изложена в До мажоре. Внутри же нее выделяется, кроме того, ми-мажорное трезвучие в качестве побочной доминанты к VI ступени и затем опоры доминантового лада (т. 36—44). Отношения этих строев, по традиционным понятиям, неродственны, хотя сами по себе для музыки второй половины XIX столетия ничем особым все-таки не примечательны.

Специфические черты пьесы заключены в том, что эти неродственные строи объединяются в ней в один комплекс, в силу чего сближаются и становятся родственными. При этом внутри комплекса отношения строев сохраняют и присущую им характерность, но это, так сказать, качество самого комплекса.

Как же в пьесе устанавливается фактор комплексности? Напомним, что первотакт пьесы, то есть ее тематическое зерно (см. *пример 122 а*), словно бы суммируется из тоник названных строев — *ми-бемоль, до, ми*. Он точно повторяется в течение тринадцатитактной экспозиции пять раз (не считая транспонированных повторений), что служит средством его закрепления в качестве своеобразного, индивидуализированного ладового комплекса. В рамках же всей формы отношения строев закономерно осмысливаются как отношения элементов того же комплекса, взятого в укрупненном виде. И смены этих строев становятся равнозначными переходам в близкие тональности. Собственно, признак включенности или невключенности в состав главной тональности тоник побочных тональностей является в данном случае решающим критерием для определения родства.

9. Некоторые трудности установления тональных планов

В данной работе мы остановились на некоторых модуляционных приемах (в основном, нетрадиционных) и лишь попутно затронули вопросы тональных планов. Но из сказанного уже очевидно, что не только изучение, но и просто установление этих планов — серьезная проблема¹. Здесь исследователь неизбежно сталкивается с особыми трудностями, одна из которых заключается в наличии децентрализованных (в той или иной мере) ладовых структур, в частности, атонических или битоникальных, когда приходится устанавливать значение каждого из взаимодействующих центров.

Вспомним о связи битоникальных «Тюильри» ($\frac{dis}{H}$) и «Быдло» ($\frac{dis}{gis}$),

являющихся одновременно разнотональными и однотональными. Приняв во внимание какой-либо один из аспектов тональной структуры — гармонический (Си мажор — соль-диез минор), мелодический (ре-диез минор — ре-диез минор) или «перекрестный» (ре-диез минор — соль-диез минор // Си мажор — ре-диез минор), мы получили бы половинчатую картину и, в конечном счете, ложные выводы.

Проследим тональное развитие напряженной сцены Марфы и А. Хованского, предваряющей шествие стрельцов на казнь (сц. 19). Ее начало можно понять как «единство и борьбу» ми-мажорного и ля-минорного центров с каденционным закреплением второго (перед ц. 22: «Изменницу сказнят»). В следующем разделе («Видно, ты не чуял, княже») ля-минорный устой уступает приоритет новой, ре-минорной тональной сфере, а сам постепенно отстраняется. Со слов Хованского «Я не верю тебе» (ц. 26) ре минор единовластвует. За три такта до ц. 28 намечается очередной устой *соль*, вписавшийся в складывающуюся квартовую линию. Ее продолжение, однако, модифицировано тритоновым (4ув.) отношением *соль* минора и До-диез мажора. Последний вторгается на сло-

¹ То, что установление тональных планов в сочинениях Мусоргского является проблематичным, косвенно подтверждает следующее обстоятельство: имеющиеся у разных исследователей схемы таких планов, как правило, существенно различаются. Есть и почти полные расхождения. К примеру, Т. Мюллер вывел для «Хованщины» и «Бориса Годунова» «круги одноименно-параллельных тональностей» (1976, с. 257). Сравнив эти «круги» с тональными схемами «Хованщины» по С. Скребкову (1973, с. 386) и «Бориса» по В. Протопопову (1983, с. 44), мы убедимся, что эти последние, кроме центра, не имеют с «кругами» Т. Мюллера ни одной (!) общей тональности.

ве «Колдовкой обзову тебя» как своего рода последний всплеск ярости Андрея. Перипетии действия находят свое выражение и в дальнейшем: уже через три такта До-диез мажор обогащается вторичной (вновь квартовой) фа-диез-минорной сферой, которая выдвигается затем на первый план и становится тональностью шествия (ц. 30).

Цель тонального развития достигнута: $E - a - d - g - C_{is} - f_{is}$
 $4ч \quad 4ч \quad 4ч \quad 4 \text{ ув} \quad 4ч$

Музыка шествия монотональна. Но след квартовой битоникальности остался и в ней — это гулкая кварта большого колокола (*фа-диез* / *до-диез*), сопровождающего «протяжными ударами» весь путь стрельцов к месту казни.

В тональном развитии сцены особую роль играют своеобразные забеги вперед, то есть тональные предвестники. Показательно, к примеру, появление в первом разделе (ц. 21) гармоний, условно говоря, тональности второго раздела (ре минора). Характерен и вступительный пассаж (ц. 18 т. 1–3). В нем дается как бы конспект тонального развития сцены: после опевания опоры *ля* он устремляется к ре минору и затем, обыграв вводный септаккорд *ми-диез — соль-диез — си — ре* (ладофункциональный аналог будущего До-диез мажора), замыкается фа-диез-минорным трезвучием.

Идея предвещения по-своему воплощена и в описанной выше особенности, заключающейся в том, что в каждом разделе здесь образуется битональная система, один из устоев которой остается устоем и в следующем разделе, но теперь как компонент новой битональной системы. Таким образом, почти на каждом этапе тональность сменяется не полностью, а наполовину. В целом получается словно бы цепочка свойственных Мусоргскому модулирующих через битоникальный посредствующий раздел, объединяющий тональности предшествующего и последующего разделов.

Как видно, объяснения тут могут быть разные. Они не противоречат, а дополняют друг друга. И делают более убедительным вывод о совершенно особых принципах организации у Мусоргского тональных планов, даже если внешне такие планы совпадают с какими-либо традиционными схемами, в данном случае с квартовой. Конечно, игнорировать такие совпадения (приближения) было бы другой крайностью, так как в них может выявиться связь новых принципов с классической традицией.

10. Проявление мелодико-интонационных признаков в «глиссандирующих» тональных планах

Специфическим для многих тональных планов Мусоргского является повышенное значение в них мелодико-интонационных (в широком смысле) связей, а не только функциональных и колористических. Проявляется это по-разному, о чем можно судить и по некоторым из уже рассматривавшихся примеров.

Самым непосредственным образом «интонационность» модуляционного развития сказывается в постепенных (чаще полутоновых) отношениях тональностей, которые, подобно аналогичным и типичным для Мусоргского отношениям аккордов, воспринимаются мелодически. Это связано, в частности, с тем, что интервал между двумя прилегающими ступенями — наиболее «мелодический» и наименее «гармонический» (Мазель, 1972 с. 164).

Известно, что в XX веке секундовые связи гармонических элементов стали нормативными, подобно терцовым связям у романтиков и кварто-квинтовым — у классиков. Поэтому их внедрение в сочинениях Мусоргского — это, опять же, прорыв в будущее.

Уподобление отношений тональностей отношениям аккордов и любых других элементов не является умозрительным. Нередко оно подсказывается конкретными образцами. Сошлемся на частично уже рассматривавшийся эпизод из «Хованщины» (см. *пример 34*), в котором полутоновое отношение ля минора с замыкающим ля-бемоль минором является самым масштабным выражением общего для эпизода принципа, рожденного интонационной идеей его первомотива (полутоновое опевание) и определившего необычные даже для Мусоргского сопоставления с тоникой прилегающих к ней снизу и сверху вводнотоновых трезвучий, а также полутоновую линию мажорных аккордов.

Еще более существенно то, что полутоновые сдвиги вписываются в стиле Мусоргского в число все тех же приемов «повышения» и «понижения», привлекаемых для соответствующих изменений уровня экспрессии. При рассмотрении в VI главе раскрывающихся ладов уже говорилось о связи этих приемов с интонированием в речи. Естественно, что в тональных сменах такая связь более опосредованна, чем в высотных транспозициях чисто мелодических элементов.

В свете сказанного особый интерес представляют примеры, в которых целенаправленная эмоционально-образная трансформация находит свое выражение в полутоновых сменах не только высотных положений тоник, но и какой-либо характерной интонации. Смены эти могут не быть абсолютно синхронными.

В IV действии «Хованщины» (ц. 58–63) в ответ на ложное сообщение Шакловитого о том, что царевна зовет Хованского на «совет великий», князь бросает вначале спесивое «Да нам-то что?», а затем, удовлетворяя свое честолюбие («Руси великой услуги нашим разумом окажем»), требует «лучшие одежды» и «княжой мой посох». Происходящая эмоционально-психологическая модуляция выражена, в частности, восходяще-полутоновыми сдвигами квартовой ямбической интонации:

169 **58** Шакловитый

Ца_ рев_ на, в скор_ би ве_ ли_ кой за Русь
Хованский

59

Князь!

Вот как! Да нам то что? Пус_ кай се_ бе зо_ вет.

60, т.3

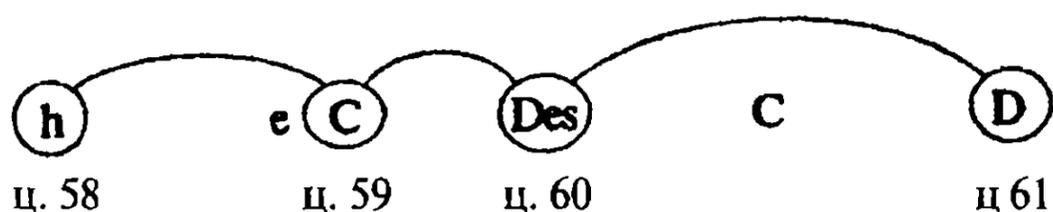
Те_ бя пер_ вым из_ во_ ли_ ла

63

Слугам

Эй! Луч_ ши_ е о_ деж_ ды мне,

Восходяще-полутоновыми же сменами отличается здесь и ведущая линия тонального плана:



Причем отмеченная квартовая интонация служит своеобразным индикатором каждого строя.

Ярко и своеобразно мелодико-интонационный характер тональных смен может проявиться при транспозиции на смежную высоту целостных тематических построений, когда эта транспозиция — результат эмоционального *crescendo* или *diminuendo*. Вспомним, что в раскрывающемся ладе подобными предпосылками обуславливается высотная подвижность тона и сохранение его «функции соседней ступени» по отношению к остигатному тону.

Проведя аналогию с данным явлением, мы придем к мысли, что в зоне указанных транспозиций тональность тоже, фактически, трактуется как высотно-вариантная и словно бы не изменяемая в принципе. Подобную «версию» принимать, видимо, надо лишь условно и с оговорками. Но и отбрасывать ее как якобы лишенную здравого смысла было бы опрометчиво. Напомним, что идею высотного расширения зоны тоники высказал еще С. Скребков. Утверждая ее ссылкой на разных композиторов, исследователь отгалкивался (и это симптоматично) от примера из Мусоргского: хора «На кого ты нас покидаешь», в котором возрастание напряжения ведет к «смещению тональности на полтона вверх (фа минор — фа-диез минор), то есть «к изменению **высотного колорита** той же самой тональности» (Скребков 1980, с. 111).

Сам Скребков не абсолютизировал свою мысль и не считал всякую модуляцию на полутон модификацией одной и той же тональности. Правда, для различения смен и модификаций ему служит такой «зыбкий» критерий, как образный характер музыки, точнее, соответствие или несоответствие его изменений направлению транспозиции. И все же представляется важным обратить внимание на исключительную тонкость идеи С. Скребкова, постичь которую, как нам кажется, музыковедению еще предстоит.

Помимо аналогии сдвигающейся ступенью в раскрывающемся ладе, тут, вероятно, целесообразно привлечь теорию составных систем — одноименной, однотерцовой и хроматической (в трактовке Н. Тифтикиди), исторически выросших одна из другой. Так, разновидность хроматической системы, объединяющей две мажорные или минорные тональности на расстоянии полутона, можно понять как результат своеобразного взаимодействия одноименности с однотерцовостью: тоника, смещенная на полутон, трактуется при этом как одноименная к однотерцовой или однотерцовая к одноименной.

Возможно и другое объяснение. Подобно тому, как внутри одноименной системы имеются трезвучия однотерцового соотношения, так и в самой однотерцовой системе есть полутоновые сопряжения трезвучий одного наклонения. Перенос их на место тоники и означает, по существу, образование **единой хроматической системы** с двумя вариантами тоники, расположенными на расстоянии полутона. Данные положения, принадлежащие Н. Тифтикиди (1970), привлечены для показа возможных в профессиональном творчестве путей образования **единой** «двууровневой тональности» с зоной тоники больше унисона.

Чтобы глубже понять природу рассматриваемого явления, упомянем те образцы устной фольклорной традиции, в которых исследователи зафиксировали особого рода текучую ладовость. Так, Э. Алексеев, обобщая наблюдения многих фольклористов, писал не только об эволюции ступени в раскрывающемся ладе, но и об эволюции высотного строя напева в целом (1986, с. 93). Сходные явления можно было бы выявить и в практике современных исполнителей эстрадных песен, а также разного рода рок-групп, прибегающих к повышению тесситуры как приему. В очередных куплетах такая интонационная направленность дает подчас и характерные тональные смещения, кажущиеся теперь уже чуть ли не готовым и безотказным клише.

Среди предпосылок всех этих явлений определяющую роль играет, опять же, изменение уровня эмоционального напряжения: его повышение влечет за собой повышение же строя, и наоборот. Такого рода тенденции глубоко заложены в нашем интонационном сознании. В профессиональных хоровых коллективах приходится даже специально работать над их преодолением, то есть над тем, чтобы тональность удерживалась, а не «ползла». Но, кстати, если уж она «соскользнула», мы говорим обычно не об изменении тональности, а о нарушении ее строя, фактически о расширении зоны тоники. В ниже рассматриваемых образцах из Мусоргского это расширение превращено, можно сказать, в специальный выразительный прием. В них транспозиция на смежную высоту соответствует эмоционально-образной эволюции, хотя она может осуществляться в соседних разделах или на расстоянии.

Тема тщеславия Голицына, повествующая о его героическом прошлом и снабженная такими ремарками, как «радостно», «ром-розо», пять раз (II д., ц. 13, 33, 58, 59 т. 5, 68) изложена в одной и той же тональности Си-бемоль мажор. В шестой же раз (ц. 104 т. 2) она переключена в Си мажор. Это проведение отличается от всех предыдущих не просто по тональной окраске, а по характеру музыки — оно звучит в соответствии с авторским указанием «запальчиво», в момент вспыхнувшего конфликта между князьями.

Своеобразно применен рассматриваемый прием в сцене обращения Досифея к скиту (V д., ц. 10–13), которая строится по следующей схеме:

ц. 10	ц. 11	ц. 12	ц. 13
Обращение Досифея к черноризцам	Ответ хора черноризцев	Обращение Досифея к черноризкам	Ответ хора черноризок
А	Б	А ₁	Б ₁

Все более страстному выражению готовности «претерпеть во славу господу» отвечает поднятие тесситуры. Причем, если раздел А₁ относительно А повысился на полтона, то Б₁ относительно Б — на тон; черноризки словно бы усиливают заложенную в обращениях Досифея к «братиям» и «сестрам» тенденцию поднятия строя: «Не има мы страха, отче». Существенны и некоторые детали. Раздел А открывается тоническим соль-мажорным трезвучием, Б — тонической квинтой полутонном ниже: *до-диез* / *фа-диез*.

При повышении А на полтона, а Б на тон, они сходятся в одном строе соль-диез. Своеобразно и то, что этот строй предсказан в конце раздела Б квинтой *ре-диез* / *соль-диез*, трактованной как устой, обеспечива-

ющей поразительную пластичность и как бы незаметность консеквентного сдвига. Все это говорит о своеобразном опыте претворения в условиях письменной культуры специфических для устного творчества (а в истоках и для речи) приемов постепенного и плавного высотного смещения строя.

При контактных сдвигах на полутон Мусоргский почти всегда стремится к их сглаживанию, что позволяет добиться того эффекта, который в народной музыке бывает связан с глиссандированием, или, лучше сказать, с постепенной текучестью строя. В результате, мы, с одной стороны, констатируем незаметность сдвигов, а с другой — можем точно указать на них и тем самым отметить, в какой именно момент произошло связанное со сдвигом увеличение или уменьшение напряжения, потемнение или просветление колорита, повышение или понижение эмоционального тонуса.

Скрадывание сдвига происходит у Мусоргского всякий раз по-новому, что соответствует его стремлению к индивидуализированным решениям. Так, если сравнить только что проанализированный пример с разбиравшимся в начале главы ариозо Марфы

из сцены ее любовного прощания с Андреем (напомним, что две части ариозо находятся в нижнеполутоновом отношении), то выяснится, что каждый из них характеризуется совершенно различными приемами сглаживания главного водораздела формы. Но в обоих случаях моменты сдвига дополнились, насколько возможно, качествами плавного перехода.

Относительно ариозо-прощания добавим, что сдвиг на полтона вниз является в нем одним из средств и этапов постепенного затемнения образности (внесения элегических, а затем трагических нот). Процесс этот начался уже внутри первой части: вслед за ремажорной темой светлых воспоминаний (ц. 27) звучит фа-диез-минорный вариант темы вступления к опере, дополненный никнущим фригийским кадансом (ц. 28), знакомым по теме предсказания из II акта; далее появляется тема душевных мук из III акта (ц. 29), после которой и происходит сдвиг на полтона вниз. Во второй части все этапы образного затемнения повторяются, но теперь в более низких и к тому же бемольных тональностях. Тенденция тонального понижения проявилась с новой силой в самом последнем разделе ариозо (ц. 30 т. 5), когда тема душевных мук зазвучала вдруг не в ожидавшемся фа миноре (то есть не полутоном ниже конца первой части), а в ми-бемоль миноре — тональности рока (в ней эта тема давалась при первом проведении в III акте).

Эти дополнительные наблюдения позволяют подчеркнуть, что чисто **технический** прием тонального сдвига служит прямым воплощением тенденций **содержательного** развития и что, наоборот, **содержательная** трансформация стала словно бы **техническим** приемом, способствующим плавности и естественности тонального сдвига. Привлекая положения современной поэтики, здесь уместно говорить об идее, реализующей себя в адекватной ладовой структуре, а не просто о дуализме структуры и содержания, в данном случае лада и образа¹.

¹ Учитывать все это тем более важно, поскольку приемы полутоновых смещений использовали и другие композиторы, для которых модально-мододические принципы не стали приоритетными. Признавая первостепенную роль Мусоргского в наделении этих смещений качеством некой семантически значимой макроинтонации, воспринимаемой, в первую очередь, мелодически, а не функционально, назовем хотя бы два хрестоматийных примера не из его сочинений. Один из них — гимн Тангейзера Венере, который в начале оперы Вагнера звучит трижды в тональностях Des-dur, D-dur и Es-dur, а четвертый раз — уже на состязании певцов — еще на полтона выше — в E-dur. Естественно, что сила воплощаемой в гимне страсти от разу к разу увеличивается. Иного эффекта достигает Чайковский во вступлении к «Ромео и Джульетте», план которого отличается понижающей линией минорных тональностей: fis-moll, f-moll и e-moll. Показательным представляется и соотношение тональностей

Особый интерес могут представлять примеры, в которых смещаемые построения являются тонально неопределенными. Они яснее всего показывают, что для рассматриваемой техники модулирования существенны не тоники, не тональности и не функциональные отношения между ними, а именно перемещения строя как целостной конструкции модального типа. Едва ли не лучшим образцом такого рода может служить рассказ Феклы о приданом из II сцены «Женитьбы»: тесситура начальной строфы в нем повышается дважды (во второй и третьей строфе), реалистически точно отражая облик распяляющейся свахи.

Внутри каждой строфы ладовая устойчивость расплывлена по нескольким элементам; границы же между строфами нечетки — их скрадывает отсутствие ясных кадансов и безостановочная ритмическая пульсация. Благодаря этому, а также неоткристаллизованному тематизму (музыка напоминает здесь некий развернутый речитатив-скороговорку) и свободной вариантности строф, рассказ производит впечатление сплошного движения. В результате, и сдвиги оказываются малозаметными — они фиксируются, когда уже остались позади. То есть здесь достигается, опять же, эффект незаметного «соскальзывания» с одной высотной позиции на другую. И тональная рассредоточенность в осуществлении этого эффекта играет не последнюю роль.

Вторая сцена «Женитьбы» содержит материал для иллюстрации еще одной высказанной мысли — о подобии «глиссандирующей» модуляции и «глиссандирующего» движения ступени (или ступеней), подобного тому, что наблюдалось в раскрывающемся ладе. Восходящая интонационность, трактованная как средство нагнетания эмоций, проявляется не только в рассказе Феклы, она вообще свойственна ее тематизму. Яснее всего это видно в заглавном двутакте II сцены (см. *пример 143*) — оркестровой лейттеме Феклы, с материала которой начинается в дальнейшем и рассказ.

В указанной связи тонального смещения и его направления с особенностями интонационной структуры первотематизма отражается более общий принцип разномасштабного утверждения той или иной интонационной идеи, а также принцип прорастающего зерна. Под этим последним мы подразумеваем отмечавшееся выше

побочной партии (темы любви) в экспозиции и репризе: Des-dur — D-dur. Аналогичный прием полутонного смещения тональности на расстоянии применил Римский-Корсаков в сцене снежной метели из «Кашея», где второе включение выступления царевны («С вышки») звучит на полтона выше первого (в двойной трехчастной форме сцены они являются двумя серединными эпизодами),

отражение в модуляции ладоинтонационных особенностей начальной тематической ячейки.

Присовокупим к уже данным иллюстрациям еще одну, взятую из инструментальной музыки, то есть чисто музыкальную. В начале оркестровой фантазии «Ночь на Лысой горе» сдвигается на полтона вверх крупный тридцатипятитактный раздел, что призвано, видимо, усилить напряженность «подземного гула нечеловеческих голосов». А внутри транспонируемого раздела есть тематически существенный фрагмент (см. пример 147), отличающийся полутоновым же оттягиванием мелодической вершины от основания. Но, пожалуй, самым ярким показателем подобия черт малого и большого «кругов» интонирования является значение полутона *ля* — *си-бемоль*. Его тоны служат опорными в мелодических фигурациях первотематизма фантазии, и ими же образуется та макроинтонация, которая выявляется в сопоставлении смещенных друг относительно друга разделов — первый открывается тоном *ля*, занявшим и положение интонационного стержня, мелодической тоники; во втором эту роль играет *си-бемоль*:

The image shows a musical score for 'Allegro feroce' starting at measure 170. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is a single staff. The tempo is marked 'Allegro feroce'. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked 'т.1,2' and the second 'т.3,4'. A 'cresc.' marking is present in the second section. A specific melodic fragment is highlighted with a bracket and labeled 'т.36' in the bottom staff. This fragment shows a melodic line with a half-tone interval between the first and second notes, illustrating the 'pulling' of the melodic peak mentioned in the text.

Подводя итоги, еще раз отметим глубину идеи С. Скребкова, тонко услышавшего различие между переходом в другую тональность и расширением высотной зоны одной тональности, хотя в практических анализах следует с большой осторожностью учитывать это различие. Слишком много может возникнуть разночтений и споров из-за нетвердости критериев.

Вместе с тем, целесообразно ставить вопрос (имея в виду и идею С. Скребкова) о том, являются ли в конкретных примерах

соотносимые на расстоянии полутона тональности далекими или близкими. Если, к примеру, модуляция выполнена гармонически, то, в соответствии с традицией, они окажутся неродственными. Если же начальный строй, отражая изменения эмоционального напряжения, «соскользнет» в смежный (ближайший!) строй, то их удаленность будет минимальной. Они станут предельно близкими в силу мелодических (а не гармонико-функциональных) критериев и принципов. Таким образом, «далекость» тональностей в этом случае определяется по интервалу между ними.

Так, в рассказе свахи строи первой и второй строф являются более родственными (они отстоят на полутон), чем строи первой и третьей (отстоящих на два полутона). Для сравнения подчеркнем, что по традиционно-гармоническим меркам — числу общих трезвучий и звуков, функциональному отношению тоник и т. д. — все было бы как раз наоборот.

Наблюдения, касающиеся полутоновых смещений, подтверждают действенность общих модуляционных принципов Мусоргского, которые выражаются в следующем: каждый прием имеет не только техническую, но в первую очередь содержательную мотивировку (отсюда — индивидуализированность решений); компактность модуляционных смен определила усиление тональной сопоставительности при одновременном действии разнообразных и во многом новых факторов переходности; многие из этих факторов имеют модально-мелодическую природу, хотя и гармонико-функциональные принципы модуляций сохраняют в той или иной мере свое действие; своеобразие техники модуляционности — частное проявление новизны ладового мышления Мусоргского в целом. Все это позволяет расширить некоторые традиционные представления об отношениях тональностей, в частности об их родстве и о критериях родства.

Тонально-модуляционная сторона сочинений Мусоргского отличается редким разнообразием и изысканностью. «Сочиняя» чуть ли не каждый раз «новую логику» переходов и сообразуя ее с конкретными содержательными задачами, композитор неизменно демонстрировал исключительное мастерство и изобретательность.





Глава VIII

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВЛЕНИЯ НОВЫХ РАЗДЕЛОВ

1. О самостоятельности и индивидуализированности подготавливающих частей

Специфика ладового мышления Мусоргского своеобразно проявилась в его отношении к подготовке новых разделов. Известно, что в классических формах эта проблема была одной из первейших, о чем можно судить, в частности, по предыктам. Они имели определенное местоположение, несли специальные композиционные функции и, сообразно с ними, наделялись особыми чертами в сфере гармонии, фактуры, тематизма и синтаксиса.

Мусоргский же почти не пользуется типовыми предыктами, что связано, видимо, с его нелюбовью к «немецким подходам». Но, не применяя их, он наделяет свойственными им композиционными функциями непредыктовые (самостоятельные в тематическом и тональном отношении) разделы. Возникает особого рода совмещение формообразующих функций, о которых в связи с «Борисом Годуновым» писал В. Протопопов: «...подготавливающая часть вполне самостоятельная» (Протопопов 1983, с. 40).

В сочинениях Мусоргского встречаются, конечно, различные варианты подготовлений, одни из которых более или менее близко согласуются с классическими «прототипами», другие же соответствуют им лишь в общем плане и радикально отличаются по конкретным приемам воплощения. Склонностью композитора к индивидуализированным решениям обусловлено то, что он «сочиняет технику» подготовлений каждый раз заново, а не пользуется эталонами. Причем в данном случае эта его общестилевая черта особенно выпукла, поскольку индивидуализированность вновь вводимых **предыктовых** факторов словно бы суммируется с индивидуализированностью «предыкта» как **самостоятельной** части¹.

¹ Термины «предыкт» и «предыктовость» трактуются здесь и в дальнейшем более широко, чем обычно (предполагается незакрепленность за предыктом некоторых известных по классической музыке формально-композиционных особенностей), и в силу этого несколько условно.

Обратимся к анализу конкретного примера — предфинальной пьесы из «Картинок с выставки». Он сознательно выбран из числа тех, подготовляющая функция которых осуществлена особенно специфично и которые сами по себе остро индивидуализированы в отношении образного содержания, структуры, лада и всех иных компонентов музыкального целого. Когда в итоге этого анализа появятся обобщения о характере соответствий и несоответствий функциям и качествам традиционных предыктов, будет дан ряд других образцов, в том числе менее радикальных, но все равно неизбежно (когда речь идет о Мусоргском) специфических.

2. «Баба Яга» как предыкт к «Богатырским воротам»

Прежде чем начать разбор, оговоримся, что, хотя данная работа посвящена в основном ладу и гармонии, при анализе явлений предыктовости приходится останавливаться на вопросах образного, драматургически-композиционного и тематического строения. Это связано с тем, что функция подготовления, и в частности роль ладогармонических факторов в ее осуществлении, не может быть постигнута вне комплексного рассмотрения всех этих сторон.

Предпоследний номер «Картинок» («Избушка на курьих ножках. Баба Яга») вместе с финалом («Богатырскими воротами») образует единый неразрывный блок: его разделы, несмотря на самостоятельность и остроту образной характерности каждого из них, соотносятся по типу предыкта и икта. Чтобы подойти к обоснованию этой важнейшей особенности, требуются предварительные пояснения, касающиеся всего цикла «Картинок».

Его становление отличается возрастанием непрерывности. Немалое значение имеет тут характер «обработки» стыков между разделами (см. *примеры 165, 167*). Но определяющим является усиление их сопряженности, функционального взаимодействия, которое, кстати, оказывается пропорциональным обострению контрастов. В этом можно убедиться, сопоставив такие пары противопоставляемых пьес, как «Тюильри» — «Быдло», «Балет» — «Два еврея», «Лимож» — «Катакомбы» и, наконец, «Баба Яга» — «Богатырские ворота».

Пьесы последней пары, в отличие от всех предыдущих, исходят из близких содержательно-живописных предпосылок. Они образуют, своего рода русский диптих, навеянный характерно народной тематикой — эскизом часов в виде избушки и проектом национально стилизованных Киевских городских ворот. Оба номера, как и вступительная «Прогулка», отталкиваются от обобщенно-эпической, в истоках фольклорной, образно-

сти, которая у Гартмана и в том и в другом случае воплощена в архитектурно-статуарном жанре.

Осуществление этих изначально близких художественных тем в музыке оказалось, однако, разноплановым: в финальной пьесе очевидно соответствие изобразительному прототипу, в предфинальной — прямого согласования прообраза и образа не наблюдается. «Баба Яга» — плод фантазии и домысливания. По строго вычерченному эскизу Гартмана трудно было бы предположить музыку, отличающуюся бурной динамичностью, токкатностью и безостановочностью движения, призванной воплотить зловещий полет в крайних разделах и колдовскую ворожбу — в среднем.

Различия в трактовке первообразов объясняются, на наш взгляд, не только общей тенденцией к обострению контрастов, но и поиском такого соотношения частей, при котором первая из них была бы устремлена во вторую как своего рода предыкт в икт. Намерение ввести итоговый раздел само по себе не ново (к примеру, в сонатных циклах прием *attacca* чаще всего применялся именно при переходе к финалу).

Кстати, в соответствии с местоположением в цикле его крайние разделы («Прогулка» и «Богатырские ворота») несут разные функции: первый служит вводящим в действие прологом, второй — эпилогом); первый является особым рода модалным (и тональным) предыктом к последующему номеру (этот вывод был сделан в IV главе), второй сам оказался объектом и итогом предыктового устремления; первый готовит устой *ми-бемоль*, устой же *ми-бемоль* второго, как еще будет показано, постепенно готовится в предшествующей пьесе; образ «Прогулки» отрицается сменяющей ее пьесой, финал же сам отрицает предшествующий ему «антиобраз», окончательно восстанавливая и утверждая тем самым заложенное в «Прогулке» начало.

Сказанное подтверждает, что «Баба Яга» играет в цикле совершенно особую роль, связанную с проявлением в ней качеств предыкта (в широком смысле) к резюмирующей, итоговой части. Но художественные впечатления от пьесы определяются не служебной, подготавливающей формообразующей функцией. Даже среди «Картинок» она выделяется необычайной яркостью и сочностью звуковых характеристик, которыми и обусловлено, видимо, то, что, насколько можно судить по литературе, ее подготавливающие предыктовые черты остаются незамеченными.

Исключением является лишь одно, правда, очень важное наблюдение В. Бобровского. Видя основу ладоинтонационного развития «Картинок» в контрасте диатоники и хроматики, исследователь пишет о постепенном усилении натиска хроматики, которая словно бы штурмует диатонику, достигая наибольшего напряже-

ния в предфинальном номере. В нем «бушуют силы, пытающиеся “взорвать” диатонику основного интонационного фона “Картинок с выставки” (то есть рефрена. — *Е. Т.*). Этот бушующий поток с огромной силой вторгается (цезура между пьесами отсутствует) в финал цикла и тут же **превращается в свою противоположность** — в динамизированную и окончательную репризу изначальной чистой диатоники и трихордности» (Бобровский, 1967, с. 170).

Здесь схвачена суть отношений «Бабы Яги» и «Богатырских ворот». Однако для твердого вывода о предыктовости первой пьесы требуется уяснить такие ее свойства, как неустойчивость и целеустремленность. При этом существенны не только ладогармонические черты, но также мотивно-тематические отношения и трактовка формы.

Пьеса в общих чертах соответствует весьма оригинально трактованной сложной трехчастной форме. Экспозиция, по наблюдениям В. Холоповой, состоит из «следующих изобразительных этапов: приготовление, взлет, поездка по небу, спуск, торможение» (Холопова, 1979, с. 18). Реприза включает те же пять этапов, а вся композиция приобретает следующий вид:



Симметричность структуры как бы оспаривается рядом обстоятельств, вносящих неустойчивость: построения, соответствующие понятию «тема», появляются в центральных разделах экспозиции, репризы и всей формы («Поездка по небу», «Сцена ворожбы»), а не в местах, определенных традицией и занятых в данном случае «неустойчивым тематизмом»; «пятый этап... симметричен первому, но не имеет чистой функции заключения» (Там же, с. 19); в репризе же пятый этап вообще заменен стремительным каскадным переходом к «Богатырским воротам»; функционально соотносимые «взлет» и «спуск» строятся на разном тематическом материале; «центральные» темы, будучи наименее неустойчивы, все же не являются и вполне устойчивыми. «Поездка по небу» «усложняется серединностью, привносимой басовым доминантовым органным пунктом и консеквентными перемещениями» (Там же). Серединностью же отличается и «тема ворожбы», с ее зыбкой тремоляцией, ползучим хроматизмом, целотоновыми и тон-полутоновыми мотивны-

ми ячейками. Неустойчивости здесь способствует и оригинальный способ разрушения квадратности: при общем четырехчетвертном размере каждый четвертый такт является двухчетвертным (протяженность четырехтактов составляет $14/4$)¹.

Совокупность отмеченных обстоятельств и позволяет заключить, что, несмотря на симметрию, рассматриваемая форма является остро динамичной, неустойчивой и как бы постоянно сохраняющей некую наклоненность к последующему: внутри пьесы — к каждому очередному разделу, в целом же — к последующему финалу. Поэтому, когда в репризе «Бабы Яги» вместо «торможения» дается как бы новый «взлет» — динамичнейший пятнадцатитактный переход к финалу — он воспринимается логически обусловленным звеном направленного развертывания. Кстати, в стремительно взрывающийся звуковой поток здесь искусно вкрапливается начальный мотив последующей пьесы (*ми-бемоль — фа — соль*), который доопределяет направление движения к цели. Для сравнения вспомним, что в классических предрепризных предыктах использование предвестников было обычным явлением.

Обратимся теперь к ладотональной области, где неустойчивость и целеустремленность «Бабы Яги» проявилась наиболее непосредственно. Эта пьеса оставляет ощущение тональной неопределенности, так как участки четкой централизации подавляются в ней зонами с ослабленным и «блуждающим» центром.

Неопределенность и неустойчивость наиболее сильно сказываются в крайних разделах экспозиции и репризы. Это противоречит сложившимся нормам, но согласуется с отмеченными особенностями данной формы. В целом, образуется чередование относительно неопределенных и определенных в тональном отношении фрагментов, которое, как известно, в современной музыке стало нормативным (см.: Берков, 1967).

В зонах тональной неопределенности возникает склонение к нескольким точкам, предощущаемым в качестве возможных центров. Но, задав этим как бы своеобразный вопрос, композитор, можно сказать, и наводит на ответ. В результате образуется некая «ограниченная неопределенность»: с одной стороны, сохраняется эффект «колеблющейся тональности», с другой — колебание оказывается управляемым, а не произвольным.

¹ Средняя часть «Бабы Яги» состоит из семи отрезков по $14/4$ в каждом. Последние два из них слиты в одно построение и записаны как семь полных тактов по $4/4$. Однако их протяженность ($7 \times 4 = 28$ долей) соответствует двум четырехтактам по $14/4$, что говорит о действии во всей средней части единой масштабнo-тематической меры.

Наиболее существенным в «Бабе Яге» представляется колебание между опорами до и ми-бемоль: первая выдвигается на положение главной внутри этой пьесы, а вторая — в «Богатырских воротах». Начиная с «мотива взлета» (т. 17–18), данные опоры словно бы вступают в борьбу: они обрамляют хроматически восходящую цепь квартовых попевок (см. *пример 171 а*), а несколько позднее и наслаившихся на эти попевки мажорных аккордов (*пример 171 б*):

171 а [Allegro con brio, feroce]

171 б

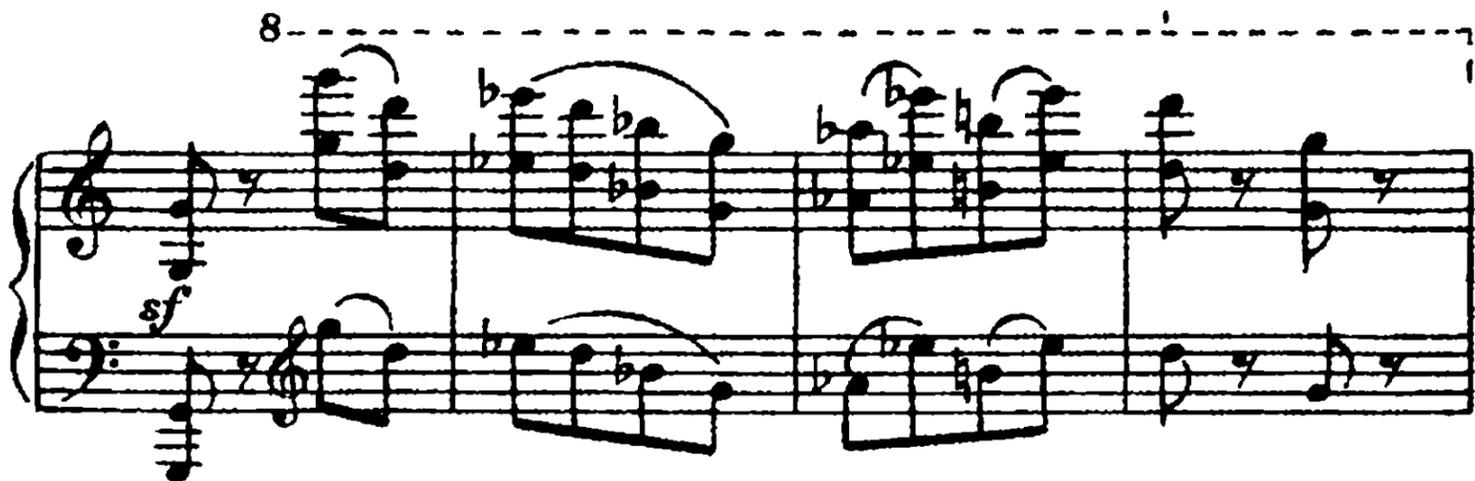
С появлением «темы поезда» (т. 35) закрепляется До мажор. Однако его единовластие недолговременно. Уже начиная со второго восьмитакта, он вновь оспаривается Ми-бемоль мажором, причем с возрастающей настойчивостью.

Как видно, и в мотиве-зерне, и в его аккордовом наполнении, и в экспозиции в целом все отчетливее прочерчивается направление линии тонального развития от До мажора к Ми-бемоль мажору. Поэтому становится естественным, что та же линия проявляется и на самом большом витке — в тональном соотношении пьес всего русского диптиха. В рамках этой наиболее крупной целостности довершается и обобщается оригинальнейшая идея разрастания свойств зерна, которую можно понять как своего рода раскачку между двумя опорами, осуществляемую для того, чтобы достигнуть, наконец, опоры финала и закрепиться на ней.

Не случайно, в конце самой «Бабы Яги» ее основная тональность отсутствует — подобно мотиву взлета, пьеса разомкнута. Ее завершающий раздел звучит в тональности следующего номера, хотя пока и не очень отчетливой. И мотив-предвестник «ми-бемоль—фа—соль» сразу попадает здесь на свою высоту.

До мажор и Ми-бемоль мажор — слагаемые единой ладовой системы пьесы, хотя ими и не исчерпывается ее состав. В развитии к названным сферам «прививается» сложно трактованный ми минор (однотерцовый к Ми-бемоль мажору), господствующий в сцене ворожбы, а также до минор (параллельный к Ми-бемоль мажору и одноименный к До мажору). Все они как части целостного комплекса иногда вступают и в прямые соприкосновения:

172 *Allegro con brio, feroce.*



Как видно, поднятая в предыдущей главе проблема ладотональных комплексов сопряжена с проблемами модуляционности и предыктовости. Кроме того, отмеченное В. Бобровским предельно решительное наступление хроматизма заключено, в сущности, тоже в комплексации взаимодействующих тональных сфер. Временное выделение и вновь поглощение той или иной из них только подчеркивают внутрिलाдовую борьбу за приоритет. В этом свете Ми-бемоль мажор «Богатырских ворот» — итог борьбы: выделившись из комплекса, он окончательно закрепляется в финале.

Обратим внимание на то, что тонические трезвучия вошедших в комплекс строев имеют общий звук *соль*. Этот звук подчеркнут во всех разделах, причем оstinатно-стержневую позицию он занял уже во вступлении, до того как определилась какая-либо из частей комплекса. Тем самым подчеркнута самостоятельность его роли как оси ладовой конструкции (некое подобие органному пункту в классическом предыкте):

173 Allegro con brio, feroce





Обобщая все аналитические наблюдения, можно теперь сделать вывод, что становление тональной структуры пьесы вполне отвечает становлению структуры композиционной. Обе они отличаются большой напряженностью и динамизмом, и обе же обнаруживают тенденцию к переходу от неустойчивости к устойчивости, от неопределенности к определенности. И в той и в другой сфере синхронно предпринимаются попытки реализовать эту тенденцию внутри «Бабы Яги» — об этом говорят начальные зоны срединных разделов, характеризующиеся относительно четко оформленным тематизмом и ясной тональностью. А поскольку эти попытки оказываются как бы не вполне удавшимися, они лишь подхлестывают формообразующий процесс, создают дополнительное напряжение и интенсифицируют целенаправленное движение к финалу. При приближении к нему, то есть в конце «Бабы Яги», цель, можно сказать, становится видимой благодаря заблаговременному внедрению «иктовых» тональности и элементов тематизма.

3. Определяющее значение модальных факторов приготовления

Как уже было видно, подготовляющие разделы у Мусоргского отличаются образно-тематической самостоятельностью, а также ослаблением или даже полным снятием ладофункционального тяготения. Классические способы приготовления оказываются тут неприемлемыми. Мусоргский, правда, довольно часто прибегает к доминантово-тоническим отношениям. Однако и они обычно трактуются не классически, что, в частности, выражается в недоминантности доминанты, в наделении ее тоникальностью. Вспомним, к примеру, тональное соотношение «Прогулки» с «Гномом» (Си-бемоль мажор — ми-бемоль минор), воспроизведенное затем в отношении «Прогулки» № 5 (повторившей первую) с «Лиможем» (Си-бемоль мажор — Ми-бемоль мажор).

Показательны и примеры квартовых цепочек тональностей, подобных той, что возникает при подготовке репризы первой картины пролога «Бориса Годунова»:

es — Es	As	cis
DD	D	t
Ариозо	Хор калик	Реприза картины
Щелкалова	перехожих	(тема вступления)

Функции тональностей ариозо и хора на схеме обозначены относительно итогового до-диез минора. В реальности же они тоничны и не имеют направленности к разрешению, что связано с образно-тематической автономностью разделов и отсутствием подводящих факторов или эпизодов (лишь непосредственно перед репризой тонике хора придается оттенок не остро тяготеющей доминанты).

Аналогичная, но более длинная квартовая цепь тональностей наблюдается в IV действии «Хованщины». Она уже рассматривалась в связи с *примером 152*. Добавим теперь, что звенья этой цепи тоже синхронно совпадают с очередными этапами сценического действия: начальный эллипсис доминант и последующий До мажор приходятся на речитатив Хованского «С чего заголосили», Фа мажор — на реплики крестьянок (ц. 8 т. 4) и их песню «Поздно вечером сидела» (ц. 10), Си-бемоль мажор — на предупреждение клеветы (ц. 13 т. 4), ми-бемоль минор — на ариозо Хованского «В моем доме» (ц. 15).

То, что каждая тональность привязана к определенному «номеру», способствует ее, так сказать, замкнутости в самой себе. С другой стороны, снижение доминантовых качеств (или их снятие, как в «Бабе Яге»), в свою очередь, повышает образно-содержательную самооценку разделов. Так что и в данном ракурсе ладотональные и образно-тематические особенности подготавливающих разделов взаимообуславливают друг друга, еще раз демонстрируя адекватность технического и содержательного факторов.

Взаимозависимость в подводящих разделах тематической автономности и ладофункциональной направленности обычно бывает обратно пропорциональной. До некоторой степени она уподоблена взаимозависимости в разных стилях фонизма и функциональности аккордов. То есть возрастание одной из сторон чаще всего сопряжено со снижением действенности другой. Поэтому в условиях «тематизации» подводков возникают предпосылки к падению ладотональной целенаправленности, побуждающие искать некий эквивалент в иных сферах.

Выполненный выше анализ пьесы «Баба Яга» в основном и был посвящен раскрытию тех приемов компенсации утративших свою

силу средств, которые позволили говорить о ее подводящей функции. Эта последняя проявилась весьма рельефно, чему не помешали ни тональная неопределенность, ни полное отсутствие доминанто-тонических связей с «иктом», ни чрезвычайно высокий уровень содержательной характеристики (своего рода фоничности образа).

В чертах отдельного сочинения просматриваются и некоторые общестилевые приметы. Правда, у Мусоргского, в отличие от классиков, приемы и средства предыктовости отличаются непостоянством и избираются каждый раз как бы заново. Но все же на уровне принципов и в его подготавливающих разделах проявляется нечто устойчивое и постоянное. Это, в основном, уже отмеченные принципы образно-тематической автономности, ослабления тональной устремленности, компенсирующего действия факторов модального развития.

Вероятно, именно модальный тип мышления сказался в неиспользовании чисто связующих разделов, в тоничности доминанты, в заботе о подготовке каких-либо существенных элементов модуса (тонов, интонационных ячеек) последующего раздела (в том числе и тоники, но без четкого определения ее централизующей функции).

Такое подготавливание может осуществляться двумя противоположными способами — через заблаговременное «озвучивание» этих элементов и, наоборот, путем их избегания.

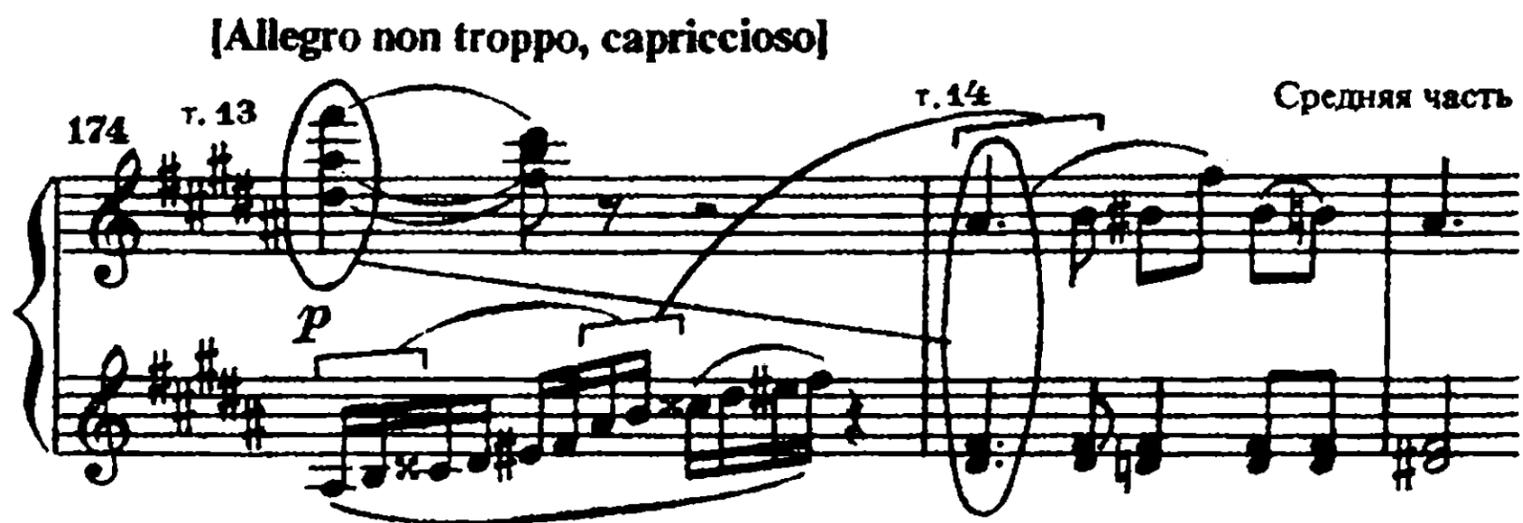
Второй способ, отличающийся особым своеобразием, уже рассматривался в IV главе в связи с техниками сбережения тонов и взаимной дополняемости модусов до полной, суммарной системы.

Противоположный способ модального подготавливания сплетается с техникой тематических предвестников, когда эти предвестники даются сразу на своей высоте. Появление и утверждение в завершающей стадии «Бабы Яги» начальной интонации «Богатырских ворот» можно отнести именно к этому способу. У Мусоргского он встречается довольно часто, воплощаясь в самые различные конкретные ладовые формы.

Середина «Тюильрийского сада» открывается группой новых элементов (т. 14), которые в экспозиции либо вообще не встречались, либо не имели в ней существенного значения. Это начальный звук *ля-диез* (до готовящего середину тринадцатого такта он лишь однажды промелькнул в стремительном пассаже шестого такта), начальная **восходящая** секунда *ля-диез* — *си* (ранее все гармонические обороты основывались только на нисходящем голосоведении и выдержанных тонах); наконец, начальный же **ре-диез-минорный** аккорд (до тринадцатого такта метрически опорные доли неизменно были заняты мажорными аккордами).

В предваряющем середину тринадцатом такте данные элементы, как видно, предвосхищены. Он является в точном смысле тактом-

посредником, совмещающим интонационно-ладовые элементы и будущего, и прошлого тематизма (все они берутся на своей высоте). Несет он в себе и эффект целеустремленности: характерный пассаж нижнего голоса прерывается паузой именно в тот момент, когда в нем ожидалось звуки *ля-диез — си*. Ожидание это сбудется, но уже после паузы — в первоинтонации середины:



Рассмотрим теперь переход от ми-бемоль-мажорного хора «Слава лебедю» к соль-минорной сцене Эммы и А. Хованского (I д., ц. 100–101). Величественно торжественный хор (*alla marcia*) в конце дважды прерывается вторгающимися пассажами, обыгрывающими соль-минорное (ц. 100, т. 1) и фа-минорное (ц. 100, т. 3–4) трезвучия. Позднее определяется их назначение — они открывают (сохранив свою высоту) следующую сцену, где Эмма спасается от настигающего ее Андрея. Фактически, это наплыв на одну сцену другой — прием по сути театральный. Сам по себе такой прием — не редкость в оперной литературе. В данном же случае подчеркнем, что в чисто музыкальном отношении он выполнен «по-мусоргски».

Это видно, в частности, из следующей детали. Если для тональности хора (Ми-бемоль мажор) соль-минорное и фа-минорное трезвучия являются нормативными, то для тональности последующей сцены (соль минор) второе трезвучие оказывается инородным. То есть новая тональность в первый момент включает в себя элемент прежнего строя, который затем исчезает. В этом и заключена специфика столь характерного случая модалного приготовления, выполненного в духе Мусоргского и напоминающего то, что в VII главе определялось модалным ответом.

Подчеркнем теперь, что связующего, промежуточного раздела в разбираемом примере нет — его формообразующие функции выполняют завершающий этап предыдущей сцены и начальный (оркестровое вступление) последующей. Таким образом, переходная (в музыкальном и сценографическом смысле) зона словно бы накладывается

как своеобразная скрепляющая скоба на пограничные участки формы, обеспечивая их неотрывность и «несопоставительность».

В ряде других приводившихся выше образцов эта функция падала только на конец предыдущего раздела, который служил одновременно вводом последующего. Общим же во всех примерах является то, что переход осуществляется в них в первую очередь через внедрение конкретных в высотном и интонационном отношении новых элементов, в чем, в частности, и проявилась его модальная природа.

Смена тональностей происходит при этом как бы сама собой, путем закрепления внедрившихся элементов. И здесь уже не имеет прежнего значения (в плане техники) близость или отдаленность строев (по традиционным критериям и классификациям), как и наличие или отсутствие между ними доминантово-тонических отношений.

Скажем, в двух последних примерах тональности близки, но не имеют автентической связи. «Прогулка» и «Гном» отличаются наличием (хотя и малым значением) такой связи. А соотношение «Бабы Яги» и «Богатырских ворот» специфично и далекостью строев, и сложностью функциональных зависимостей тоник. Но во всех случаях подвод к новому разделу осуществлен однотипно, то есть модально.

4. Завершающий этап приготовления и его соотношение с «иктом»

Ослабление у Мусоргского тяготения к тонике очередного раздела наиболее очевидно в моментах непосредственного подхода к нему, то есть там, где в классических произведениях оно достигает наибольшей остроты. Возникает вопрос: какие элементы лада (прежде всего гармонии) встречаются у Мусоргского перед «иктом» чаще других и как они звучат?

Едва ли не самым необычным, с точки зрения традиций (хотя и имеющим прецеденты в музыке прошлого), является «преждевременное» введение тоники, чаще с элементами предстоящего тематизма. Примерами могут служить предвещения первоинтонации «Богатырских ворот» в «Бабе Яге», начального оборота «Балета невылупившихся птенцов» в конце «Прогулки» № 4, а также тонической квинты первого изложения хора пришлых людей «Жила кума» в предваряющем его такте (перед ц. 35).

Чаще всего «преждевременные центры» даются в полигармоническом сочетании с другими гармониями (образцы будут рассмотрены несколько ниже), что в принципе дела не меняет.

Обратим внимание на родство подготовки «икта» тоникой и модуляции непосредственно через тоническое трезвучие последу-

ющего строя. Оно говорит о единстве стилевых принципов тонального развития, которые, как видно, имеют у Мусоргского различные масштабные и качественные проявления.

Особый случай представляет наложение, наплыв разделов, образующийся при вступлении «икта» раньше завершения подготовляющего раздела. Именно так, до окончания речитатива Подьячего, включается хор пришлых людей «Жила кума» (повторное изложение, ц. 56). Данный образец отличается от рассмотренного ранее примера наплыва на хор «Слава лебедю» тематизма сцены Эммы и А. Хованского: там тематические элементы последующего раздела появляются заранее на фоне предыдущего, здесь партия предыдущего раздела продолжается и после начала последующего:

175 Подьячий

Под ру- ку по- кой-нич-ка А.. на- ие- ва под- ки- нул:

56

„Мерт- вы- и, бо, сра- ма не и- мут.“ Хе, хе!

Московские пришлые люди

Тенора'

Басы:

Жи- ла ку- ма, слы- ла ку- ма

p

Detailed description: The image shows a musical score for a scene from a play. It begins with a vocal line for 'Подьячий' (Pod'yachiy) in a treble clef, with lyrics 'Под ру- ку по- кой-нич-ка А.. на- ие- ва под- ки- нул:'. Below this is a piano accompaniment in a grand staff. A box with the number '56' is placed above the piano part. The score then continues with a vocal line for 'Московские пришлые люди' (Moskovskie prishlye lyudi) in a treble clef, with lyrics '„Мерт- вы- и, бо, сра- ма не и- мут.“ Хе, хе!'. Below this are staves for 'Тенора' (Tenors) and 'Басы' (Basses), with lyrics 'Жи- ла ку- ма, слы- ла ку- ма'. The piano accompaniment continues below, marked with a piano dynamic (*p*).

Внешне в этом примере все соответствует обычной доминантово-тонической связи предыкта и «икта» (есть даже доминантовый органный пункт). Но то, что речитатив Подьячего не завершается с на-

чалом последующего «номера», заставляет по аналогии вспомнить полифонический прием сглаживания цезур путем их несовпадения в разных пластах музыкальной ткани. Аналогия не случайна. Несовпадение окончания предыкта и начала «икта» тоже, по сути, показатель особого рода полифоничности — не просто фактурной, а смысловой, специфически театральной, музыкально-драматургической.

Следующий способ стыковки соответствует затронутому выше методу отведения от цели, то есть от подготавливаемых тоники и модуса. Он является в некотором роде противоположным приемом заблаговременного показа тоники и других элементов будущей тональности.

Отведение от цели позволяет придать появлению этой последней эффект внезапного открытия. Именно такое впечатление рождает ми-бемоль-мажорный (в развитии мажоро-минорный) раздел гадания Марфы (ц. 47, с ремарки «Всматривается в воду»), начавшийся сразу за соль-мажорным окончанием эпизода зова «сил потайных».

Для полноты картины отметим, что в эпизоде зова (начиная с ц. 43) ми-бемоль-мажорное трезвучие появлялось многократно и в ряде случаев выделялось метрически и акцентно. Оно даже соперничало с опорами *соль* и *до* в праве на тоникальность, а в отдельные моменты звучало почти устойчиво, напоминая о принципе подготовки будущей тоники тоникой. Но за три такта до «икта» ладовое развитие свернуло в однодиезный модус и пришло к соль-мажорному трезвучию, которое является как бы ложным ориентиром. Такое озадачивающее окончание вводящего раздела имеет, несомненно, сюжетно-содержательные мотивы. Последний трехтакт звучит на словах вопроса: «Тайну судьбы его, в мраке сокрытую, откроете ль?» А внезапное, хотя и допускавшееся раньше, как одно из возможных, «разрешение» в Ми-бемоль мажор воспринимается своего рода озарением, предвиденьем судьбы: «Вижу светло, правда сказалась» — эти слова прозвучат непосредственно перед песней-предсказанием. (О конкретной содержательности избираемых приемов тонального приготовления еще будет идти речь при более полном анализе сцены гадания в конце главы).

Гармонии, стоящие на грани разделов, очень часто представляют классический оборот V—I, что, кстати, согласуется с отмечавшимся выше доминантово-тоническим отношением разделов. Однако соответствие «классическому эталону» является в некотором роде внешним. Направленность «предыктовой» гармонии чаще всего бывает смягчена, что соответствует общему характеру доминантовой функции в сочинениях Мусоргского (имеется в виду приводившаяся выше мысль В. Протопопова о тоничности доминанты).

Весьма характерной особенностью многих подготавливающих разделов является то, что **внутри** них, то есть на некотором рас-

стоянии от «икта», доминантовая направленность к будущей тональности создается путем, скажем, образования доминантсептаккордов и нонаккордов, а также через внедрение элементов ожидаемого модуса. К моменту же непосредственного перехода эти направляющие факторы снимаются. Обращает на себя внимание, в частности, то, что аккорд, предваряющий новый раздел, в подавляющем большинстве случаев бывает консонирующим¹. Именно так, к примеру, организован раздел «всматривания в воду», готовящий песню-предсказание Марфы из сцены гадания, к которой еще предстоит обратиться.

Заметим, что погашение доминантовости к концу подготовляющего раздела противоположно ее обострению во второй половине классических предыктов, где, в частности, консонирующая доминанта нередко превращается в диссонирующую.

Возникает вопрос: если отношение D—T все равно не работает у Мусоргского классически, почему композитор все-таки пользовался им на грани построений чаще, чем любым иным? Ответ, быть может, заключается в следующем: даже в условиях смягчения доминантовой направленности к тонике, то есть при снижении роли тонального фактора, это отношение все же служит своего рода благоприятствующим для перехода обстоятельством (определенное значение тут имеют акустические предпосылки), хотя он и осуществляется в основном модально.

В некоторых случаях завершающие аккорды подготовляющих разделов совмещают в себе, казалось бы, несовместимое, являясь одновременно и тоникой и доминантой. Условия для этого возникают, когда готовящийся раздел имеет две опоры на расстоянии кварты. Второе обращение пастора к Голицыну (от т. 4 *примера 176*) представляет именно такую ладовую структуру. Оно состоит из ряда однотипных плагальных оборотов, обрамленных верхне- и нижне-квартовой опорами (ля-бемоль-минорным и ми-бемоль-мажорным трезвучиями), что говорит о чертах доминантового лада. Предва-

¹ Для полной картины нужно добавить, что у Мусоргского не являются все же редкостью и примеры предварения новых разделов доминантсептаккордом. Их можно разбить на две группы. В одной доминантсептаккорд используется классически, то есть как тяготеющая и разрешаемая гармония. Показательны образцы, в которых вводимый через такое разрешение тематизм и сам выдержан в классическом роде. Характерны, в частности, приготовления из II действия «Хованщины», идущего в соответствующей обстановке дома Голицына (см. стыки построений в ц. 33 и далее). В примерах второй группы (они более характерны для Мусоргского) доминантсептаккорд звучит мало-динамично, что чаще всего объясняется тоникализацией одного из его тонов в мелодических голосах. Такого рода образцами изобилует «Женитьба».

рывает же этот раздел тоника Ми-бемоль мажора, которая завершает подготовляющую часть и имеет с каждой из опор темы пастора свое соотношение: D—t, T—T¹:

178 Пастор (про себя)

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Включает ноты для голоса и фортепиано, текст: «быть мо-жет пас-тор не от-верг-нут бу-дет.»

Голицын Пастор (Голицыну)

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Включает ноты для голоса и фортепиано, текст: «Что ж вы? Для соб-лю-де-нья в серд-цах лю-би-мой паст-вы мо-ей ос-но-вы ве-ры жи-»

¹ Попутно обратим внимание и на то, что в подготовляющем разделе (с ц. 29) здесь предуведомляются отдельные аккорды, обороты и интонации последующей темы сразу в своей высотной позиции. Таким характерным для Мусоргского предвещанием «икта» в данном случае решаются и специальные содержательные задачи: после отказа на первую просьбу пастор не решается приступить ко второй — «Я смущен... Я опасаюсь» — и словно бы ищет подход к Голицыну, заранее формируя в сознании элементы будущей речи.



Следующим примером послужит подготовляющая часть первой темы пастора (II д., ц. 18–19) и сама эта тема (ц. 20). Они строятся в основном на ми-бемоль- и си-бемоль-мажорных трезвучиях, каждое из которых в обоих разделах оказывается попеременно опорным. Непосредственно перед темой звучит си-бемоль-мажорное трезвучие, служащее одновременно традиционной для такого момента доминантой и нетрадиционной тоникой. Кстати, тема открывается этим же трезвучием, образуя своего рода перекидной мост через водораздел.

Индивидуальный подход Мусоргского к проблеме стыковки разделов отвечает общему принципу — не прибегать к типовой модели, не пользоваться приемами как приемами, но словно бы сочинять их специально для конкретных случаев, сообразно с определенными художественными и техническими намерениями. Отсюда и редкостное многообразие решений.

5. Включение полифункциональных сочетаний

Остановимся теперь на примерах, иллюстрирующих включение перед подготавливаемым разделом полигармонических совмещений.

В следующем фрагменте из той же сцены с пастором за два такта до новой ля-бемоль-мажорной темы (*Cantabile, dolce*) дается полный каданс в ее строе. Непосредственно перед ней появляется и тоника (в соответствии с описанным выше методом ее заблаговременного показа), но только как часть полифункционального созвучия: в басу здесь «задержался» основной тон доминанты, а в мелодии возникла вдруг ее квинта (тон *си-бемоль*). Окончательное разрешение в тонику осуществляется в момент «икта» путем снятия этих наслоений и превращения полифункционального созвучия в монофункциональное:

177 Голицын Пастор

част. но. е Хо. ван. ских
Бо. же мой

p

Cantabile, dolce

Голицын

Но, ес. ли бу. дет вам у. год. но

pp

Идея использования полифункциональных сочетаний в подготавливающих частях сама по себе не нова. Они, как правило, образовывались и в традиционных предыктах при наложении на доминантовый органнй пункт различных гармоний. Эти наложения, включаемые в общую линию усложнения вертикали, обостряют напряжение¹ и, соответственно, способствуют более интенсивному движению к цели, т. е. к пункту разрядки.

У Мусоргского тоже нередко можно наблюдать не просто появление и разрешение полиаккорда (как в предшествующем примере), а постепенное усложнение полигармонических наложений и их снятие в момент «икта». Так что и полигармония, и последовательное усложнение ее форм в подготавливающих разделах — это

¹ Уникальным примером полигармонии в классической музыке может служить предрепризный раздел «Героической» Бетховена, где с доминантовой секундой (тремоло скрипок) сочетается словно бы раньше времени появившаяся (у валторн) сразу в своей высотной позиции главная тема.

действительно то общее, что роднит некоторые примеры из сочинений Мусоргского с классическими образцами².

И все же отличия и в этих случаях весьма значительны и принципиальны. Они заключены, в частности, в уровне сложности полисочетаний и в том, что в них важнейшее место нередко занимает тоника, захватывающая, к тому же, опорно-басовые позиции. Момент же разрешения знаменуется не сменой нетоники на тонику, а освобождением тоники от наслоений. Это еще один способ заблаговременного, специфически модального закрепления готовящегося устоя.

Основному разделу Трепака («Ох, мужичок, старичок убогий») предшествует подход в несколько этапов: обрисовка обстановки («Лес да поляны»), ощущение присутствия смерти («Чуется»), ее появление («Глядь! Так и есть!») и зловещая пляска с мужиком («В темноте мужика смерть обнимает, ласкает»). В этой подготовляющей части проясняется основная тональность (к четвертому такту), сформировывается квадратная структура танцевального образа (к тринадцатому такту), рождаются все основные интонационно-ритмические элементы (к двадцать первому такту, то есть к началу «икта»).

Последовательно нагнетается и гармоническое напряжение. Этапы здесь таковы: фонически опустошенные и функционально неопределенные созвучия (см. *пример 134*), установление главной тональности, постепенное расширение круга ее гармоний с тенденцией к усложнению функциональных отношений, укрепление в басу тонического (!) органного пункта, наслоение на него различных ладовых элементов и, в итоге, — образование острого полифункционального сочетания тонической квинты с субдоминантовыми и доминантовыми гармониями (первые два такта *примера 178*). Это и есть предел гармонического напряжения, за которым следует специфически модальное разрешение ладовых противоречий — наслоения снимаются, тоника остается. Разрешение совпадает со стыком между подготавливающей частью и началом «действия».

² Мусоргский, впрочем, не проявил постоянной приверженности к линиям гармонического усложнения. В подготовляющих разделах его сочинений нередко наблюдается и постепенное снижение напряженности. На это уже обращалось внимание в связи с характерным погашением «доминантовости доминанты» к моменту перехода в «икт». В связи с примером из персидских танцев (*пример 179*) еще будет показано, что «нисходящая» динамическая линия может образоваться в результате смены острых полисочетаний на более мягкие.

178 poco rallent.

на у хо песнь на пе ва я

(pp)

Allegretto moderato e pesante

„Ох, му жи чок, ста ри чок

p

Своеобразно применена техника полиладовых (полифункциональных и полимодальных) напряжений и разрешений в персидских танцах из «Хованщины». В V главе уже приводился характернейший пример (см. *пример 154*) перехода из фа-диез минора в Соль мажор через суммирующую данные сферы полутоновую битональность. Теперь рассмотрим предыкт к фа-мажорному проведению второго танца. Подготовка этого проведения начинается издали и отмечено, в частности, рядом целенаправленно сменяющихся по восходящим квартам басовых органичных пунктов: *ре* (ц. 34) — *соль* (ц. 35) — *до* (ц. 37) — *фа* (ц. 38 — 39). Интересующий нас предыкт — закономерный этап данного ряда (с ц. 37), открывающийся доминантовым органичным пунктом на тоне *до*. Он основан на полифункциональном сочетании вначале доминанты и субдоминанты, а затем (с ц. 38) тоники и субдоминанты (см. *пример 179*).

¹ «Колокольный раздел» — один из прообразов трактовки звукогруппы как своего рода симметричного лада — строительного материала для вертикали и горизонтали (Холопов, 1990, с. 85). Опыт Мусоргского нельзя, конечно, напрямую соотносить с феноменами музыки XX века хотя бы потому, что он осуществлен на традиционном аккордовом материале.

179 **37** Più mosso

f

38

39 Poco a poco rallent.

В целом же осуществляется как бы двухэтапное движение к «чистой» тонике: разрешение дается вначале в басу (ц. 38) и затем уже (через восемь тактов) — в верхнем фактурном слое.



«Хованщина».
Париж. 1913.
«Стрелецкая
слобода».
Декорация
Ф.Ф. Федоровского

словно бы свернутый в одновременность лад только что прозвучавшей «Прогулки», хотя и взятый в иной транспозиции.

Как видно, от зоны к зоне все более усложняется ладогармоническое функционирование. Последний, пентатонический этап, хотя он и зиждется на тонике, являет собой крайний результат процесса смешения функций, за которым следует резкий возврат к определенным и простым гармониям богатырской темы.

6. О цепи подготовлений в связи с образным развитием. Сцена гадания Марфы

Отмеченные факторы приготовления новых разделов и непосредственной стыковки с ними весьма разнообразны, иногда даже противоположны. Это объясняется их содержательной мотивированностью, о чем говорят рассмотренные выше примеры. Естественно, что в сопряжении нескольких разделов подряд, когда в каждом из них совмещаются и переключаются функции предыкта и «икта», данная черта музыки Мусоргского прорисовывается особенно явно. Выбор тех или иных способов сопряжения и их расстановка обуславливаются не отвлеченными требованиями формы, а конкретным содержательным планом. В свою очередь, они участвуют в реализации плана и доведении его до «живого восприятия».

С этой точки зрения несколько ниже будет рассмотрена сцена гадания Марфы. Но вначале уточним приводившееся уже наблюдение В. Протопопова: «...каждая новая часть готовится предшествующей, но в свою очередь, подготавливающая часть вполне самостоятельная» (Протопопов 1983, с. 40). Отмеченная исследователем цепная связь разделов означает, что каждый из них, будучи самостоятельным, является одновременно подготавливающим и подготавливаемым. В общем, здесь отражается всеобъемлющий принцип переключения функций (термин Б. Асафьева), который у Мусоргского преломляется специфически из-за отказа от «немецких подходов» — когда форма складывается только из опорных разделов.

Сказанное, однако, не означает, будто бы части композиций Мусоргского равны по содержательно-драматургическому весу и по соотношению в них признаков самостоятельной части (подготавливавшейся предшествующим развитием) и части-ввода (готовящей очередную часть). В его формах всегда есть, к примеру, те узловые пункты, которые служат итогом целенаправленного приготовления, осуществляемого не в одном, а в нескольких предваряющих разделах. С другой стороны, отдельные части, подводя итог предыдущему развитию, могут не нести в себе подготавливающую функцию.

Так, в рассматривавшейся выше четырехзвенной цепи номеров из IV действия «Хованщины» (ц. 5–15) ее конечным пунктом является ми-бемоль-минорное ариозо Хованского «В моем доме». Оно стало здесь наиболее весомым не только благодаря особой яркости материала, но и из-за того, что этот материал уже звучал в обращении Хованского «Помните, детки», окончательно раскрывшем его политический и моральный крах. В IV действии князь пытается спесиво куражиться: «Мне грозит беда... Вот забавно», но музыка, звучавшая ранее со словами «Ныне не то: страшен царь Петр», выдает его истинное состояние.

Столь важными драматургическими обстоятельствами и мотивировано выделение ариозо как своего рода «икта иктов», для которого подготовляющим стали несколько предыдущих разделов. При этом между данными разделами тоже устанавливаются внутренние переменные отношения подготовляющей и подготавливаемой частей.

Обратимся теперь к сцене гадания Марфы, расчлененной на три части — зов «сил потайных» (ц. 43), эпизод ворожбы («Всматривается в воду», ц. 47) и песню-предсказание (ц. 51). «Иктом иктов» служит последний из названных этапов — песня-предсказание, которая является в опере символом обреченности участников «гнусного заседания у Голицына» (Мусоргский, 1971, с. 165). Именно эта песня ляжет в IV действии в основу траурного марша, сопровождающего ссыльный поезд Голицына, и несколько позднее прозвучит перед сценой стрелецкой казни¹.

Уясним поставленный выше вопрос о том, как система подготовлений в сцене гадания согласуется с системой ее образного развития. Для этого сошлемся на уже сделанные выводы относительно этой сцены и дополним их рядом новых наблюдений.

Эпизод зова потайных сил представляет собой весьма сложный ладовый комплекс, в котором более или менее четко просматриваются элементы до-миноро-мажорного, ми-бемоль-мажорного и соль-миноро-мажорного строев. Из этой многоопорной, колеблющейся и зыбкой сферы в конце эпизода выделен однодиезный модус и как бы обобщающий его соль-мажорный секстаккорд (перед ц. 47). Как выяснится в следующий миг, когда в строе ми-бемоль начнется эпизод «всматривания в воду», данный ориентир ложен — он не показывает, а, наоборот, вуалирует ладовые пара-

¹ Сама песня-предсказание «освобождена» от подготавливающей функции. Последующий монолог Голицына «Вот в чем решение судьбы моей», образует с песней тритоновое тональное отношение, не предполагавшееся заранее (вспоминается аналогичный тональный скачок от «Быдло» к «Прогулке»). Интересно, что отсутствие внутри предшествующего раздела факторов приготовления побудило композитора прибегнуть здесь к столь редкому использованию промежуточно-связующего построения (ц. 5).

метры последующего раздела (метод отведения в сторону от цели). Таким загадочно-манящим подготовлением обусловлено то, что появление Ми-бемоль мажора воспринимается как **обнаружение** некой искомой сферы. Это соответствует драматургическому предназначению эпизода — создать перед князем иллюзию внезапного открытия правды, которую сама Марфа, как писал композитор, «**насквозь** видит» (Мусоргский, 1971, с. 165).

За эпизодом «всматривания в воду» следует песня-предсказание. Попытаемся разгадать образно-содержательную подоплеку их тонального соотношения: Ми-бемоль мажор — ля-бемоль минор. В отличие от предыдущего, оно примечательно своей простотой, соответствием формуле D — T. Этим, быть может, подчеркнута абсолютная очевидность предсказания — после открывшейся правды («Вижу светло, правда сказала») не может быть внезапных поворотов. Важно и то, что Мусоргский так «рассчитал» тональное развитие, что в его итоге попал в самую темную, глубоко бемольную (семизнаковую) сферу — ля-бемоль минор¹. Тональности завершающей пары разделов, кроме того, своеобразно взаимопроникают друг в друга, что увеличивает их зависимость и единство. Хотя эпизод в строе ми-бемоль заканчивается устойчиво и умиротворенно на своей тонике, внутри него (начиная с т. 4–5 и особенно в ц. 50) наблюдается все более настойчивое внедрение ля-бемоль-минорной сферы. В свою очередь, мелодия песни-предсказания в конце каждого четырехтактного построения ниспадает по фригийскому тетраходу от своей главенствующей опоры *ля-бемоль* к вторичному устою *ми-бемоль*.

Таким образом, переход к песне-предсказанию отличается не только достаточно ярким освежением тонального колорита, но и предельной пластичностью. Этому способствуют факторы тонального и модального порядка, которые действуют параллельно и однонаправленно. Здесь имеет значение и отношение D — t, и взаимопроникаемость тональностей, а также особого рода перегруппировка их ладовых опор, когда главенствующая опора становится побочной, а побочная — главенствующей.

Как видно, и обычному соотношению придан **конкретный** образный смысл. Это для стиля Мусоргского естественно. Любые способы перехода, в том числе традиционные и типичные, композитор трактует содержательно, сообразуясь с особенностями, присущими тому или иному образцу. При использовании нормативных приемов происходит как бы атипизация типичного.

¹ Если учесть тонкое слышание Мусоргским колорита бемольности и дизизности, представится особенно симптоматичным то, что первоначально избранный для песни-предсказания соль-диез минор позднее был заменен на энгармонически равную тональность.

В условиях индивидуализированных ладов такая атипизация, пожалуй, даже неизбежна, так как одна и та же схема функций приобретает различные свойства в зависимости от состава и структуры тональностей, соотносимых по этой схеме. Фактически, вновь идет речь о модальных факторах и об их способности оказывать преобразующее действие на факторы тональные. Эти последние (в частности, и самые традиционные) благодаря первым приобретают новые и новые выразительные ресурсы, что позволяет пользоваться ими индивидуализированно.

Обратим внимание на еще один аспект ладового развития сцены гадания (на него уже указывалось в IV главе), тоже относящийся к факторам приготовления очередных разделов и скрепления их всех сквозной логической линией. Речь идет о строго закономерном выявлении тона *ля-бемоль*: в первом разделе он вообще отсутствует (принцип экономии), во втором — включается (ц. 47 т. 4) и становится вторичным устоем, в третьем — выдвигается на положение главенствующего устоя.

Так оригинально и с совершенно новой стороны проявляет себя общая линия ладового развития, которое в доступных ему пределах способствует раскрытию содержательного смысла сцены. И это при том, что сам по себе прием экономии и внедрения тона является чисто техническим.

В целом прослеживается стройный план: из тональной неопределенности зова потайных сил как внезапное откровение возникает центр *ми-бемоль*, который тут же — в эпизоде «всматривания в воду» — обогащается доминантовым колоритом за счет привлечения тона *ля-бемоль* (сэкономленного для этого случая) в качестве вторичного устоя; разрешение доминантовости означает перевод вторичного устоя в положение главного, что знаменует начало резюмирующей песни-предсказания.

Таким образом, завершающая тональность предуведомляется заранее вначале путем избегания ее основного тона, а затем через все более настойчивое утверждение его опорности. Вот почему появление в песне-предсказании *ля-бемоль* минора рождает ощущение достижения цели. В содержательном плане это соответствует постепенному движению к «правде», которая, наконец, «сказалась» и полностью раскрылась.

Суммируя все изложенное выше, мы вновь убеждаемся в органическом сращении образного и технического начал, выражаемом на этот раз в избрании тех приемов тонального приготовления очередных разделов, которые являются, по сути, подготовлением конкретных образных эффектов и метаморфоз.

7. Отношение факторов самостоятельности и предыктовости и его влияние на формообразование и образные связи

Обобщая рассмотрение ряда подготовляющих разделов из сочинений Мусоргского, вновь заметим, что функция предыктовости в каждом из них осуществляется по-разному.

Неоднотипность примеров проявилась, в частности, в различии соотношений между качествами собственно приготовления и качествами самостоятельных разделов. Поэтому абсолютизация только одного из них всегда будет искажением истины. Скажем, преувеличение факторов самостоятельности при недооценке факторов приготовления в свое время приводило к ошибочному выводу о фрагментарности речи.

Поэтому при анализе музыки Мусоргского небесполезно специально задаваться вопросом: оказывается ли тот или иной раздел самостоятельным, выполняющим одновременно функцию приготовления, или он служит в первую очередь подготовлением, обладающим в то же время более или менее высокой характеристичностью? Следует помнить, конечно, и о существовании тематически малоиндивидуализированных предыктов и, напротив, тех разделов, которые практически освобождены от подготовляющих функций.

И все же, помня о неоднозначности и индивидуализированности подготовляющих разделов в сочинениях Мусоргского, можно констатировать, что между собой они все же меньше отличаются, чем все вместе относительно классических предыктов¹.

Поэтому и представилось возможным выделить общие свойства подготовляющих разделов у Мусоргского (с учетом их глубокого индивидуального преломления в каждом случае): образно-тематическую самостоятельность, недоминантовость (это относится и к

¹ Наличие или отсутствие предыктов может служить своего рода лакмусовой бумажкой для определения и объяснения многих взаимообуславливающих сторон стиля. Так, упразднение «немецких подходов», постоянно высокая тематическая концентрация материала, уменьшение роли рельефно-фоновых отношений между разделами — это те черты, которые противоречат коренным идеям высшей формы классицизма — сонатного аллегро. Не объясняется ли этим то, что у Мусоргского (а также, к примеру, у Дебюсси) отсутствие предыктов согласуется с неиспользованием сонатной формы? Мусоргский, как известно, лишь в юности несколько раз приступал к ее воплощению. Но соединить эту форму со своими эстетико-технологическими идеалами ему не удалось, о чем можно судить по четырехручной сонате До мажор, которую, кстати, Мусоргский бросил, написав только две части. Дебюсси тоже лишь однажды (и тоже относительно рано) обратился к сонатной форме в соль-минорном Струнном квартете op. 10, но эта форма оказалась далекой от классического прообраза (Лаул, 1983).

примерам, строящимся на V ступени), заблаговременное внедрение готовящегося центра, его модально-остинатное утверждение, подобная же подготовка каких-либо иных элементов модуса или, напротив, их экономия, образование полифункциональных комплексов, их «разрешение» путем снятия не тонических слоев.

Разумеется, эти факторы не равнозначны. В конкретных же примерах они, как правило, бывают представлены только частично, в неповторимых комбинациях и формах взаимодействия. Но главные из них — тематичность, недоминантовость и преобладающе модальный характер всех процессов приготовления — оказываются достаточно стойкими и постоянными.

Вспомним еще раз начальный пример данной главы — «Бабу Ягу», в отношении которой могла казаться спорной сама мысль о том, что она является не только самостоятельной пьесой, но и подготовляющей частью. Теперь, произведя ее сравнение с другими проанализированными примерами и уяснив ряд соответствий с ними, мы окончательно убеждаемся в справедливости этой мысли.

В предфинальном номере «Картинок с выставки», ввиду крайней степени его индивидуализированности, качества самостоятельной пьесы выражены предельно ярко. Но, соответственно, и внесенные черты предыктовости (в широком смысле) словно бы укрупнены и прочерчены рельефнее, чем обычно. Тем самым, можно сказать, восстановлен такой баланс между этими двумя сторонами, который достаточен для того, чтобы сообщить **самостоятельной** пьесе качества неустойчивости и целеустремленности, присущие **подготавливающим** разделам. В сочетании с «Богатырскими воротами» она образовала бинарную структуру типа «подготовка — достижение», «устремление — разрешение», согласующуюся — конечно, в самых общих чертах — и с классической парой «предыкт—икт», и с отношением частей таких контрастно-составных форм, как токката и fuga, фантазия и fuga.

Небезынтересно соотнести эту структуру и с характерными для современной музыки двухчастными композициями, которые произросли, видимо, из того же корня. Яркое представление о них могут дать некоторые опусы В. Лютославского¹, например, Вторая симфония, с характерными названиями частей: «Hesitant» («Колеблющийся») и «Direct» («Прямой»), а также струнный квартет, авторские ремарки к которому тоже говорят о трактовке первой части как вступления и второй — как основной части.

¹ О двухчастном принципе формообразования в сочинениях В. Лютославского писала Ю. Шалтупер (1975, с. 273–274).





Глава IX

ПРИНЦИП УНИТОНАЛЬНОСТИ

1. Об оценке безмодуляционных решений в сочинениях Мусоргского

К особым проявлениям ладовой техники можно отнести и нередко наблюдающееся у Мусоргского сохранение центра на протяжении целого произведения или его крупной части (скажем, оперной сцены). Понималось и оценивалось такое сохранение по-разному. Некоторых современников буквально обескураживали безмодуляционные решения, как, впрочем, и нетрадиционные модуляции. Композитор получал упреки то в неумелом и нелогичном выполнении тональных переходов, то в их отсутствии. Последнее расценивалось как «удручающее» обстоятельство и объяснялось неумением «вылезти из одной тональности», что приводило сочинение к величайшей вялости и однотонности» (Римский-Корсаков, 1955, с. 148).

Римский-Корсаков «подкрепил» свою критику конкретным примером — второй половиной III действия «Хованщины», которую он пересочинил, обосновав свою редакцию следующим образом: «Мусоргский оставался безвыходно до конца действия в строе *es-moll*. Это было невыносимо и ничем не обосновано, так как весь этот кусок несомненно подразделяется на два отдела — сцену подъячего и обращение стрельцов к старику Хованскому. Первую часть я оставил в *es-moll*, как в оригинале, а вторую переложил в *d-moll*. Вышло и целесообразнее и разнообразнее» (Там же).

В конце главы мы еще обратимся к первоначальному варианту этой сцены и попытаемся показать его глубокую обоснованность. А сейчас сошлемся на некоторые источники, отличающиеся попыткой уяснить образно-содержательные и логические подосновы безмодуляционных решений. В первую очередь это относится к книге Ю. Келдыша «Романсовая лирика Мусоргского». Противопоставляя Трепак двум предшествующим номерам «Песен и плясок смерти», исследователь пишет, что композитор стремился запечатлеть не «внутренние переживания», а «обобщенный мистический образ смерти. Отсюда и вся направленность музыкальных средств... Во всем произведении господствует один ладотональный строй, без

всяких отклонений, хотя бы временного характера: d-moll... остается неизменным от начала и до конца» (Келдыш, 1933, с. 82). Это наблюдение усилено сравнением с первыми номерами цикла, где, по мысли автора, «характерное психологическое воздействие» достигнуто через «перемены тональной окраски».

Обращая внимание на то, что в романсе «Над рекой» от начала до конца произведения сохраняется одна тональность, Ю. Келдыш пишет об исключительной экономии и целесообразности в использовании музыкальных средств, о соединении «полнейшей ладовой статики с крайней степенью неустойчивости», достигаемой доминантсептаккордовой структурой устоя и мелодической формой мажора (Там же, с. 71).

В романсе «Ночь» исследователь вскрыл «сложный комплекс тонической гармонии» увеличенного лада, которая «ни разу не берется полностью, а появляется в разбивку»: «каждый аккорд стремится обособиться и утвердиться в качестве представителя самостоятельной тональности. Однако быстрота их чередования... не позволяет говорить о действительном наличии модуляционной последовательности. Все движение происходит здесь в пределах одной ладовой системы» (Там же, с. 49–50).

В. Беляев в известной статье о «Борисе Годунове» указал на возможность вторую картину пролога трактовать как «целиком написанную в тональности C, если считать монолог Бориса более принадлежащим к тональности c-moll, чем Es-dur» (Беляев, 1930, с. 131). Существенно последнее замечание, говорящее о том, что **однотональная** трактовка остается действенной и при **битоникально-переменной** структуре одного из эпизодов. В этом плане показателен и разбор драматического эпизода сцены Рангони, предпринятый Ю. Тюлиным: «органный пункт... все время “тянет” в c-moll, центр которого становится вначале опорой верхнемедиантового производного лада (от ля-бемоль мажора), а затем доминантового (от фа минора)» (Тюлин 1971, с. 91–93).

Формообразование с сохранением одного центра не является заведомо бедным. Оно (как и модуляционное развитие) обладает своими динамическими и просто художественными ресурсами, проявляющимися в тех или иных стилях. Мысль о модуляции как преходящем явлении высказывалась еще в XIX веке, в частности, в труде А. Локена «L'Harmonie gendru claire» (1895): модуляция «прежде... не существовала; первый бемоль, введенный в cantus planus, открыл путь модуляции... Этот путь имел целью повысить число применяемых звуков до двенадцати; теперь, когда этот шаг совершен, модуляция может больше не существовать. Весьма вероятно, что гамма будущей музыки, как и гамма первоначального музы-

кального искусства, не будет уже принадлежать ни к какой тональности» (Цит. в пересказе Л. Шевалье: 1931, с. 170).

Безмодуляционность может быть выражена либо в удержании одной тоники, либо в снятии тональности, то есть в явлении атональности (атональности). В высказывании А. Локена (сегодня оно видится несколько узким) отражено это второе направление (симптоматично, что цитируя его, Л. Шевалье дает отсылку к положениям А. Шёнберга и И. Хауэра, сформулированным приблизительно на 15–20 лет позднее). Но через него можно подойти к раскрытию и **новых возможностей однотонических решений** в условиях двенадцатиступенности, проявляемых в принципиальной допустимости любых модусов («гамм») при одной и той же тонике.

2. Приложение понятия «унитональность» к ряду известных музыкальных явлений. Причины сохранения принципа

Систему с одной тоникой без модуляций в другие строи учитывал в своей типологизации зачинатель теории тональности Ф. Фетис. Такую систему, названную им унитональностью (в отличие от транзи-, плюри- и омнитональности) он относил к музыке XVI века. Но фактически понятием «унитональность», с теми или иными оговорками, можно охватить очень большой круг явлений — от остинатного внедрения устоя в монодическом напеве до однотональной концепции сонатно-симфонического цикла. Если принять эту расширительную трактовку, то в доклассическом творчестве унитональными предстанут многие мессы, сюиты, *sonata da chiesa* и *sonata da camera*, в русской музыке — те партесные концерты, в которых С. Скребков усматривал отдаленное родство с древним — остинатным — видом ладообразования (Скребков 1969, с. 109). Здесь исследователь учитывает, что «огромное количество известных науке первобытных напевов... обладают одним неизменно воссоздающимся звуковысотным устоем» (Скребков, 1973, с. 35)¹ и что «подобное остинатное утверждение, например, целой тональности очень характерно для музыки Ренессанса (Там же, с. 315).

В эпоху классицизма данный принцип непопулярен и действует опосредованно, в частности, при избрании одного центра для всех частей сонатного цикла².

¹ Подобные же наблюдения делали, например, Х. Кушнарев, Ю. Тюлин, Р. Грубер, Е. Герцман.

² Среди фортепианных сонат Бетховена, к примеру, в этом плане показательны не только двухчастные (19-я, 20-я, 22-я, 24-я, 27-я, 32-я) и относя-

На унитональные блоки в «Камаринской» Глинки как проявление народной традиции обратил внимание В. Цуккерман: «Разнотональность не присуща соотношению куплетов в народной песне. У Глинки этот принцип нашел свое отражение в длительном выдерживании единой для данной песни тональности <...> Характерно, что Глинка предпочитает изменить лад и сохранить тональность, то есть высоту лада» (1957, с. 302)¹.

Многообразно претворяется унитональный принцип в современной музыке. Назовем для примера Три фантастических танца Шостаковича (До мажор, являясь в цикле сквозным, имеет в каждой пьесе новый состав), трехчастные Вторую и Пятую симфонии Онеггера (D — D — D), четырехчастную Одиннадцатую симфонию Шостаковича (g — g — g — g), его же шестичастный Пятнадцатый струнный квартет (es — es — es — es — es — es), четвертую, насквозь до-мажорную, фортепианную сонату Тищенко. Бесконечно число опусов, в которых оstinатно-однотоническими являются более или менее протяженные отрезки музыки.

Но, конечно, не количество имеет здесь главное значение. Для многих сфер музыки XX века характерен сам принцип оstinатно-мелодического выявления какого-либо постоянного элемента как опоры и центра звукосистемы. Так, Хиндемит поддерживает значение основного тона, можно сказать, силовым путем, то есть через повторения. Стравинский ориентирует «звукосистемы» по так называемым полюсам притяжения (по сути — мелодическим устоям): «Назвав мое сочинение Серенадой в ля... я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу» (Стравинский, 1963). К тому же ряду явлений можно отнести и «крупный пласт» А. Хачатуряна, представляющий «длительное пребывание в данной эмоциональной и данной ладотональной (без модулирования) сфере» (Ханбекян, 1972, с. 127). Здесь, несомненно, отраз-

щиеся, фактически, к ним же сонаты с интродукцией на месте средней части (21-я, 26-я), но и некоторые четырех- и трехчастные сонаты (12-я, 25-я, 30-я). Интересно было бы поставить вопрос о содержательных и композиционных мотивах обращения Бетховена к однотональной концепции цикла. Так, в 12-й сонате, к примеру, необычен выбор для первой части формы вариационного цикла, который и сам по себе является стойким носителем однотональных традиций (по аналогии вспоминается «однотональная» 11-я соната Моцарта). 25-я соната, названная Бетховеном сонатиной, относится к небольшим и словно бы упрощенным сонатным циклам (как и сонаты 19, 20), быть может, сознательно приближенным к камерной сонате. 30-я соната представляет собой трехчастную композицию типа фантазии (кстати, ее финал, подобно финалу 32-й сонаты, изложен в форме вариаций и звучит в медленном темпе).

¹ В связи с проблемами музыкального мышления Глинки о традициях оstinатности в русской музыке писал и Б. Асафьев: «Совсем не изучено так

ились черты определенной ветви армянской монодии, в которой «монотоникальные системы... организуются вокруг единственного в ладе центра» (Кушнарев, 1958, с. 368).

Характерные образцы можно почерпнуть и из творчества композиторов, прибегающих к развитию старинного приема мелизматического обрастания начального тона, «который играет роль выдержанного уровня звуковысотных интонаций, то есть, по существу, тоники лада» (Тюлин, 1966, с. 89). Этот прием часто воспроизводится на новом материале Лютославским. Образцом может служить струнный квартет, где начальный тон *соль* все более укрепляется в качестве центра постепенно расширяющегося звукового поля. К тому же приему прибегает Губайдулина, а также Барток, у которого нередко встречается опевание остинатно выдерживаемого центра и зеркальное расположение вокруг него ладоинтервальных структур (один из характерных примеров — «Свободные вариации» из шестой тетради «Микрокосмоса», где лад словно бы «развертывается» от осевого и постоянно звучащего тона *ля* в обоих направлениях, а в конце, напротив, «свертывается» в этот тон).

Этот перечень примеров и стилевых явлений мог бы быть продолжен. Но их число не имеет принципиального значения. Ведь между ними чаще всего нет прямых преемственных связей. Гораздо важнее вскрыть «общий корень», дающий ростки унитональности в музыке разных стилей. Обратим внимание, что подобные ростки особенно интенсивно прорастали либо до, либо после классицистского периода. Причина, вероятно, заключена в принципиальном единообразии классического лада, до минимума ограничивавшего возможности чисто модальных смен и, напротив, рождавшего потребность в сменах тональных. Именно последние стали у классиков главным фактором ладового развития, оттеснившим сугубо модальные процессы на второй план. Этим, вероятно, и объясняется сравнительно малая распространенность у них унитональных композиций. Редкие же случаи применения связаны обычно с традициями сюитных или вариационных композиций.

В современной музыке, начиная с Мусоргского, появилась возможность свободно манипулировать любыми звукорядами в любых высотных положениях. Неизбежные же в конкретных опусах ограничения не предопределяются системой, но как бы становятся частью

называемое явление... остинатности в старинной музыке. Ведь... остинатное возвращение напева к доминирующему звуку... прекрасно присутствует в одноголосии <...> Трудно сказать, было ли... ощущение... остинатности... как «мелодической опоры в самой мелодии» осознано Глинкой до степени высокой... но следы данных догадок... имеются <...> Вся партитура «Камаринской» — блестящее изложение системы русской остинатности» (1952. Т. 1, с. 321–322).

замысла и существенным актом творческого процесса. Одним из подобных ограничений и является унитональность. Данное обстоятельство повышает ее значимость. Ведь она оказывается своего рода результатом выбора из весьма широкого выразительно-технического арсенала, которым располагает композитор. Естественно задаться вопросом: почему унитональность продолжает применяться тогда, когда как будто бы нет объективных предпосылок для ее сохранения? Это широкий вопрос, включающий в себя много разных аспектов технического и содержательного порядка. Не беря его во всем объеме, обратим внимание лишь на некоторые обстоятельства.

Прибегая к унитональности, композитор получает возможность по-новому взаимоотношить изменяемое и неизменяемое в ладовом развитии: повторяющийся центральный элемент подчеркивает интенсивность смен и трансформаций других элементов. В условиях же многоэлементности, многовариантности и дестабилизированности систем (все это впрямую относится к Мусоргскому) сказанное представляется очень важным. В унитональной форме возникает специфическое соотношение между процессуальными и постоянными, развивающими и кристаллизующими факторами лада. Если у классиков постоянной являлась внутренняя структура тональностей, то здесь именно эта внутренняя структура и оказывается изменчивой, тогда как центр постоянен¹.

Унитональность создает, таким образом, исключительно благоприятные условия для рельефного «показа» тех новых тонов, аккордов, оборотов, ладовых ячеек, модусов, вообще любых звукоэлементов, которые появляются в ходе ладового развития и вступают в соотношение с одним и тем же центром, служащим некоей точкой отсчета. Сами эти элементы могут быть сколько угодно далекими (или близкими) относительно друг друга и относительно тоники. Через действие этой последней они все равно скрепляются в унитоническую систему, проявляя внутри нее свою ладовость. Здесь допустима аналогия с приведением дробных чисел к общему знаменателю — при наличии такого знаменателя отношения между ними очевидны и точно просчитываемы.

Уяснению причин сохраняемости унитонального принципа может помочь соотношение его с раскрывающимся ладом и гармоникотональным стержнем (термин В. Цуккермана). Эти последние по-

¹ На практике, разумеется, все обстоит не так схематично. Во-первых, структура тональности у классиков лишь относительно постоянна — она допускает перемены мажорного и минорного наклонов, состава тонов и аккордов, включает приемы мелодической фигурации, альтерации, «модализмы» и т. п. Во-вторых, постоянная мелодическая «униопора» может политонически сочетаться с непостоянными и несовпадающими с ней гармоническими опорами.

нятия обобщают самостоятельные явления. Но очевидна и такая их общая черта, как стабильность тона, что служит скрепляющей осью для нестабильных (неповторяющихся, сменяющихся, преобразующихся) элементов, а также средством подчеркивания их динамики и «измерения» их силы.

Особенно явной представляется связь с раскрывающимся ладом. Ведь некоторые его воплощения и сами фактически могли бы быть трактованы в качестве оригинального проявления унитональности. Правда, в профессиональных сочинениях раскрывающийся лад служит воплощению специальных эмфатических эффектов и действует, как правило, недолговременно, фрагментарно (см. VI главу).

На сходство принципа «стержня» с унитональностью в монодиетических культурах указал (без данной терминологии) В. Цуккерман: «Можно с большой долей вероятности высказать предположение о связи “стержня”... с мелодическими упорами, то есть линейными, метрическими, ладовыми центрами, к которым напев обычно настойчиво возвращается» (1975, с. 125). Напомним, что стержень привлекается обычно как средство гармонической целостности в условиях неопределенности тональных связей элементов. Сам он наделен постоянной ладовой функцией. И в этом его отличие от унитоники. Но с другой стороны, и унитональная организация материала может возникать как своего рода «защитная реакция» на тенденцию к децентрализации лада. Об ослаблении тоники в современной музыке, о том, что лад теперь «может как бы “выбирать” среди ряда потенциальных тоник, и дело композитора — остановиться на той или иной из них» (Кон, 1982, с. 76), — обо всем этом писалось много. Естественно, что процесс децентрализации активизирует какие-либо иные ресурсы целостности лада, о которых шла речь в I главе. К их числу можно, по нашему мнению, причислить и унитональный принцип.

Взаимодействие децентрализации и унитональности (то есть, фактически, новой формы централизации, оказавшейся «хорошо забытой» старой формой) — один из парадоксов современного композиторского мышления. Он ярко проявился уже у Мусоргского, всегда тяготевшего к слиянию противоположностей, до него казавшихся несовместимыми. Внимание к унитональности может быть объяснено в определенной мере и включением речевых принципов музыкального интонирования, столь характерных для Мусоргского. Из теории русской речевой интонации известно, что звуки словесной речи обычно группируются вокруг так называемого среднего тона, который служит стабильным высотным центром речи и по всей вероятности является прообразом мелодико-остинатной тоники: «...функционально от него определяется тональность в речевой музыке» (Всеволодский-Гернгросс, 1922, с. 40).

Ранее всего связь этого «прообраза» и «образа» обнаружилась в древней практике псалмодирования, а также в родственных ей монотонических (унитональных) напевах, пронизанных идеей интонационного обрастания центра и встречающихся, как уже говорилось, в искусстве разных народов. Развитие и индивидуализация музыки в послеклассическую эпоху и до наших дней во многом связаны, опять же, с «заимствованием» из речи многих ее интонационных характеристик.

Каждый из отмеченных факторов «оживления» унитональности сам по себе, вероятно, не был бы достаточен. Но в совокупности и во взаимосплетении они образовали для нее хорошую корневую систему, давшую новую жизнь приему, который, казалось бы, должен был уйти в прошлое.

3. Принципы ладотональной структуры «Женитьбы»

Принцип унитональности Мусоргским претворен, хотя и очень своеобразно, уже в «Женитьбе». Примечательно, что проявился он в ней во взаимодействии с рядом тех черт, которые, как отмечено в предыдущих параграфах, нередко будут сопутствовать ему и в более поздних сочинениях. Напомним, что именно «Женитьба» стала, по словам самого автора, областью изучения и постижения «изгибов человеческой речи» (Мусоргский, 1971, с. 232); в ней, соответственно, существенно расширен круг выразительных элементов и определен принцип их экономного расходования; сочинение отличается множеством модусов и небывалых последовательностей (путь их образования открыт вступительной «два полутона-тоновой» темой), а также сильной тенденцией к децентрализации¹. Вот этому последнему обстоятельству парадоксально могут противостоять элементы унитональности, что нередко наблюдается и в современной музыке.

Специфика сочинения заключается, впрочем, в наличии нескольких унитоник. Подчиняясь главной, каждая из них не теряет во взаимодействии и свою автономность. Главный, до-мажорный центр особенно настойчиво насаждается в I сцене, где им объединены темы с совершенно различными ладовыми структурами и аккордами (см. лейттемы Подколесина и Степана, ц. 1, 4) и где он подчинил предельно далекие, словно собранные с разных тональ-

¹ Эти факторы взаимосвязаны. Расширение круга звукосочетаний, как правило, разрушает традиционную мажорно-минорную централизацию: в силу многочисленности «единиц выбора» они «не могут управлять единым центром (тоникуой в традиционном понимании)» (Кон, 1982, с. 23). Сходные соображения, как отмечалось, встречаются у Э. Сигмейстера (Siegmeister, 1966).

ных планет гармонии (см. лейттему Степана, варианты которой будут регулярно появляться на **своей высоте** как некий рефрен).

В первой половине II сцены до-мажорная гармония отсутствует. Но после рассказа свахи, когда действие возвращается к лениво-медлительному тону исходной сцены, происходит, соответственно, и возвращение бывшего центрального элемента (ц. 38 т. 6; ц. 39 т. 2; ц. 41, 45, 46 т. 2; ц. 47 т. 3–5; ц. 48 т. 3; ц. 49 т. 6–7; ц. 50 т. 7; ц. 52 т. 2–3; ц. 53 т. 1, 5). При этом он словно бы соперничает с новыми опорами (в основном, с опорой на доминанте ля минора), но постепенно вытесняет их. С цифры 48, где воспроизводится характерный окрик из I сцены «Эй, Степан, подай сапоги!» и до конца сцены тоника *до*, чаще со своей доминантой, звучит приблизительно через каждые десять тактов.

Давно подмеченная у Мусоргского «склонность к цитированию ранее появившихся тем... в их первоначальной тональности» породила сомнение: «А почему этот прием возможен, и правилен ли он с точки зрения логики гармонических сочетаний аккордов и тональностей?» (Беляев, 1930, с. 126). Представляется, что возвращение тем и их элементов с сохранением тональности имеет прямую связь с описываемым в данной главе явлением. Это своего рода рассредоточенная унитональность, способствующая персонификации тональных высот, созданию некой особой системы их отношений. Учет этого позволяет глубже постичь специфику отмеченных выше взаимодействий тональностей во II сцене «Женитьбы», а также в III сцене, тональная система которой отличается еще большим числом составляющих. Последнее обусловлено включением нового действующего лица (Кочкарева) со своим строем — Фа мажор. Новая тональность «перетасована» в III сцене с тональностями предыдущих разделов. Причем каждая поначалу «обслуживает» тематизм одного персонажа (см. в ц. 55 тематизм Феклы из II сцены; в ц. 56 т. 3, ц. 58 — тематизм Подколесина из I и II сцен) и лишь затем используется более свободно. Оканчивается же III сцена тематизмом и тональностью Феклы из начала II сцены, что оправдано сценически: в начале II сцены Фекла впервые в опере «входит», а в конце III, «уходя за дверь... скрывается».

В обрамляющих сценах (I и IV) Фекла отсутствует. Соответственно, в них отсутствуют ее тематизм и тональность (лишь в конце I сцены — после реплики Степана: «Старуха пришла!» — несколько раз взят доминантсептаккорд ля минора, который и станет в дальнейшем опорой в ладе доминантового типа).

В целом наблюдается оригинальнейшая концепция тонального строения — вводимые тональности не отменяют предыдущие, но как бы присовокупляются к ним. Образуется особый эффект нако-

пления устоев и их сгруппирование в некий «модус устоев». После того, как новые устои этого модуса подключены, они выступают в качестве его полноправных членов, свободно появляясь, сочетаясь, чередуясь и сменяя друг друга. Вот почему, в частности, представляется естественным, что II сцена оканчивается, условно говоря, в тональности сцены I, а III сцена — в тональности начала сцены II.

Подчеркнем еще раз, что прежние и новые устои утверждаются остигато. Их рассредоточенные, свободно чередующиеся повторения говорят как бы о взаимодействии нескольких унитоник, из которых унитоника *до* является ведущей, пронизывающей все сцены.

4. Унитональность как единый принцип различных ладоструктур в «Картинках с выставки»

Унитональный принцип, дополненный в ряде случаев принципом стрення, играет в «Картинках с выставки» особо важную роль. Он объединяет, а с другой стороны, выявляет и подчеркивает редкостное многообразие ладоструктур, простирающихся от монодии и простейших трезвучий до полиопорных сочетаний, от пентатоники до хроматической тональности в современном понимании, от канонизированного обиходного лада до неповторимо индивидуализированных «одноразовых» модусов. Возможность совмещения в одном произведении подобных, казалось бы, несовместимых сфер обусловлена, в частности, единообразным принципом их организации — принципом унитоники. Он выражается в данном случае в том, что на протяжении каждой пьесы прослеживается действие одной ладовой опоры. Иногда она вуалируется, сочетается с другими внедряемыми по ходу развития опорами, но не исчезает совсем.

Поясним сказанное таким ярким примером, как «Богатырские ворота», где постоянно функционирует центр *ми-бемоль*. Данный вывод расходится с традиционной трактовкой молитвенной темы. Принято считать, что ее первое изложение (см. *пример 54*) звучит в строе субдоминанты (*ля-бемоль* минор), и лишь второе — в главном.

Эта точка зрения, в общем-то, даже верна, но лишь наполовину. Ведь в молитвенной теме, как уже отмечалось в предыдущих главах, полиопорно сочетаются два устоя — мелодический (в сопрано, где звучит знаменный распев) и гармонический, лежащий квинтой ниже: в первом изложении — *ми-бемоль*, во втором — *си-бемоль*
ля-бемоль *ми-бемоль*

Причем главным является мелодический устой, в пользу чего говорится, в частности, модальная и функционально неопределенная



Медаль
«Мусоргский М. П.»,
выбитая во Франции



Факсимиле нотного автографа М. П. Мусоргского –
запись народной песни «Ехал Ванюшка» (1876).
Из собрания Н. Ф. Финдейзена. Санкт-Петербург

гармония, которая строго придерживается обиходного модуса мелодического первоисточника.

Таким образом, именно первое проведение молитвенной темы тонально уравнивается с темой богатырской. Но и во втором опора *ми-бемоль* присутствует. В целом же оказывается, что унитоника *ми-бемоль* так или иначе функционирует сплошь¹:

Ладовые опоры	Ми-бемоль –	ми-бемоль – ля-бемоль	Ми-бемоль –	си-бемоль – ми-бемоль	Ми-бемоль
Темы	Богатырская	Молитвенная	Богатырская	Молитвенная	Богатырская
Число тактов	29	17	17	17	93

Есть и некоторые дополнительные силы, способствующие выделению опоры *ми-бемоль* не только в первом, но и во втором молитвенном эпизоде: перед началом и того и другого дается материал, который направлен именно к данной опоре и который ранее уже несколько раз реализовал эту свою направленность при переходе в богатырскую тему (ср. т. 7–9 и 28–30, 20–22 и 62–64). То есть, к началу молитвенных эпизодов возникает ожидание одного и того же устоя *ми-бемоль*, каждый раз в той или иной мере оправдывающееся.

«Богатырские ворота» итожат художественно-технологические принципы всего цикла, одним из которых и является принцип унитональности. Он действует в «Картинках» с первой же пьесы («Гном»), где, как и в финале, унитональность позволила оттенить другой принцип — взаимодополняемость модусов различных тем как основу их модалного (соответственно и образного) контраста (см. об этом в V главе).

Единовластие *ми-бемоль* минора на всем протяжении «Гнома» очевидно. Но в пьесе есть и момент кратковременного (четыре такта из ста девяти) внедрения строя субдоминанты — *ля-бемоль* минора, попавшего, кстати сказать, в зону золотого сечения. Для чего потребовалось это отклонение? И не является ли оно нарушением принципа? Обратим внимание, что в пьесе с самого начала ощущается некая направленность к субдоминанте, особенно в исходной, а также в третьей теме («Poco meno mosso, pesante»), непосредственно предшествующей отклонению: в них многократно подчеркивается фригийская секунда *фа-бемоль* — *ми-бемоль* (т. 8, 15, 41, 49, 51), которая и «тянет» к *ля-бемоль* минору. Можно сказать поэтому,

¹ Наличие общей опоры в темах «Богатырских ворот» особенно специфично в связи с почти полным несовпадением их модусов (см. примеры 24, 25).

что субдоминантовая тональность как бы все время присутствует внутри главной, а в указанном четырехтакте выносится на поверхность, не нарушая, в принципе, тональной платформы¹.

Тональная структура «Тюильри» (ре-диез — ля-диез — ре-диез)
 $(\text{Сi}_3^5 \quad \text{ре-диез}_3^5 \quad \text{Сi}_3^5)$

основана на постоянном полиопорном сочетании гармонического и мелодического устоев². В крайних разделах главенствует мелодический устой — тон *ре-диез*, в среднем — гармонический — ре-диез-минорное трезвучие. То есть ладовое строение всей пьесы опирается на один и тот же центр *ре-диез*.

Наличие сквозного центра позволяет, как и в других примерах, «нанизывать» на него сколь угодно далекие аккорды и ладоинтонационные ячейки без потери связи с ним. В этом плане специального внимания заслуживает кульминация (см. *пример 180* т. 3–4), где несколько неожиданно, на первый взгляд, вторгается сфера Соль мажора, в данном случае включенная в основной строй. В середине «Тюильри» вообще неоднократно используются аккорды как бы из Соль мажора, хотя и принадлежащие непосредственно ре-диез минору. Это доминантсептаккордовая структура «*ре-фа-диез-си-диез (до)*», си-минорный сектаккорд и, наконец, соль-мажорный квартсектаккорд. Все эти аккорды (в примере они отмечены) даны от баса *ре-бекар* — своего рода вспомогательного вводного тона к унитонике *ре-диез*.

180

¹ Отмеченный «прорыв» субдоминантовой сферы был, вероятно, предметом особой заботы композитора. Он подбирал для него наиболее точное место в форме, о чем говорит рукопись, сохранившая зачеркнутые варианты тактов с отклонением (это симптоматично, так как Мусоргский обычно записывал сочинения сразу набело и почти без поправок).

² О разноречивых трактовках тональной структуры «Тюильри» см. в I главе, а также: Трёмбовельский, 1990.

Тональное строение пьесы *«Два еврея»*, будучи неповторимо своеобразным, в то же время является для Мусоргского скорее крайним выражением типичного, чем исключительного. В этой пьесе действует все тот же принцип автономизации периферийной части главной тональности, о котором только что шла речь в связи с *«Гномом»* и *«Тюильри»*: си-бемоль минор темы богатого еврея является основным строем, а ре-бемоль минор темы бедного — его автономизированной периферией; основные элементы второго как бы извлечены из первого. В последующем совместном контрапункте двух тем (и их строев) ре-бемоль минор вновь втянут в лоно основного строя. Именно здесь наиболее ясно проявилась включенность в одну тональность другой, подчиненной. Но запрограммирована такая включенность была уже внутри первой темы, о чем говорит ряд тонких технологических находок, на которые уже было обращено внимание при подробном анализе пьесы в III главе.

В сравнении с другими образцами зона выделенной периферии в *«Двух евреях»* обширна, да и характер этого выделения более глубок, так как в новой тональности здесь звучит отдельная тема. И все же аналогия (на этот раз только аналогия) с унитональными образцами вполне допустима. Ведь тенденция к выходу за рамки унитональности свойственна многим унитональным решениям Мусоргского. В *«Двух евреях»* же она проявилась наиболее сильно, сделав этот выход реальностью.

В *«Старом замке»* наряду с такими очевидными приемами воссоздания старины, как ритм сицилианы, бурдонирующий бас и квинтовая настройка «инструмента», сопровождающего «пение», обращают на себя внимание и те, что относятся к формообразованию и действуют более опосредованно. Это, в частности, трубадурно-мейстерзингеровские традиции сочетания сквозной формы, осуществляемой по линии постоянного тематического обновления (особенно в *Durchkomponiertes Lied*), и целой системы стабилизирующих факторов. В эту систему входит и неизменная, хотя и оспариваемая в ряде мест вторичными опорами, тональность, сохранению которой способствует нигде не прерываемый тонический органнй пункт. Сюда же примыкает и специфическая черта *«Старого замка»*, заключающаяся в использовании почти одинаковой во всех шести строфах тематически рельефной концовки (т. 5–6, 12–13, 16–17, 24–26, 34–35, 43–44, 47–48, 68–69, 87–88, 95–96).

Многократное утверждение не только «финалиса-тона», а и своего рода «финалиса-попевки» — явления взаимосвязанные. Известно, к примеру, что во времена средневековья и Возрождения был выработан определенный круг мелодических каденционных формул

(клаузул). Приведение разных разделов к одной и той же замыкающей попевке характеризует и некоторые сферы восточной музыки¹.

Было бы, конечно, нелепо искать предпосылки в совершенно разнородных явлениях². Однако и пренебрегать аналогией не представляется верным. Тем более что она может навести на мысль о наличии у этих явлений некой общей содержательно-технологической платформы, в частности об их соотносимости с унитоническим типом ладовой организации.

«*Быдло*» замыкает начальную группу номеров «Картинок», то есть является в рамках этого «внутрицикла» своеобразным финалом. Не случайно, в его тональной структуре суммируются основные устои предшествующих пьес, в первую очередь *соль-диез* (от «Старого замка») и *ре-диез* (от «Тюильри» и «Гнома»). Эти устои сочетаются полиопорно: *ре-диез*, что ясно видно по начальному и

соль-диез

репризному изложению темы и по коде.

В самом «*Быдло*» господствующим и постоянно выдерживаемым является *соль-диез* минор, хотя он и оспаривается то указанным *ре-диез* минором, то тональностями субдоминантовой стороны. Последнее более всего относится к средней части, где в спор за приоритет вступает *до-диез* минор, намеченный в конце экспозиции. И все же, несмотря на такое разнообразие ладовых опор, они группируются вокруг *соль-диеза*. Показательно, что в завершениях экспозиции, середины и репризы (т. 19–20, 35–38, 54–55), то есть в узловых моментах формы, этот центр не разделяет свою функцию с другими опорами ни по вертикали, ни по горизонтали. В какой-то мере это соответствует отмечавшемуся в связи со «Старым замком» принципу приведения к подобию.

Вообще для унитонального восприятия «*Быдло*» весьма существенно то, что эта пьеса и «Старый замок» имеют **совпадающий** в наиболее характерных деталях состав **одной и той же** тональности. При этом «заимствованные» из «Старого замка» специфические гармонии не переносятся механически. В «*Быдло*» воссоздается логика становления лада. Если снять все неглавные и не самые характерные гармонии, а оставшиеся расположить по линии ладово-

¹ Например, у азербайджанских мугамистов эта попевка получила даже специальное название — «аяг» (см.: Джани-заде, 1977). Аналогичный «кадансовый рефрен» характерен также для казахских и киргизских кюев (см.: Зарухова, 1967, с. 79–80).

² В число таких явлений можно было бы включить и те, что относятся, в основном, к XIX веку (Шуберт, Шопен, Танеев, ряд других образцов из Мусоргского, например песня-предсказание Марфы) и уже обобщены понятиями «приведение к единству» (Л. Мазель) и «сведение к тождеству» (О. Соколов).

го развития, то получится нечто вроде его модели: $gis - A - D - cis - gis$. Этот ряд представляет концентрат свойственной стилю Мусоргского плагальности в ее простых и более сложных выражениях. Примечательно, что соответствующая последовательность дана в начале коды, ставшей своеобразным резюме прошедшим ладогармоническим процессам, а также тому, что эти процессы имеют унитональную природу:



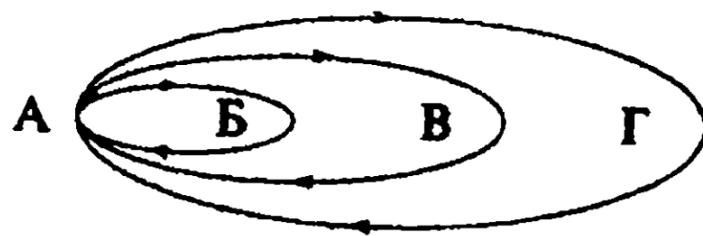
«*Балет невзлупившихся птенцов*», будучи унитональным, необычайно ярок и многоцветен даже среди «картинок». Обилие компонентов лада позволило так организовать материал, что практически каждое новое построение оказывается написанным как бы не в одном и том же, а в различном Фа мажоре (см. анализ пьесы в IV главе).

В условиях интенсивного обновления требуются какие-то особые факторы и приемы для того, чтобы удержать один центр. В «Балете» таким фактором, помимо периодического напоминания тоники, стал своеобразный функционально стабильный каркас, образованный простыми, характерно классическими трезвучиями тоники и доминанты. Эти трезвучия имеют некие зоны наибольшего влияния, складывающиеся в строго выдерживаемую систему чередований (см. табл. на с. 255).

Заметим, кстати, что подобные «Балету» композиционные идеи станут типичными в XX веке. Одним из первых их развил «мусоргианец» Дебюсси, любивший прятать «под слоем пышных созвучий... фундаментальные автентические и плагальные контрфорсы» (Холопов, 1974, с. 165–166).

«*Лимож. Рынок (Большая новость)*». Едва ли не все композиционные и звуковыразительные особенности пьесы имеют обоснование программным содержанием, которое, исходя из музыки и используя словесное пояснение, сохранившееся в автографе, можно понять примерно так: большая новость захватывает все более широкий круг сплетничающих лиможских кумушек, дополняющих ее новыми и новыми подробностями — сплетня растет, как снежный ком.

Заложенная в замысле идея роста и обновления адекватно отражается в музыкальной форме. Будучи бесконтрастной, она, вместе с тем, в каждом очередном разделе обогащается свежим материалом. Материал этот однороден, всякий раз прорастает из общего первоисточника, строящегося на тонической гармонии (т. 2, 4, 9, 24, 29), и к нему же возвращается. Три начальные фазы прорастания располагаются в порядке увеличения их размеров и интенсивности развития. Соответственно, они отличаются все большим уходом на периферию лада. После этих трех фаз две первые повторяются, внося черты репризности: АБ АВ АГ АВ АВ Кода. В целом, образуется развитие как бы по окружностям разных размеров с истоком и исходом в одной точке:



Ладовое развитие в этих условиях соответствует общим принципам формы, заключающимся в превалировании развивающегося начала над экспозиционным, мобильного — над стабильным. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание на то, что устойчивое, тоническое построение (А) является однотоктным и даже в совокупности всех его повторений занимает лишь малую часть общего звучания.

Но дело не только во времени и масштабах. Важное значение имеет и все большее функционально-гармоническое удаление от тоники в каждом последующем звене развития. Если предельно «малый круг» (т. 2—4) отвечает элементарной формуле полного функционального кругооборота $T - S - D - T$, то во второй фазе (т. 4—9) к Ми-бемоль мажору привлекаются гармонии тональностей одноименной мажоро-минорной системы (До-бемоль мажора, Соль-бемоль мажора и ля-бемоль минора), а в третьей (т. 9—27) он обогащается сложно-хроматическими оборотами — целотоновым рядом трезвучий (т. 16—19) и полутоновыми смещениями: «Es — D» в начале и «D — Es» в конце фазы. Несмотря на изысканность ладовых отношений, третья фаза, подобно всем другим, отвечает формуле «устой — неустой — устойчив», но функция неустоя выражена здесь, как это часто бывает в современной музыке, тональной неопределенностью, как бы внетональностью.

Вся сумма приведенных обстоятельств свидетельствует о сквозном действии единого на всем протяжении пьесы центра и о том, что он имеет весьма широкое поле действия.

Последующая пьеса («*Катакомбы*») смыкается с шестой «*Прогулкой*» («*С мертвыми на мертвом языке*») в целостный **единотональный** блок, хотя сама она и не является строго унитональной. Помимо общности их центра (*си*), примечательно сходство многих ладоинтонационных деталей.

Начальные мотивы «Катакомб» и «Прогулки» («*си—соль—соль—фа-диез*» и «*соль—фа-диез—си*») состоят из одних и тех же тонов. Только первый **открывается** устоем, а второй **закрывается** им. Данное отличие проецируется на весь диптих: в «Катакомбах» тоника звучит в исходном такте (в завершающих тактах она появляется только как проходящий аккорд на доминантовом басу и как часть сложного полигармонического созвучия), а в «Прогулке» — в последнем. Вкупе с иными обстоятельствами это позволяет говорить как бы не о двух номерах, а о единой двухчастной форме, обрамляемой устоем, а внутри опирающейся на неустойчивые (преимущественно доминантовые) элементы.

В «*Бабе Яге*» унитональный принцип прямо не действует. Возможно, что это связано с ее предфинальным местоположением и предыктовой функцией: отказ от сквозного принципа позволяет с новой силой и с наибольшей убедительностью утвердить его затем в «Богатырских воротах». Но, с другой стороны, в самой «Бабе Яге» действует родственный унитональности принцип стержня. Об этом уже шла речь выше. Поэтому ограничимся лишь краткими дополняющими замечаниями.

В весьма сложном ладотональном комплексе «Бабы Яги» (До мажор — Ми-бемоль мажор — ми минор — до минор) присутствуют, как указывалось в VIII главе, свойственные Мусоргскому одноименно-параллельные и однотерцовые отношения между его составляющими. «Креплением» этого комплекса является общий для всех тонических трезвучий тон *соль*, который, начиная со вступления (см. *пример 173*), буквально вдалбливается в музыкальную ткань, утверждая свое стабильно-осевое предназначение. Он — основа конструкции, ядро системы. Все остальное так или иначе образуется вокруг него и от него.

Почему сказанное представляется важным? В условиях характерной для «Бабы Яги» тональной множественности и тональной неопределенности (в отдельных фрагментах) стержень особым образом централизует лад, приводя все его сферы как бы к общему знаменателю.

Фактически тон *соль* претендует на положение еще одной, причем наиболее постоянной ладовой опоры. И именно поэтому он привносит в пьесу черты, сближающие ее структуру с унитональным принципом.

Итак, черты унитональности или соотносимые с ней явления наблюдаются во всех номерах «Картинок с выставки». При этом ее формы весьма различны, что обусловлено включением битоникально-полиопорных приемов, индивидуализацией модусов, многообразием путей их становления. Наряду с постоянно выдерживаемой ладовой опорой на отдельных участках пьес выявляются и иные опоры. Но в конечном счете унитоники оказываются наиболее значимыми.

5. Проявление унитональности в «Хованщине». Финал III действия

Данная глава будет завершена рассмотрением развернутой сцены III действия «Хованщины» (начиная с появления Подьячего, ц. 98), однотональное решение которой вызвало приводившуюся выше критику Римского-Корсакова: «Невыносимо и ничем не обосновано». Эта оценка в свое время убеждала, видимо, многих музыкантов. К ней, в частности, присоединился и такой знаток Мусоргского, каким был И. Лапшин; он тоже считал, что длительное выдерживание ми-бемоль минора осуществляется «в ущерб эстетическому разнообразию, приводя к вялости и монотонности» (Лапшин 1917, с. 61–62).

Прежде чем приступить к аналитическому обоснованию обратной точки зрения, отметим, что унитональная структура присуща также другим разделам «Хованщины» и, кроме того, проявляется рассредоточенно (вспомним хотя бы о лейттональном значении ми-бемоль минора — тональности рока). Примем во внимание и то, что модальные перемены в рамках унитональности родственны кратковременным модальным отклонениям, встречающимся у Мусоргского (в частности, в «Хованщине») буквально на каждом шагу. Последние возникают либо при внедрении чужих для господствующего модуса тонов (если эти тоны не служат альтерационными, хроматическими неаккордовыми или тонально модуляционными), либо при полимодальных наложениях на сложившийся лад каких-либо иноладовых образований. Так, в тему второго обращения лютеранского пастора вкраплен лидийский модализм (см. т. 6 *примера 182*: $\text{IV} - \text{III}$)¹, который в соотношении с оборотами обычного мажора расширяет ладостилевой объем этой темы:

¹ Термином «модализм» Ю. Холопов определяет «характерные мелодические и аккордовые последования, особенно ярко выявляющие специфику данного лада» (Холопов 1983, с. 32).

182 Cantabile, dolce

Аналогичен фрагмент из монолога Голицына (II д., ц. 59), расположенный между двумя проведениями вполне классической си-бемоль-мажорной темы тщеславия. На доминантовом органном пункте в нем двукратно дается специфически лидийский модализм, причем не только в мелодии (ход *ми — ре*), но и в гармонии (параллельные трезвучия II< — I). Возвращение тона *ми-бемоль* означает окончание модального отклонения.

Приведенные только что примеры — это словно бы микривоплощения рассматриваемых унитональных явлений. Кстати, последний из них можно несколько расширить, так как не только указанный фрагмент монолога Голицына, но и вся его вторая половина (начиная с ц. 58) унитональна. Она состоит из ряда модально (и тематиче-

ски) отличающихся построений (А Б А В Г
 (4 + 4 + 4 + 2 + (1 + 4)) звукоряды

которых дополняют друг друга до полной двенадцатиступенности. Смены этих звукорядов отражают ход размышлений героя: воспоминания о славном прошлом («В главе полков» — натуральный мажор, затем — в разделе Б — лидийский модализм и тоникализация доминанты), обращение к трагическому настоящему (раз-

дел В: «Все прахом пошло» — внесение в мажор низких VI, VII и II ступеней, тоникализация субдоминанты, привлечение гармоний ее сферы), горестные думы о будущем Родины (раздел Г: «О, святая Русь» — минор фригийский). Как видно, в рассматриваемых разделах монолога осуществляется последовательное включение низких ступеней вместо высоких, что и способствует трансформации образа. В условиях сохраняемого (хотя и оспариваемого) центра этот процесс приобретает рельефность и строго определенную направленность.

Унитональным является и монолог Досифея из I действия (ц. 129). При весьма простой структуре (вариантно повторенном периоде:

($\begin{matrix} \text{А} & \text{Б} & \text{А} & \text{Б}_1 \\ 5 & 9 & 5 & 8^1 \end{matrix}$) и единой тональности (ми-бемоль минор) в нем

тоже меняются модусы и функциональные отношения между их элементами. Раздел А строится на обычных для классической музыки гармониях, хотя и с опорой на доминанту. Раздел Б отличается снятием доминантовости лада, почти полным обновлением аккордики с включением двойной субдоминанты и натурально-ладовых оборотов, использованием в мелодии двух вариантов VII ступени. В разделе Б₁ вторгаются (через секвенцию) наиболее далекие, периферийные гармонии. В ходе всех этих присовокуплений и замен унитональность не нарушается, а как бы расширяется соответственно расширению эмоционально-образной палитры монолога.

Обратимся, наконец, к финальной сцене III акта. Еще раз подчеркнем, что ее однотональное решение само по себе не является чем-то для Мусоргского исключительным. То, что именно она, как отмечалось, стала в свое время объектом острой критики, объясняется, видимо, ее сравнительно большими размерами, внутренними контрастами, а также особо выпуклым и своеобразным проявлением рассматриваемого принципа организации материала.

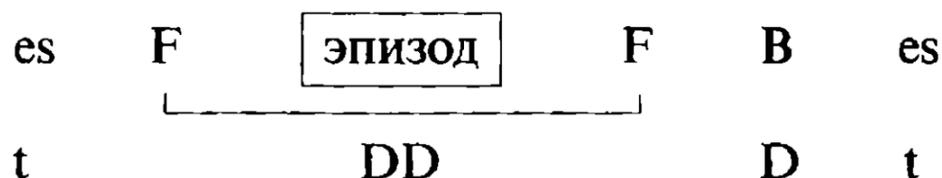
Отсутствие тональных перемен компенсируется переменами модусов. Но и тональное движение тоже наблюдается. Оно связано со сменой вторичных опор, вступающих с основной в битональные (переменные или полиопорные) отношения. Кстати сказать, то, что Римский-Корсаков, а вслед за ним и другие музыканты воспринимали рассматриваемую сцену как «безвыходно» однотональную, показательно само по себе, поскольку факт этой «безвыходности» не везде безусловен: некоторые тонально-периферийные зоны, образующиеся вокруг тоник-спутников, автономизированы настолько, что могут быть трактованы как зоны

отклонений и модуляций. Иная же точка зрения нуждается ввиду этого в обосновании, что и будет сделано ниже на примере начального восьмитакта рассказа Подьячего «В Китай городе был я на работе» (его ладовая автономность в сцене здесь представляется наибольшей).

Этот восьмитакт (см. *пример 33*, т. 4–11) рельефно отделен от остального материала хоральностью фактуры, строгим четырехголосием, звукорядом (впервые в сцене изменены ключевые знаки), кристалличностью формы (две периодичности), умеренным темпом и включением новой ладовой опоры¹. И все же он может быть понят как своего рода распространенный показ II мажорной ступени, то есть фа-мажорного трезвучия.

Уясним некоторые черты самого восьмитакта. Его звукоряд — двубемольная диатоника с включением время от времени тона *фа-диез*; лад децентрализован — колеблется между опорами *фа*, *си-бемоль* и *соль*; устой *фа* обладает все же несколько большим весом — он обрамляет восьмитакт и, кроме того, звучит чаще всех других трезвучий. Здесь существенны и некоторое превалирование опоры *фа*, и децентрализованность (многоопорность, переменность). Последнее обстоятельство делает опоры восьмитакта слабыми соперниками для основной тоники сцены (*ми-бемоль*) — даже на время уходя, так сказать, с авансцены лада, она не утрачивает приоритет.

Заострим теперь внимание на том, что в прилегающих с двух сторон к рассматриваемому эпизоду тактах (на словах: «Слушайте!» и «Чу!.. Слышу») дается фа-мажорное трезвучие. Эти такты словно бы могли следовать друг за другом, но оказались разделенными эпизодом, подобно тому, как каденцией в классическом концерте разделяются обрамляющие ее гармонии. Само же фа-мажорное трезвучие предваряется тоникой основного строя сцены, а по окончании эпизода переходит в доминанту (см. начало и конец *примера 33*), направляемую, опять же, к тонике:



Обозначения DD и D использованы в схеме условно, в соответствии с классическими прототипами. На самом же деле ни DD, ни D не звучат классически, поскольку они не только подчинены то-

¹ Такое «выпадение» из контекста оправдано, поскольку Подьячий в этой части своей речи, по существу, не начинает рассказ, а оттягивает его притворно спокойным бытописанием.

нике, но и сами являются местными устоями. Так или иначе, схема отражает функциональный кругооборот, который связан с традиционной формулой но, по сути, демонстрирует новый тип ладовой функциональности. Совмещение унитоники с другими опорами, более или менее автономизирующимися, создает особого рода неустойчивость, разрешение которой заключается в их снятии. Интересно, что такое разрешение нередко совпадает с разрешением же каких-либо сюжетно-содержательных проблем. Так, в конце рассматриваемой сцены устанавливается единовластие ми-бемоль минора. Это происходит в ответе Хованского стрельцам «Помните, детки», где их вопрос как бы окончательно проясняется, хотя и трагическим образом: «Идите в дома ваши, спокойно ждите судьбы решенье!».

Итак, любой элемент тональности — и диатонический, и хроматический — способен у Мусоргского на время стать центром периферийной части лада, на которой, как на некой удобной площадке, музыкальное движение приостанавливается. Такие остановки похожи на обычные отклонения в побочные тональности. И в какой-то мере это так и есть. Но есть и отличия — они проявляются, в частности, на границах «площадки». Таким образом, существенным оказывается контекст: ведь в пределах «площадки» действие местной опоры мало отличается от действия обычной, хотя и слабой тоники.

Суждение Римского-Корсакова и других музыкантов о «безвыходности» в сцене ми-бемоль минора действительно, как видно, имеет под собой почву. Есть здесь, правда, некоторые основания и для полемики, хотя спорных фрагментов, подобных рассмотренному восьмитакту, в ней все же немного, да они и кратковременны. Это последнее обстоятельство, кстати, является еще одним фактором их включаемости в унитональность, так как весомость унитоники может быть пропорциональной протяженности зоны ее безусловного господства.

Приняв вывод об унитональности сцены, попытаемся хотя бы бегло показать встречающиеся в ней ладоструктуры, в совокупности образующие довольно пеструю смесь. Проследим прежде всего за ладовым развитием вариантно преобразуемого тематизма, который вначале воплощал притворный испуг Подьячего (ц. 98, 99 т. 4, 102), а затем его злорадное торжество (ц. 104, 106, 108). Проведения этого тематизма становятся своего рода рефренами, перемежаемыми выступлениями стрельцов.

В первом и втором изложении (ц. 98, 99 т. 4) он основан на гексахорде от V ступени (с вариантной VII: *ре-бекар* — *ре-бемоль*) с некоторым оттенком доминантового лада, в третьем (ц. 102) —

на эндекахорде (отсутствует *до-бикар*), в четвертом (ц. 104) — на эндекахорде (отсутствует *фа-бемоль*) с ярко проявившимися признаками доминантового лада, в пятом, являющемся вариантом четвертого (ц. 106), — на додекахорде. В этом ряду вариантов прослеживаются две линии — звукового пополнения и выявления доминантового лада. Относительно первой из них (наиболее существенной) заметим, что она примечательна включением в очередные «рефрены» элементов, ранее освоенных в эпизодах: увеличение звукового состава в третьем проведении подготовлено заблаговременно; в четвертом шестибемольный звукоряд состыковывается с двубемольным, взятым из предыдущего эпизода (при этом каждый модус опирается на свое трезвучие — си-бемоль-мажорное и ми-бемоль-минорное); тематически сходное пятое проведение также смешивает различные звукоряды, звучащие на фоне опять же «тонических» трезвучий, но теперь сферы Си-бемоль мажора и ми-бемоль минора пополнены сферами ре-бемоль минора, ля-бемоль минора и Фа мажора, которые уже проявлялись (можно сказать, таким образом, что общий полнохроматический звукоряд имеет микстовую природу). Наконец, в примыкающем к пятому шестом проведении (ц. 108), где рефренный тематизм преобразен наиболее радикально, идея его звукового насыщения своеобразно резюмируется: снизу вверх и сверху вниз здесь устремляются друг на друга хроматические двуоктавные пассажи. Это оставляет впечатление, что смешение разных звукорядов достигло той наивысшей степени, когда они уже не могут существовать и восприниматься отдельно.

Из сказанного видно, что рассмотренный тематизм развивается от более простых ладовых форм (менее многозвучных и с меньшим числом взаимодействующих устоев и звукорядов) к более сложным. Но, преобразуясь, он не перестает быть самим собой — сквозными остаются, к примеру, нисходяще-гаммообразный тип интонирования и синкопированный ритм.

Картину ладового многообразия сцены дополним теперь данными о промежуточных эпизодах. Первый из них (см. *пример 123* ц. 99) описывался в V главе (параграф 4: «Концентрированное выражение принципов ладового развития в четырехтакте из “Хованщины”»). Напомним лишь, что в этом эпизоде осуществлен сложный микропроцесс ладового развития: общий звукоряд — эндекахорд (отсутствует *соль-бикар*) — стал результатом суммирования (в четвертом такте) двух тождественных по структуре гексахордов на расстоянии тона.

Следующий эпизод (ц. 100–101) членится на три тематически и ладово отличающихся звена. Первое из них («Какая ж не-

легкая сила шальная») выдержано в духе русских хоровых песен, опирающихся на диатонику в параллельно-переменной системе (ми-бемоль минор — Соль-бемоль мажор); второе (реплика Подьячего: «Страх попутал») укладывается в симметричный звукоряд полуторатон-полутон: 31 31 31; третье («Risoluto»: «Забыл аль не знал обычай наш стрелецкий») отличается сложностью (общий звукоряд — эндекахорд, отсутствует ре-бемоль) и внутренней раздвоенностью — одна его половина основана на мажорных трезвучиях (IV<, VI, II<, I<), другая («И жив отселе не уйдет») включает остро диссонантные аккорды минора. Очередной эпизод — восьмитакт «В Китай городе был я на работе» — только что рассмотрен.

Перейдем ко второй половине сцены — которую Римский-Корсаков «переложил в d-moll». Она имеет волнообразный профиль ладового развития: выявленная в первой половине тенденция к усложнению здесь воспроизводится неоднократно на сравнительно коротких участках. Первая волна открывается речью Кузьки («Стрельцы! Спросим батю»): ми-бемоль-минорная диатоника, обогащенная VII высокой ступенью, в последующем хоре пополняется до додекахорда.

Истоком второй волны служит тетракорд *си-бемоль—до-бемоль—ре-бемоль—ми-бемоль* («Здорово, детки»), он сменяется в ответном приветствии стрельцов («На радость и славу живи») восьмитоновым миноро-мажором с опорой *до* и вслед за ним — эндекахордом, ставшим результатом сложного синтеза ми-бемоль-минорной и соль-минорной сфер («Зачем меня вы звали?»).

Последняя, третья волна исходит из строгой диатоники ответа стрельцов («Рейтары да петровцы губят нас»). В следующей лейттеме Хованского («Помните, детки») эта диатоника нарушается введением тона *ля* (он, кстати, искажил уже знакомую тему), оказавшегося первым в ряду хроматических элементов, быстро приведших к полному двенадцатиступенному звукоряду (перед ц. 120). Завершающая действие молитва («Господи, не дай врагам в обиду») несколько снижает плотность лада, хотя она и в ней остается высокой — на уровне эндекахорда (отсутствует лишь один тон *ля*).

Охватив теперь мысленным взором всю сцену, нельзя не заметить общности процессов ладового усложнения, которые наблюдаются и в каждой ее половине, и в отдельных сегментах. Эти процессы прослеживаются даже в кратких построениях, подобных первому четырехтактному эпизоду (см. *пример 123* ц. 99), второму трехзвенному эпизоду (ц. 100–101), ответу Хованского «Помните, детки». В последнем особенно ясно прояви-

лась содержательно-эмоциональная подоснова ладового развития: линия искажения диатонического звукоряда словно бы отражает нарастающее смятение князя: «Нынче не то: страшен царь Петр!».

Все сказанное о финале III действия убеждает в ошибочности вывода, будто бы «безвыходный» ми-бемоль минор — это просчет композитора. Именно в условиях унитональности столь явным становится, к примеру, подобие ладовых процессов всей сцены, ее отдельных частей и построений. Кроме того, многие конкретные лады ярче обнаруживают свою индивидуальность, когда они «отмеряются» от сквозной тоники. Это касается, в частности, эндекахордов, звукоряды которых, как отмечалось в IV главе, вне центра единообразны. В данной сцене есть целая серия таких звукорядов. И все они различны, так как тот или иной «пропущенный» тон (*соль, до, фа-бемоль, ре-бемоль, ре*) оказывается каждый раз в ином отношении к унитонике.

При сохранении центра на протяжении целой сцены небольшие и редкие площадки иных строев оказываются словно бы втянутыми в орбиту этого центра, теряя свою автономность. То есть **факт** унитональности становится **фактором** унитональности (к тому же, как отмечалось, композитор не полагается только на этот фактор, а «использует» его во взаимодействии с другими).

Рассмотренная сцена, как говорилось, — это некий монтаж контрастных (в частности и в ладовом отношении) эпизодов. Но она представляет собой и целостный блок, что имеет драматургическое обоснование — именно в ней пересекаются такие важные драматургические линии (восходящая и нисходящая), как линия новой власти (ее олицетворяет Подьячий) и линия стрелецкого движения. Общий для всех разделов центр служит одним из важнейших средств, препятствующих превращению «мозаики кадров» как единства в «набор кадров». Унитональность, таким образом, благоприятствует целостному восприятию сцены.

6. Унитональность как динамизирующий фактор

Обобщая приведенные в данной главе примеры, в которых более или менее последовательно претворен унитональный принцип, отметим, что принцип этот служит в них, как правило, динамизирующим фактором. Ведь стабильный устой позволяет оттенить и подчеркнуть мобильное начало в ладовом развитии, осуществляемом, в основном, по таким линиям, как: а) смена модусов или увеличение их состава; б) присовокупле-

ние к постоянной опоре дополнительных опор, образующих, в частности, полиопорные структуры; в) колебание весомости тех и других опор. Перечисленные три линии реализуются через использование средств, уже рассмотренных в предыдущих главах в связи с разновидностями модального развития: пополнением звукоряда (IV глава), взаимной дополняемостью модусов (V глава) и раскрывающимся ладом (VI глава), а также в связи с производностью и полиопорностью (III глава). Добавим, что некоторые способы развития с сохранением одного устоя объяснимы через понятия одноименной переменности (в трактовке И. Способина) и ладовой модуляции (по Ю. Тюлину), если к этим понятиям причислить процессы взаимодействия не только одноименных мажора и минора, но и любых модусов с общей первой ступенью.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изученные в монографии ладогармонические черты музыки Мусоргского находятся во взаимозависимых и взаимообуславливающих отношениях. Это касается, в частности, ряда свойственных методу композитора тенденций — модализации ладового развития, раскрытия его новых формообразующих возможностей, устранения ограничений в выборе звукорядов и аккордов, создания всякого рода смешанных образований (включая производные и полиладовые), тональной децентрализации, гетерофонизации фактуры.

Обоснование мысли о целостности ладового мышления Мусоргского — одна из определяющих целей монографии, которая отвечает весьма актуальной общей задаче — представить величайшего в русской музыке новатора «не только и не столько разрушителем старых, но и создателем новых закономерностей, подчеркнуть конструктивное начало в его творческом методе»¹. Не случайно, таким образом, повышенное внимание, уделяемое в монографии вопросам музыкальной технологии, обоснованию ее совершенства, художественной и историко-стилевой мотивированности.

Освещение этих вопросов может способствовать, помимо всего, доказательному, аналитико-теоретическому решению ряда старых тем мусоргсковедения — об уровне мастерства композитора и о редактировании его сочинений. Ведь эти темы и сегодня не раскрыты полностью. И хотя, скажем, «легенда о невладении техникой» применительно к Мусоргскому стала, в конечном счете, непопулярной, ее нельзя считать опровергнутой, тем более что опирается она на неизжитую пока научно-педагогическую концепцию, отражающую бытующее в музыкальных кругах представление о незыблемости классицистских законов письма. Коренным образом изменить положение можно лишь на основе новой теории, адекватной новой технологии. Желание внести посильную лепту в ее построение и выразилось в разработке тех ее аспектов, которые обобщают открытия и нововведения композитора в области лада, фактуры и гармонии.

¹ Головинский, 1990, с. 9.

Выявление в творческом методе Мусоргского конструктивного (а не только деструктивного) начала отвечает и потребностям науки о современной музыке, представителем которой он, по сути, является. Последнее утверждение нуждается, конечно, в доказательствах, в качестве которых может быть использовано большинство тезисов и аналитических этюдов монографии. Его обоснованию специально посвящена также, к примеру, статья Ю. Холопова с симптоматичным названием «Мусоргский как композитор XX века»¹.

В связи со сказанным, в монографии отмечалось, что теоретические обобщения о музыке Мусоргского нередко приобретают весьма широкую сферу применения. Сошлемся в качестве примера еще раз на труды 30-х годов В. Беляева² и Ю. Келдыша³ — в них зародилась идея хроматической двенадцатиступенной тональности, спустя три десятилетия положенная в основу теории Ю. Холопова о современной гармонии. Составившие содержание данного исследования вопросы модального развития, новогетерофонического мышления, приготовления новых разделов, классификации фактур и полиладовых явлений, децентрализации, ладовой производности, полиопорности, неклассического модулирования и ряд других могли бы быть отнесены к проблематике современного композиторского творчества, а отчасти и к общей теории музыки. В связи с этим, в работе проведены необходимые параллели, а также предложена своя трактовка отдельных положений и понятий, некоторые из которых введены впервые.

Все изученные и затронутые в монографии компоненты новой техники Мусоргского возникли из общей предпосылки — изменения соотношения в системе «тональность — модальность» в пользу модальности. Став важным звеном в связи с XX веком, само такое изменение имеет эстетическую мотивировку. В каждом сочинении композитор, заново решая проблему формы (напомним еще раз его кредо: «Заманчиво, но и редко можно воплотить жизненный тип в присущей ему одной форме»), заново же создает лады—звукоряды, пути их становления, систему интонационно-функциональных сопряжений между элементами. Такой метод приводит к тончайшей соотнесенности, казалось бы, чисто технических приемов и средств с ярко индивидуализированными образами и позволяет достигнуть небывалой остроты художественного проникновения в глубины человеческой психики.

¹ Холопов, 1990.

² Беляев, 1930.

³ Келдыш, 1933.

Указанное изменение в системе «тональность—модальность» проявляется, в частности, в выдвигании на первый план изучавшихся выше факторов модального развития. И дело не только в том, что они нередко превалируют, в сравнении с тональными. Эти последние в контексте целостной системы преобразуются и как бы сами обретают печать модальности. Именно в таком смысле в работе говорилось о модальном выражении тональных факторов. Мусоргский сравнительно редко прибегал к классическим, гармонико-функциональным модуляционным приемам. Специфический же характер переходов у него проявляется, в частности, в «перетоникализации» звукоряда, остающегося неизменным, в использовании полиопорного посредствующего раздела, объединяющего предыдущий и последующий строи, в образно-тематической автономизации подготовляющих разделов, в постепенном переключении в новый звукоряд уже после смены центра («модальный ответ»), а также, наоборот, в заблаговременном (до смены центра) насыщении ткани звукоэлементами очередной тональности. В двух последних случаях факторы модального развития выступают несинхронно с тональными переменами.

Особенно очевиден приоритет модального развития в унитональных композициях. В них уровень его динамического воздействия словно бы соизмеряется по некоей точке отсчета, «нулевой отметке», то есть по выдержанному центру. При этом обнажаются отличия от классической системы ладогармонического развития с характерной для нее ролью модуляционных процессов. Такая роль была предопределена единообразием мажорно-минорного лада. Допущение же в принципе любых ладоструктур позволяет при желании отказаться от тональных смен, компенсируя их модальными преобразованиями.

В итоге еще раз подчеркнем, что приведенные в монографии положения укрепляют тезис о снижении у Мусоргского качеств заданности лада, об образовании ладовых структур в процессе развертывания конкретного сочинения, когда они уже не мыслятся только абстрактной, существующей «над произведением» субстанцией. В той или иной мере это относимо, конечно, к любому стилю, ибо лад (по Б. Асафьеву) всегда проявляется как становление. Но у Мусоргского впервые с такой ясностью определилась новая традиция, подхваченная композиторами XX столетия, по которой высотные и функциональные компоненты лада, образующиеся в развитии произведения, не переносятся в том же виде на другие произведения и не переходят в разряд обобщенческих, абстрактно-ладовых.

Специфические трудности возникают тут перед исследователем. Он не может уже фиксировать использование каких-либо откристиализовавшихся «ладовых табличек». Ему приходится работать на ином уровне, устанавливая каждый раз заново действие принципов ладового развития, способных материализоваться в практически неисчислимом множестве конкретных форм.

И это не просто постижение технологии. Для Мусоргского прием как таковой не существовал, его звуковые структуры всегда адекватны художественным идеям, любое изменение первых обнаруживает соответствующее изменение вторых. Поэтому при изучении его музыки, быть может, самым надежным методологическим основанием способен служить тот тезис, которым, в формулировке Ю. Лотмана, определяется современный и новый с философской точки зрения подход к явлениям искусства: «Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры»¹. Постигая звукоструктурные процессы, мы, тем самым, вникаем в логику становления художественных идей. К такого рода задачам «мусоргсковедение» обращалось пока недостаточно. Поэтому данная монография и была задумана как попытка их постановки и решения в некоторых из возможных ракурсов.

¹ Лотман, 1972, с. 38.





СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967. С. 69–90.
- Алексеев Э. О динамической природе лада // Сов. музыка. 1969. №11. С. 67–75.
- Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976.
- Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986.
- Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
- Асафьев Б. (Игорь Глебов). Безграмотен ли Мусоргский? // Совр. музыка. 1927. № 22. С. 277–283.
- Асафьев Б. (Игорь Глебов). О подлинном «Борисе Годунове» (Два очерка) // М.П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти: 1881–1931. Статьи и материалы. М., 1932. С. 57–81.
- Асафьев Б. Слух Глинки // Асафьев Б. Избр. тр.: В 5 т. М., 1952–1957. Т. 1. С. 289–328.
- Асафьев Б. «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина // Там же. Т. 3. С. 100–168.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1979.
- Баранова Т. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII веков: Дис. канд. искусствоведения. М., 1981.
- Беляев В. Две редакции «Бориса Годунова» // «Борис Годунов»: Статьи и исследования. М., 1930. С. 39–69.
- Беляев В. Опыт тематического и теоретического разбора «Бориса Годунова» // «Борис Годунов»: Статьи и исследования. М., 1930. С. 95–135.
- Берков В. Об относительной ладотональной неопределенности // Музыка и современность. М., 1967. Вып. 5. С. 319–371.
- Бершадская Т. Талантливое исследование // Сов. музыка. 1978. № 12. Рец. на кн.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976. С. 124–128.
- Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.
- Бобровский В. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961.
- Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 145–176.
- Бурда В. О некоторых особенностях ладового мышления Д.Д. Шостаковича // Научно-методические записки: Сборник научных трудов / Свердловская консерватория. Свердловск, 1972. Вып. 7. С. 116–144.

- Буцкой А. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Л.; М., 1948.
- Валькова В. На земле, в небесах и в преисподней. Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» // Муз. Академия. 1999. № 2. С. 138–144.
- Варга Б., Димень Ю., Лопариц Э. Язык, музыка, математика. М., 1981
- Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
- Визель З. О классификации типов фактуры. (Уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) // Проблемы музыкальной фактуры: Сборник научных трудов / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. Вып. 59. С. 4–18.
- Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада. М., 1972. С. 77–98.
- Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922.
- Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. 224 с.
- Глинка М. Записки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т.1. Л.; М., 1952.
- Головинский Г. Камерные ансамбли А. Бородина. М., 1972.
- Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981.
- Головинский Г. О фольклорных связях «Бориса Годунова» // Сов. музыка. 1986. № 3. С. 83–88.
- Головинский Г. От составителя. Художественное наследие Мусоргского: взгляд вчера, сегодня, завтра // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 3–11.
- Головинский Г. М.П. Мусоргский и фольклор. М., 1994.
- Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.
- Грубер И. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1956.
- Гуляницкая Н. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Лекция 2: Ладозвукорядный материал / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1977.
- Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
- Гурков В. О «ладово-мелодическом» направлении в музыке XIX века // Критика и музыковедение. Л., 1980. С. 78–100.
- Девуцкий В. О синкретических терминах теории ладогармонического языка // Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып. 7. С. 290–311.
- Девуцкий В. Стилистический курс гармонии. Воронеж, 1994.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Джани-заде Т. Мугам — импровизация на лад // Современные методы исследования в музыковедении: Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1977. Вып. 31. С. 29–55.
- Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. Л., 1963.
- Дубовский И., Евсеев С, Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М., 1984.

- Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985.
- Дьячкова Л. Политональность в творчестве Стравинского // Вопросы теории музыки. М., 1970. Вып. 2. С. 246–289.
- Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И.Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. С. 301–322.
- Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 2004.
- Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980.
- Зарурухова С. Форма и лад в казахской домбровой музыке // Музыказнание. Алма-Ата, 1967. С. 77–87.
- Земцовский И. Интонационное «зерно» оперы «Борис Годунов» // Сов. музыка. 1959. № 3. С. 24–32.
- Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.; М., 1978.
- Исаева И. О мелодической природе гармонии и фактуры в музыке Мусоргского // Вопросы теории музыки. М., 1975. Вып. 3. С. 132–156.
- Исаева-Гордеева И. Виды ладового синтеза в музыке Мусоргского // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. научн. трудов / Московская консерватория. М., 1979. С. 1–28.
- История русской музыки в нотных образцах. М.; Л., 1949. Т. 2.
- Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1923.
- Катуар Г. Теоретический курс гармонии. М., 1924. Ч. 1.
- Келдыш Ю. Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933.
- Келдыш Ю. Мусоргский // Муз. энциклопедия: В 6 т. М., 1973–1982. Т. 3. Колонки 838–845.
- Климовицкий А. Заметки по бетховениане // История и современность. Л., 1981. С. 55–120.
- Коловский О. О полифонии в хоровых сценах оперы «Борис Годунов» Мусоргского // Проблемы истории и теории русской хоровой музыки: Сб. научн. трудов / Ленинградская консерватория. Л., 1984. С. 31–46.
- Коловский О. «Картинки с выставки» Мусоргского (к проблеме подголосочной полифонии) // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б.В. Асафьева: Сб. научн. трудов / Ленинградская консерватория. Л., 1985. С. 38–52.
- Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982.
- Коптев С. О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве // Проблемы лада. М., 1972. С. 191–207.
- Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983.
- Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
- Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

- Л а м м П. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // «Борис Годунов»: Статьи и исследования. М., 1930. С. 13–38.
- Л а м м П. К восстановлению подлинного Мусоргского // М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти: 1881–1931. Статьи и материалы. М., 1932. С. 29–32.
- Л а п ш и н И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 46–107.
- Л а у л Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983. С. 39–63.
- Л е в а ш е в Е. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М.П. Мусоргского. М., 1989. С. 24–62.
- Л и с т о п а д о в А. Песни донских казаков. Т. I. Ч. 1. М., 1949.
- Л о т м а н Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- М а з е л ь Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
- М а з е л ь Л. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича // Сов. музыка. 1975. № 9. С. 8–15.
- М а з е л ь Л. Строение музыкальных произведений. 2-е изд., доп. и перераб. М., 1979.
- М а з е л ь Л., Ц у к к е р м а н В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- М е р к у л о в А. Некоторые особенности композиции и интерпретации «Картинок с выставки» Мусоргского // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. научн. трудов / Московская консерватория. М., 1979. С. 29–56.
- М и л к а А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
- Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973–1982. Т. 4.
- Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
- М у с о р г с к и й М.П. Письма и документы. М.; Л., 1932.
- М у с о р г с к и й М. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971.
- М ю л л е р Т. Гармония. М., 1976.
- М ю л л е р Т. Гетерофония // Муз. энциклопедия: В 6 т. М., 1973–1982. Т. 1. Колонки 973–976.
- М я с о е д о в Н.О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М., 1998. 142 с.
- Н е к р а с о в а Г. Об одном творческом принципе Мусоргского // Сов. музыка. 1988. № 3. С. 67–72.
- О с т р о в с к и й А. Учебник сольфеджио. Л., 1978. Вып. 4.
- П а и с о в Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
- П и н ч у к о в Е. Черты стиля в гармонии Д. Скарлатти // Сов. музыка. 1981. № 8. С. 65–68.
- П и н ч у к о в Е. Плагальный принцип в монодии и проблема происхождения генамисотоники // Проблемы лада и гармонии: Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. Вып. 55. С. 46–66.

- Попеляш Л. О фактурных предпосылках политональности // С.С. Скребков: Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 163–175.
- Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
- Протопопов В. Вариационность в музыке Шебалина // В.Я. Шебалин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1970. С. 181–195.
- Протопопов В. Некоторые вопросы музыкального языка Мусоргского // Избранные исследования и статьи. М., 1983. С. 35–60.
- Протопопов В. Образ Бориса в опере Мусоргского // Избранные исследования и статьи. М., 1983. С. 19–34.
- Пустовит Е. Гармония Мусоргского // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. М., 1985. Вып. 2. С. 24–48.
- Рахманова М. М.П. Мусоргский и современное зарубежное музыкознание // Музыка: Библиографическая информация. М., 1989. Вып. 9.
- Рахманова М. Мусоргский в зарубежном мире // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 218–251.
- Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
- Римский - Корсаков Н. Практический учебник гармонии. М., 1949.
- Римский - Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
- Ройтерштейн М. Введение в анализ гармонии / Московский педагогический институт. М., 1984.
- Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен // Статьи по музыкальному фольклору. Л; М., 1973. С. 8–81.
- Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации // Поэзия и музыка. М., 1973. С. 137–185.
- Сабина М. Шостакович-симфонист. М., 1976.
- Сабина М. Мусоргский и мы // Сов. музыка. 1989. № 3. С. 10–20.
- Скребков С. Интонация и лад // Сов. музыка. 1967. № 1. С. 89–94.
- Скребков С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.
- Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
- Скребков С. Как трактовать тональность? // Скребков С. Избранные статьи. М., 1980. С. 111–115.
- Слонимский С. Трагедия разобщенности людей // Сов. музыка. 1989. № 3. С. 20–30.
- Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.

- Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.
- Соколов О. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 153–176.
- Способин И. Лекции по гармонии. М., 1969.
- Стасов В. Статьи о музыке. М., 1977. Вып. 3.
- Степанова И.К теории музыкального языка Мусоргского // Сов. музыка. 1982. № 3. С. 66–72.
- Степанова И. Философско-эстетические и психологические предпосылки музыкального мышления Мусоргского // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке: Сб. научн. трудов / Московская консерватория. М., 1983. С. 3–19.
- Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
- Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
- Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. Вып. 1. С. 5–35.
- Тифтикиди Н. Теория однотерцовой и тональной хроматической систем // Вопросы теории музыки. М., 1970. Вып. 2. С. 22–53.
- Трамбицкий В. Гармония русской песни. М., 1981.
- Трембовельский Е. О цитировании и национальной сути // Сов. музыка. 1973. № 3. С. 13–20.
- Трембовельский Е. Стиль М.П. Мусоргского: принципы ладового развития / Издательство Воронежского университета. Воронеж, 1992.
- Трембовельский Е. К проблеме терминологии — о выражении «художественное открытие» // Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 76. С. 140–153.
- Трембовельский Е. Контрасты «Картинок с выставки» — феномен парадоксального мышления Мусоргского // Проявление контраста в музыке: Межвузовский сб. научн. трудов. Воронеж, 1988. С. 75–97.
- Трембовельский Е. Монодийно-гетерофонная природа мышления // Сов. музыка. 1989. № 3. С. 52–64.
- Трембовельский Е. Некоторые современные аспекты ладогармонического мышления Мусоргского // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 137–165.
- Трембовельский Е. О полиопорности в сочинениях Мусоргского // Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования: Межвузовский сб. научн. трудов. Воронеж, 1992. С. 76–102.
- Трембовельский Е. Порождающее описание // Муз. Академия. 1995. № 1. С. 121–131.
- Трембовельский Е. Книга стала событием // Муз. Академия. 1996. № 3–4. С. 159–164.
- Трембовельский Е. Гетерофония: типология фактур — эволюция ткани // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 165–175.
- Трембовельский Е. Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского. М., 2008.

- Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966.
- Тюлин Ю. Натуральные и альтернативные лады. М., 1971.
- Тюлин Ю. Об опере «Борис Годунов» в редакциях Мусоргского и Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 195–227.
- Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974.
- Фрид Э. М.П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л., 1981.
- Ханбекян А. «Крупный пласт» А. Хачатуряна и его истоки // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. Вып. 1. С. 124–137.
- Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. М., 1966. Вып. 4. С. 216–329.
- Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
- Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. М., 1971. Вып. 7. С. 247–293.
- Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Холопов Ю. Модальная гармония // Музыкальное искусство: Общие вопросы теории и эстетики музыки. Ташкент, 1982. С. 16–32.
- Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983.
- Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. М., 1988.
- Холопов Ю. Мусоргский как композитор XX века // Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 65–92.
- Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. М., 1969. Вып. 6. С. 343–371.
- Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И.Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. С. 322–346.
- Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4. С. 4–22.
- Холопова В. Мелодика. М., 1984.
- Холопова В. Новые берега ритмики Мусоргского // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 93–109.
- Хохловкина А. Первые критики «Бориса Годунова» // «Борис Годунов»: Статьи и исследования. М., 1930. С. 135–165.
- Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
- Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2.
- Чайковский П. Поли. собр. соч.: Литературные произведения и переписка: В 17 т. М., 1952–1981. Т. 5.
- Черемисина Н. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.
- Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3. С. 238–279.

- Шаццлло А. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. М., 1982.
- Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.
- Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
- Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981.
- Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975.
- Шнитке А. «Картинки с выставки» М.П.Мусоргского. (Опыт анализа) // Вопросы музыкознания. М., 1954. Вып. 1. С. 327–357.
- Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 499–532.
- Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. М., 1967. Вып. 5. С. 209–261.
- Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М., 1998.
- Щербакова Т. Интонационные истоки творчества Мусоргского // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 166–191.
- Этингер М. Размышляя над классической гармонией // Сов. музыка. 1974. № 1. С. 71–78.
- Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
- Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки // Проблемы лада. М., 1972. С. 113–150.
- Юсфин А. О функциональной организации в народной музыке // Сов. музыка. 1973. № 3. С. 87–90.
- Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева (Имитационные формы скрытой полифонии) // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 193–229.
- Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.
- Apple W. Harvard dictionary of music. Cambridge (Massachusetts), 1958.
- Bilica K. Nad kolyska. O kolysance, kolysankach Niekrasowa i «Kolysance Jeriomuszki» Musorgskiego // Muzyka i liryka. 1989. № 2. S. 55–117.
- Calvocoressi M. Mussorgsky // The master musicians series. Completed and revised by Gerald Abraham. London, 1974.
- Devčić N. Harmonijsko-analiticki postupci u doktorskoj disertaciji «Die harmonik in den werken Modest P.Musorgski's (1839–1881)» Pavla Markovca // Pavao Markovac. Harmonijski jezik u djelima Modesta Petrvica a Musorgskog (1839–1881). Zagreb, 1988. S. 19–27.
- Fetis F. Traité complet de la theorie et de la pratique de Pharmonie. Paris, 1844.
- Forste A. Generative chromaticism in Mozart's music // Musical Quarterly. 1980. №4. P. 459–483.
- Goldman R. Harmony in Western Music. London, 1968.
- Haar J. False relations and chromaticism in 16-th century music // Journal of the American Musicological Society. 1977. N° 3. P. 391–418.
- Lendvai E. Bartok and Kodaly. Vol. 4. Budapest, 1980.
- Lowinsky E. Tonality and atonality in sixteenth-century music (with a Foreword by Igor Stravinsky). Berkeley and Los Angeles, 1961.

- Markovac P.** Harmonijski jezik u djelima Modesta Petrovica Musorgskog. Zagreb, 1988.
- Messiaen O.** The technique of my musical language. Paris, 1944. Cop. 1956.
- Oramo I.** Modale Symmetrie bei Bartok // Musikforschung. 1980. № 4. S. 450–464.
- Persichetti V.** Twentieth-century harmony. New-York, 1961.
- Schönberg A.** Harmonielehre. Leipzig, 1911.
- Siegmeister E.** Harmony and melody. Vol. II: Modulation; chromatic and modern styles. Belmont, 1966.
- Zupanovic L.** Pavao Markovac (1903–1941) i njegova doktorska disertacija «Die harmonik in den werken Modest P. Musorgski's (1839–1881)» u svom vremenu i danas // Pavao Markovac. Harmonijski jezik u djelima Modesta Petrovica Musorgskog (1839–1881). Zagreb, 1988. S. 9–17.
- Tinctoris J.** Dictionary of musical terms (An English Translation of «Terminorum musicae diffinitorium». Together with the Latin text). London, 1963.
- Weber-Bockholdt P.** Die Lieder Mussorgskijs. Herkunft Erscheinungsform. Munchen, 1982.

SUMMARY

Yevgeny Trembovelsky, born in 1939, Ph. D. (Art Studies); Professor of Music; Head of the Department of Music Theory and history (Voronezh Institute of Arts); Recipient of National honours in his sphere of study; Officer of the National Union of Composers (Russian Federation); Chairman of the Voronezh branch of the Union of Composers; Member of the National Union of Dramatic Arts; Organizer and delegate to numerous national and International festivals and conferences; lecturer, music critic and publicist; editor of published collections of music-science articles; author of more than seventy scientific works about the theory and aesthetics of music, methodological problems and research, folklore, the interactions of amateur and professional art, stylistic analysis of contemporary Russian and Kazakhstan composers, analysis of the roots of innovatory characteristics of the music of Mussorgsky.

Trembovelsky's «Style of Mussorgsky: Modes, Harmony, Texture» is the result of attempts by the author to define the most important criteria of the composer's artistic individuality and his contribution to the evolution of European artistic thought. Trembovelsky promulgates new ideas about general music theory and includes a study of the theory of contemporary music: both of these derive from the resource-base of his research. He describes Mussorgsky's importance as an innovator-composer in the stylistics of the Twentieth Century, with particular reference to the spheres of mode, harmony and texture. Previous research into Mussorgsky's individual manner of composition (but not into such specific aspects as chording, melody and function, all which have been studied and published), provides a platform for more detailed research into his perceptions of modal systems and the monodic-heterophonic essence of musical tapestry. Having described these in the greatest possible detail, the author of the book presents Mussorgsky as a creator of new musical systems and principles and not as the destroyer of the old ones.

In very general terms the mode-thinking of Mussorgsky is distinguished by changes within the balance of the «tonality-modality» system in favor of modality. It was expressed by means of prioritizing not the functional but other kinds of scale conformities as well as decentralization. The notion of decentralization, with reference to Mussorgsky in this work, is an essential idea, being in opposition to that which reflects the style of classical composition¹.

The main structural principle of classicism lies in defining the main central element: in mode, it is tonic; in texture, it is the dominant line; in modal forms, it is the theme which is being developed. Mussorgsky's

components of the «theme-development» pair tend to absorb each other, which creates very substantial change: for example in the modulation system and in the technique of anticipating forthcoming sections (Ch.7, 8). Decentralization in texture became more apparent when heterophonic but not homophonic or polyphonic principles flourished (Ch. 2). Finally, the tonic decentralization, dispersed through both the vertical and horizontal aspects, became one of the most important means of «breaking with tradition» (Mussorgsky) and moving towards the new systems of the Twentieth Century (Ch. 1, 2). In the second section of Ch. 3, in the light of harmonic and textural decentralization, the systematics of polymodal phenomena is elaborated by the author, which results in resolution of the argument in musical literature about separate patterns of music within the tonic system, such as in «The Tuileries Gardens» and the Boris' monologue «I have achieved supreme power». The reason for differing points of view was that frequently the divergence of melody and harmony was undiscovered.

The author presents a complex analysis of «Heterophonic and Modality Problems», namely the spatial and mode organization of the musical tapestry, if heterophony is understood to be a reflection of modal principle. Each element of the system is described in the book, in both complex and individual forms. For example, in chapter two the new Typology of texture is examined, including monody and an original study of the heterophonic variants of polyphony.

The second part of the book, «Principles of Mode Development», comprising an introduction and six chapters, begins with an explanation of the highly questioned notion of mode development. According to the binary interpretation of mode suggested in the book, its development is described from two viewpoints: modal (Ch. 4, 5, 6) and tonicfunctional (Ch. 7, 8, 9), either of which may dominate according to the style of the music. All modes, not only the classical major and minor, have their own dynamic resources and destroy previous theories about the mode static of Mussorgsky's composition.

In Chapter 4, «The Replenishment of Scale», there is a study of principles derived from the Middle Ages (*addicio*). They arise from the logically proved inclusion of new tones which led to a gradual enhancement of the intonation palette. Within this technique a method is highlighted, the retention of the tone which will subsequently be dominant in the mode.

¹ The author wants to emphasize the fact that poly-stylistics was a characteristic feature of the music of Mussorgsky and that for special reasons (according to the composer's own words, «a tribute to Germans» in his description of the inhabitants of a «German village» in his opera «Khovanschina») he sometimes used classical material.

Chapter 5, «The inter-addition of Modi», continues the development of ideas expressed in the previous chapter. It contains an analysis of the balance between sections and diverged scales when the final result, not the order of sound renewal, is important. A good example of this, «Epic Gates» from «Pictures at the Exhibition», where the contrast of the Triumphant (secular, instrumental) and the reflective (religious, choral) themes is predetermined by the extreme divergence of scales: only one tone (the centre, e flat) belongs to both. This single example shows how «generalization through genre» (A. Alshvang) incorporates even broader generalization through mode: not only different scales are contrasted but also different types of mode: major and customary (Russian orthodox Church); octave and non-octave; harmonic and melodic; diatonic and non-diatonic. It also illustrates the important thesis that the renaissance of modality in the twentieth century is the renaissance of the principle of choosing a mode. In ancient systems the number of modi was definite to a greater or lesser extent, whereas modern modality is almost without such constraint. Contemporary composers choose a mode (even though it may be constructed by themselves) from an infinitive choice of chromatic or micro-chromatic systems.

Chapter 6, «The Display of Principles of Exposed Mode», discusses the notion that this particularly monodic phenomenon has only hitherto been studied by folklorists, but the exposed mode can be found in some professional compositions as well. For Mussorgsky it became an essential feature of style, the result of an enthusiasm for folklore and speech intonation. The essence of the exposed mode is in a gradual broadening of intonation which is created by static (usually lower) and mobile (usually higher) tones which remain adjacent to each other (the double, treble and even four times dominant second can appear several times, but it is not possible for this to be indicated in the notation). As a result we can observe the change in the power and intensity of emphatic stresses which are included in a motif, the intensification of emotional expressiveness, and the raising of the level of semantic action. In the book there is a description of not only simple and folklore examples of the exposed mode but also mediated and more complex forms.

Chapter 7, «The Specifics of the Technique of Modulation»; Chapter 8, «Several Principles of Anticipating New Sections»; Chapter 9, «The Principle of Unitonality», follow sequentially. The author disproves the still remaining opinions concerning Mussorgsky's denial of modulations, his inability to «drag himself from one key to another», his preference for direct tonality confrontation, and states that there is no basis for any reproach of this nature. For example, Mussorgsky disliked «the German approaches» being predicaments of the classical style. He developed his own sufficiently strong principles for the organisation of preparatory sections.

The most important of those were creato-thematical autonomy, non domination (this also concerns structures derived from the fifth tone), and weakening of the tonal-textural tendency (but including different kinds of methods of directed modal development which allows the introduction of a new term: «modal predicator»).

Without denying the significance for Mussorgsky of the direct confrontations of any sound complexes and tonalities, the author shows that they frequently constitute outer and most obvious veneer under which the processes of modulation can be traced. However, these processes are unique in that they have again the nature of modality: pathways through an intermediary episode which integrates the first and last system through the common tone «without a harmonic bridge» (R. Reti). They can be distinguished by non-synchromatic centralisation, and the modus, and by the divergence of tonality displacement and caesura, the affect of tonal glissando in semi-tones, and the displacement of atomic constructions. In his technique of modulation Mussorgsky was one of the most creative composers of his time, but he could modulate in a classical way if he was stimulated by the process.

By contrast, the composer sometimes preserved one tonality for the duration of the entire composition, romance, or operatic scene: in such instances they are referred to in the book as «unitonality» (a term borrowed from F. Fetisse «ordre unitonique») and the indivisible centre plays the role of zero point in the scale of emotional intensity of the music. This very intensity in the aspect of mode is realised by means of the methods of modal development mentioned above.

In the conclusion of the book the author discovers that some of his generalisations tend to contradict each other: those about the wholeness of the composer's style and about the fact that he operates within different stylistic blocks and builds new structures in almost every composition. This apparent contradiction is overcome at the higher aesthetic level by taking into consideration Mussorgsky's ideas about the «boundaries of art» which in the religion of an artist are the epitome of stagnation.

The wholeness of Mussorgsky's style is not proved solely by a system of technical means. In Mussorgsky's work there are to some extent non-systematic because, as in modern music, they are in the principle without limit (it is from here that his ideas of stylistic plurality are derived). The essence of the phenomenon of wholeness lies in the conceptual unity of aesthetic artistic notions when confined adequate technical realisation.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
1. Художник живет в будущем.....	5
2. Этапы постижения Мусоргского и их соотнесенность с теорией современной музыки и фольклора. Некоторые источники.....	7
3. Специфические трудности изучения в связи с подходом к Мусоргскому как композитору своего и будущего веков	14
4. О понятийно-терминологическом аппарате	15
5. Лад и отношения его сторон	16
6. Двенадцатиступенность.	21
7. О тональных функциях и их символах	24
8. Структура работы	26

Часть первая. О ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОЙ И ФАКТУРНОЙ СПЕЦИФИКЕ

Глава 1. ТОНАЛЬНАЯ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ КАК ОДИН ИЗ НОВАТОРСКИХ СТИЛЕВЫХ ПРИНЦИПОВ

1. Ладостилевая многосоставность.....	30
2. Об использовании понятий «модальность — тональность»	34
3. Децентрализация как принцип новой тональности	36
4. «Задачи Мусоргского на определение тональности» и принцип их решения	41
5. О тонально-знаковой сигнатуре	47
6. Основные виды гармонических структур.....	48
а) <i>Первая группа.</i> Соответствие мажорно-минорной системе	49
б) <i>Вторая группа.</i> Неклассицистские приемы голосоведения и построения аккордов.....	49
в) <i>Третья группа.</i> Нетрадиционные последовательности.....	52
Плагальность как обращенная автентичность.....	54
Уплотнение аккордовых рядов	77
г) <i>Четвертая группа.</i> Нетрадиционная аккордика	81
7. Целостность гармонических последовательностей в условиях децентрализации	86

**Глава II. МОНОДИЙНО-ГЕТЕРОФОННАЯ СУЩНОСТЬ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ**

1. Единство лада и склада.....	100
2. Полимелодичность ткани и трактовка вертикали	101
3. Понятие гетерофонии и вопросы типологии фактуры.....	105
4. Монодийно-гетерофонное мышление — фактор стилевого единства ...	112
5. Проявление монодичности..... <i>Про мурма</i>	113
6. О соотношении ведущего голоса и сопровождения..... <i>Богатырские</i>	125
7. Снижение роли неаккордовых звуков	134
8. Немодусные тоны	138
9. Тематизация фактуры..... <i>Богатырские</i>	140
10. О народных истоках.....	148

Глава III. ТОНАЛЬНО-ДВОЙСТВЕННЫЕ ЗВУКОСИСТЕМЫ

A. ПРОИЗВОДНЫЕ ЛАДЫ

1. Понятие, виды, характер проявления у Мусоргского.....	149
2. Роль доминантового лада в перестройке классической системы	156
3. Некоторые факторы тональной двойственности	163
4. Специфика выразительности.....	173

B. ПОЛИОПОРНОСТЬ

5. Коррелятивность лада и склада в свете проблемы политональности	178
6. Определение дефиниций: полиладовость, полимодальность, полиопорность (политоникальность, политоничность).....	179
7. Консонантная и диссонантная политоники	189
8. Об использовании политоникальности и политоничности	193
9. Некоторые формообразующие и содержательные аспекты применения полиопорности.....	195
10. Об особенностях пьесы «Два еврея, богатый и бедный».....	203

Часть вторая.

ПРИНЦИПЫ ЛАДОВОГО РАЗВИТИЯ

ВСТУПЛЕНИЕ	210
1. Усиление значимости элементов и динамика музыкального развития... ..	210
2. О понятии «ладовое развитие»	213

Раздел первый.
МОДАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ

Глава IV. ПОПОЛНЕНИЕ ЗВУКОРЯДА

1. Общая характеристика принципа.....	217
2 «Promenade» и основные аспекты модального развития.....	225
3. Индивидуализированность конкретных решений. «Швея».....	233
4. Первичность модальных факторов.....	238
5 Сбережение тона.....	245
6. Сбережение аккордики.....	253

Глава V. ВЗАИМОДОПОЛНЯЕМОСТЬ МОДУСОВ

1. Факторы соотношения модусов.....	258
2. Образцы модальной дополняемости сопоставляемых тем.....	259
3. Модальная дополняемость внутри тем.....	265
4. Концентрированное выражение принципов ладового развития в четырехтакте из «Хованщины».....	273
5. Об избирательном отношении к материалу.....	280

Глава VI. ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ РАСКРЫВАЮЩЕГОСЯ ЛАДА

1. Метод интервальной модификации.....	283
2. Понятие «раскрывающийся лад» и некоторые вопросы его приложения к профессиональной музыке.....	288
3. Опосредованные и усложненные проявления принципов ладового раскрытия.....	299

Раздел второй.
ФУНКЦИОНАЛЬНО-ТОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ

Глава VII. СПЕЦИФИКА МОДУЛЯЦИОННОЙ ТЕХНИКИ

1. Ошибочные взгляды на роль и качество модуляций.....	314
2. О традиционных приемах и их стилевой индивидуализации.....	316
3. Специфические примеры модулирования как выражение нетрадиционных аспектов ладового мышления.....	322
4. Модуляция через тонику последующего строя. Несинхронность тонального сдвига с межфразировочной цезурой или со сменой звукоряда.....	327
5. Модуляция через посредствующий тон.....	332
6. Приемы стыковки в «Картинках с выставки».....	337

7. Сочетание переходности и сопоставительности в модуляциях через посредствующую тональность.....	341
8. К проблеме ладотональных комплексов	343
9. Некоторые трудности установления тональных планов.....	347
10. Проявление мелодико-интонационных признаков в «глиссандирующих» тональных планах	349

Глава VIII. НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВЛЕНИЯ НОВЫХ РАЗДЕЛОВ

1. О самостоятельности и индивидуализированности подготавливающих частей	358
2. «Баба Яга» как предыкт к «Богатырским воротам».....	359
3. Определяющее значение модальных факторов подготовки	366
4. Завершающий этап подготовки и его соотношение с «иктом»	370
5. Включение полифункциональных сочетаний	375
6. О цепи подготовлений в связи с образным развитием. Сцена гадания Марфы.....	380
7. Отношение факторов самостоятельности и предыктовости и его влияние на формообразование и образные связи	385

Глава IX. ПРИНЦИП УНИТОНАЛЬНОСТИ

1. Об оценке безмодуляционных решений в сочинениях Мусоргского.....	388
2. Приложение понятия «унитональность» к ряду известных музыкальных явлений. Причины сохранения принципа	390
3. Принципы ладотональной структуры «Женитьбы».....	395
4. Унитональность как единый принцип различных ладоструктур в «Картинках с выставки»	397
5. Проявление унитональности в «Хованщине». Финал III действия	406
6. Унитональность как динамизирующий фактор.....	413
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	415
Список использованных источников.....	419
Summary.....	428

Книжное издание

Евгений Борисович Трембовельский
СТИЛЬ МУСОРГСКОГО

Лад
Гармония
Склад

Редактор Н. Шантырь
Художник М. Цветкова
Компьютерная верстка В. Семенкова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x90¹/₁₆. Печ. л. 27,25
Уч.-изд. л. 29,975. Изд. № 11449. Тираж 600 экз.
Цена договорная.

Издательство «Композитор»
127006. Москва, Садовая-Триумфальная, д. 12/14
Тел. 650-54-15
E-mail: kompozitor@idk.su

Отпечатано в типографии
ООО ИПТ «Гарт»



Евгений Борисович ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ (р. 1939, Алма-Ата) — человек огромного научного и общественного темперамента, обладающий редкой работоспособностью, масштабным мышлением и ярко индивидуальной исследовательской и жизненной позицией. Он — один из крупнейших отечественных ученых-музыковедов, автор четырех монографий и более чем 150 статей по проблемам музыкальной науки и актуальным вопросам музыкальной жизни, просветитель и музыкально-общественный деятель — организатор конференций, концертов, мастер-классов, творческих встреч, вдохновитель и член жюри международных фестивалей и конкурсов во многих городах России и «ближнего зарубежья».

О признании заслуг Е.Б. Трембовельского свидетельствует протяженный список его регалий, должностей и наград: заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, зав.кафедрой теории музыки Воронежской академии искусств, член Союза композиторов и Союза театральных деятелей, секретарь Союза композиторов России, председатель Воронежской композиторской организации, Почетный деятель Союза композиторов России, лауреат премии им. Д.Д. Шостаковича, кавалер Ордена Дружбы и Золотой пушкинской медали.

Казалось бы, жизнь тонет в перечислениях; но при всем том это чрезвычайно легкий, «незаформализованный» человек. Только один штрих: машине он предпочитает велосипед, и пользуется им как средством передвижения всюду — в родном Воронеже, в Париже, на межгородских трассах...

ISBN 978-5-4254-0011-6



9 785425 400116

