

Г. Дмитриев

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ  
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ  
ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА



Г. Дмитриев

---

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ  
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ  
ОРКЕСТРОВОГО  
ПИСЬМА

Москва  
Всесоюзное издательство  
„Советский композитор“

1981

Общая редакция

Э. ДЕНИСОВА

## Введение

Драматургия музыкальных произведений — тема, привлекающая все большее внимание исследователей. Как пишет Д. Б. Кабалевский, «...учение о музыкальной драматургии должно было бы стать теорией, рассматривающей музыку в единстве ее формы и содержания. Это учение должно помочь нам при анализе музыкального произведения ответить на три важнейших вопроса, определяющих в итоге его эстетическую оценку: каковы образы этого произведения, каково их взаимодействие и как при этом выявляется и утверждается основная идея всего произведения и отдельных составных его частей»<sup>1</sup>.

Музыкальная драматургия — это образный строй произведения, воплощенный в музыкальной форме: становление и развитие, сопоставление или столкновение, гибель или утверждение — словом, жизнь образов, отображенная средствами музыки.

Круг вопросов, связанных с музыкальной драматургией симфонических сочинений, широк и многообразен. В этой книге исследуется вопрос о роли оркестра в драматургии симфонической формы, то есть проблема драматургической выразительности оркестровки.

Обусловленность инструментовки характером музыки отмечалась издавна. В той или иной форме эта идея сопровождает все этапы зарождения, формирования и развития оркестра как музыкального организма. Так, еще в XVII веке «Эмилио Кавальери выставил тезис, что оркестровка должна изменяться в зависимости от того, какой аффект выражает

<sup>1</sup> Кабалевский Д. Б. Избранные статьи о музыке. М., 1963, с. 80.



музыка»<sup>1</sup>. Новаторским для своего времени было и глюковское положение о том, что «инструменты должны употребляться... в соответствии с драматическим качеством их звучности»<sup>2</sup>. В более позднее время взаимосвязь оркестровки и музыкального содержания — аксиома. Но механизм и масштаб этого явления еще недостаточно изучены.

В этой связи особый интерес представляют некоторые мысли из работ по оркестровке М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова. Имеются в виду «Заметки об оркестровке» Глинки — тот «желудь», из которого выросла отечественная наука об оркестре, и «Основы оркестровки» Римского-Корсакова — выражение эстетических и технологических принципов созданной им школы.

Глинка писал: «Касательно употребления разнородных средств оркестра вообще в музыкальном сочинении правил почти не существует. Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра»<sup>3</sup>. Это положение иногда понимается как указание на одностороннюю зависимость инструментовки от музыкального материала, а не на их неразрывную взаимосвязанность. Но красоты оркестра не может быть, если конкретное оркестровое воплощение не является качественной принадлежностью данного материала. Глинка, делая свое заключение и поясняя его примерами из произведений Глюка, Генделя — музыкой, художественно совершенной, конечно же, имел в виду красоту оркестра как естественное следствие конкретности музыкальных мыслей в плане их инструментальной предназначенности. Далее читаем: «Инструментовка, точно так же как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль... оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь»<sup>4</sup>. Речь идет о моменте в процессе творчества, когда не до конца еще сформированная музыкальная идея превращается — в детально продуманном оркестровом изложении — в индивидуализированный музыкальный образ, в смысловом отношении законченный и определенный<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л., 1969, с. 19.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 122.

<sup>3</sup> Глинка М. И. Заметки об оркестровке. — В кн.: Литературное наследие. М., 1952, т. 1, с. 349.

<sup>4</sup> Там же, с. 350.

<sup>5</sup> Конкретизирующая роль оркестровки была отмечена позднее и П. И. Чайковским: «Трудно передать наслаждение, которое испытываешь, когда отвлеченная музыкальная мысль принимает вследствие передачи тому или другому инструменту или группе инструментов реальную фор-

Показательны и другие высказанные в «Заметках» соображения Глинки — относительно подготовки кульминаций, об отказе от употребления некоторых инструментов до определенного момента, когда их вступление приведет к новому качеству оркестрового развития. Эти приемы, применение которых должно находиться «в полном согласии с идеей сочинения»<sup>1</sup>, являются драматургически действенными, служат воплощению музыкального содержания оркестровыми средствами.

Н. А. Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» также касается вопроса о драматургической выразительности партитуры. «Оркестровые намерения автора должны быть связаны с вопросами формы его сочинения и с эстетическим значением данного периода или момента в частности и по отношению к целому. Выбор оркестрового приема находится в связи с музыкальным содержанием и колоритом куска, ему предшествовавшего, и куска, следующего за ним, и зависит от того, представляет ли данный период или момент единообразие или противоположность предыдущему или последующему музыкальному содержанию, а также представляет ли он вершину или ступень в ходе общей музыкальной мысли»<sup>2</sup>. Обуславливая «выбор оркестрового приема» музыкальным содержанием, то есть указывая на способность оркестровки определять выразительность музыкальных образов в процессе симфонического развития, Римский-Корсаков говорит и о ее формообразующем значении. Мысль Римского-Корсакова послужила основой для исследования А. М. Веприком явления бифункциональности тембра — совокупности «локально-выразительных» и «формообразующих» свойств. Но оркестровка в характеристике Римского-Корсакова — нечто большее, нежели область проявления свойств тембра. Такие понятия, как «эстетическое значение данного периода или момента в частности и по отношению к целому», «вершина или ступень в ходе общей музыкальной мысли», «единообразие или противоположность предыдущему или последующему музыкальному содержанию», не вызывают сомнений в принадлежности к категории музыкальной драматургии. Речь идет об оркестровке как определяющем музыкально-драматургическом факторе симфонического произведения. В своей книге Римский-Корсаков неоднократно подчеркивает художественное значение процесса оркестров-

му» (из письма к Н. Ф. фон Мекк от 12—13 июня 1879 г. — В кн.: П. И. Чайковский о композиторском творчестве и мастерстве. М., 1964, с. 59).

<sup>1</sup> Глинка М. И. Заметки об оркестровке, с. 349.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. М., 1946, с. 81.



ки, ее органическую связь с присущим композитору «способом творчества» (творческим методом), тот факт, что «инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения»<sup>1</sup>.

Эти мысли композиторов-классиков позволяют объективно оценить оркестровку не только как одно из средств воплощения музыкального содержания, но как область, где симфонические идеи находят свою структурную и смысловую законченность, кристаллизуются.

Такого рода широкое воззрение на оркестровку — понимание ее определяющего значения — не является распространенным. Гораздо более известен взгляд на нее как на одно из средств музыкальной выразительности в ряду других (гармония, контрапункт и т. д.). Отсюда — ограниченное понимание ее функции: во внимание принимаются лишь внешние аспекты тембровой организации произведения (при этом, как правило, учитывается только мелодический уровень). Эта позиция приводит к признанию за оркестровкой возможности «характеризовать» музыкальную мысль инструментальным звучанием, как бы дополнительно раскрывая ее имманентные свойства. Соответственно трактуется и формообразующее значение оркестровки — отмечаются в основном смены тембров на гранях формы.

В основе подобного подхода лежит непреодоленное, хотя и скрываемое представление об известной отчужденности «музыки» от средств ее выражения. Но всегда ли оно безосновательно? Не о том ли косвенно свидетельствует сам факт существования оркестров разных составов — этих автономных организмов, чьей потенциальной функцией является способность выражения вообще? А практика аранжировок и переложений, получившая широкое распространение и далеко не всегда несостоятельная в художественном отношении? А методика обучения искусству оркестровки, базирующаяся на воспитании навыков приспособления пьес данной инструментальной среды к другой? Ведь этими явлениями отражена неоднозначность связи определенного музыкального материала со звучащей формой, подтверждается возможность существования некоторых сочинений в различных тембровых обликах. Как же совместить с этим те случаи, когда оркестровка действительно «одна из сторон души» музыкального произведения?

Логично предположить, что обе точки зрения — оркестровка как одно из средств музыкальной выразительности и как кристаллизующий фактор симфонической формы — отражают различные функции одного явления в различных условиях.

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, с. 8.

Определяющая роль оркестровки в симфоническом произведении обуславливается высокой степенью конкретности музыкального мышления композитора в плане инструментальной предназначенности. Музыка обретает смысловую завершенность в данном оркестровом воплощении, она неотделима от него. Оркестровка предстает здесь областью, в которой проступают, окончательно формируясь, все качества музыкально-художественного целого, сферой законченного выражения симфонических мыслей. (Способ «проверки» — невозможность перевода музыки в иную темброво-инструментальную среду без искажения смысла.)

Но далеко не во всех произведениях оркестровка учтена как качественная принадлежность музыки. (И они выдерживают более или менее равноценный перевод в иное звучание, меняясь внешне, но без существенной трансформации музыкального содержания.) Говорить по отношению к ним об определяющей роли оркестровки было бы неоправданно. Функция оркестра здесь — это прежде всего передача произведения, а значение оркестровки исчерпывается совокупностью «характеризующе»-формообразующих качеств тембровой организации. Представление об известной отчужденности текста от средств его оркестрового воплощения отражает фактическое положение — качественную особенность мышления композитора: такие произведения сочинены или вообще отвлеченно, или «фортепианно» и лишь потом «переложены на оркестр».

Таким образом, функция оркестровки в симфоническом произведении может быть весьма различной. (Это отличие сродни тому, которое существует между живописью и раскрашиванием рисунка в отношении роли цвета.) Неоднозначность оркестровой формы отличает выражающую («транспортную») функцию. Это — простейший тип оркестровой организации произведения (отсутствует момент художественной оценки). Однозначная форма — особенность определяющей функции. Она характеризуется включением свойств инструментального звучания в природу самих музыкальных мыслей в момент их формирования, чем и достигается их неразрывная взаимосвязанность. Это единство есть фокусирование в оркестровке всех структурных и смысловых качеств музыкального целого, что составляет отличительный признак симфонизма.

Свое яркое осуществление определяющая роль оркестровки находит в условиях драматургически выразительного музыкального мышления. Этому способствует интонационная драматургия, предрасполагающая к индивидуализированности оркестрового воплощения. Здесь во всей полноте могут проявиться конкретизирующие, формирующие качества оркестра. Они вытекают из самого существа такого рода мы-



шления. Способность к кристаллизации музыкально-драматургического содержания — это и есть драматургическая функция оркестровки. Художественная задача, которая при этом решается, — создание индивидуальной звучащей формы, где замысел композитора находит адекватное выражение. Данная работа — попытка разобраться в функциональном устройстве оркестровых организаций такого рода.

В качестве материала для исследования использованы оркестровые произведения композиторов различных эпох, национальных школ, стилевых ориентаций. Это — медленная часть Четвертого фортепианного концерта Бетховена; отрывки из «Камаринской» Глинки и третьей части Первой симфонии Малера, оркестровая пьеса Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» и фрагменты из второй части его же Четвертой симфонии; некоторые разделы Концерта для оркестра Б. Бартока и медленных частей его Второго и Третьего фортепианных концертов; Largo из Девятой и отдельные места из крайних частей Пятнадцатой симфонии Шостаковича; фрагменты из балета «Поцелуй феи» Стравинского, Второго концерта для скрипки и камерного оркестра А. Шнитке, «Озорных частушек» Р. Щедрина и др. На выборе материала до некоторой степени сказалось желание коснуться произведений относительно малоизученных. Поэтому не использованы неоднократно по разным поводам анализированные произведения классического наследия — такие, как симфонии Бетховена, П. И. Чайковского и т. п., хотя они и представляют чрезвычайно благодарный материал для темы данного исследования. Особое внимание уделено произведениям современной музыки, что объясняется своеобразными особенностями оркестровой организации многих из них, а также тем, что современное симфоническое письмо отличается в целом большой конкретностью оркестрового мышления.

В условиях некоторого отхода от норм традиционного формообразования, что показательно для современной музыкальной ситуации, конструктивная роль оркестра значительно возрастает. Инструментальная специфика в произведениях современных композиторов может возводиться в ранг основного содержательно-конструктивного принципа (сонористика), нередко ведущее значение приобретает монтажный принцип оркестровой организации. Наконец, симфоническая музыка нашего времени (в лучших образцах) характеризуется драматургической усложненностью, особой диалектичностью образных взаимоотношений. Новое и своеобразное качество ряда современных произведений — полифония образов, которая находит непосредственное выражение в явлении многослойности. Это один из центральных вопросов данного исследования.

Анализ оркестровки, трактуемой как область кристаллизации симфонической формы и содержания, представляет сложную проблему; максимальная полнота здесь вряд ли достижима. Многие важные, но не главные — в свете нашей темы — проблемы не затронуты в анализах, так как рассмотрение их перегружало бы изложение; в то же время отказ от дополняющих исследование вопросов, тесно с ним связанных, мог безосновательно его обеднить. Отсюда различия в степени подробности анализов: некоторые произведения или их разделы рассмотрены сравнительно подробно (например, медленная часть Четвертого фортепианного концерта Бетховена, пьеса Айвза, вступление к первой части и вторая часть Концерта для оркестра Бартока), тогда как ряд других сочинений, анализируемых с меньшей полнотой, привлечен лишь как дополнительный материал для иллюстрации устанавливаемых положений. Жанр очерка, предоставляющий возможность широкого и гибкого охвата вопросов, подчиненных главной теме, наиболее соответствовал задачам работы. Соединение в книге четырех очерков позволило осветить вопрос о драматургической функции оркестровки с разных позиций.

В первом очерке анализируется механизм оркестрового воплощения диалогической драматургии. Второй посвящен рассмотрению такого нового и своеобразного драматургического качества, как полифония образов с вытекающей отсюда многослойностью оркестровой организации. В третьем очерке на примере Концерта для оркестра Бартока рассматриваются различные стороны его оркестрового организма: особенности вступления из первой части; роль тембровой драматургии во второй; выявляется система, регулирующая взаимосвязь материала и среды его инструментального осуществления. Последний очерк стоит особняком. Он характеризует способность оркестровки к выражению драматургически самостоятельного подтекста, создающего впечатление авторского комментирования музыкальных явлений.

Разумеется, представленными очерками тема драматургической функции оркестровки не исчерпывается. Исследование могло бы продолжаться как по пути конкретных анализов, так и по линии детального рассмотрения отдельных частных вопросов оркестровой организации симфонических произведений. Не претендуя на полноту освещения проблемы, автор, однако, сочтет свою задачу выполненной, если эта работа внесет новые штрихи в исследуемую область.



## Об особенностях оркестрового воплощения диалогической драматургии

Типологии музыкально-драматургических принципов не существует, но в музыкальной литературе встречаются произведения (отдельные части, разделы), обнаруживающие определенное сходство образных организаций. Анализируя группу подобных сочинений, можно отчетливо представить те не зависящие от черт стилистического своеобразия закономерности, которые отличают воплощение данного музыкально-драматургического принципа. В очерке ставится задача — выявить некоторые типические особенности оркестрового строения произведений, использующих диалогическую музыкальную драматургию. Под этой последней понимается сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что дает толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований. Истоки музыкально-драматургической организации этого рода коренятся, видимо, в антифонном пении, в музыкально-сценических ситуациях — в сопоставлении музыкальных характеристик действующих лиц. В симфонической музыке один из наиболее ярких образцов этого типа драматургии — вторая часть *Andante con moto* Четвертого фортепианного концерта Бетховена *G-dur* (op. 58). Диалогический принцип отличает также *Largo* из Девятой симфонии Шостаковича (op. 70), начало второй сцены из балета Стравинского «Поцелуй феи», первые разделы медленных частей Второго и Третьего фортепианных концертов Бартока.

Выдающееся значение бетховенского симфонизма определяется прежде всего новизной в сфере музыкальной драматургии. Это новое — глубокая диалектичность музыкального мышления, выразившаяся в небывалой яркости, рельефности музыкальных образов, их контрастности, составляющей источник интенсивного развития. «В сущности, именно

у Бетховена, в чьем творчестве воплотились насущные жизненные задачи музыки на великом историческом перевале с XVIII на XIX век, развитие как основа симфонизма, как ключ к сказочным возможностям мышления в музыке и музыкой проявляется «впервые» в полноте всех своих средств»<sup>1</sup>.

Четвертый фортепианный концерт написан Бетховеном в 1805—1806 годах. Его первая часть в целом отмечена лирико-романтическим характером, предвосхищающим музыкальную поэтику некоторых произведений Брамса. Здесь отсутствуют конфликтность, борьба. Это мир светлых чувств, всеобъемлющей гармонии. Вторая часть, несмотря на небольшой размер, — смысловой центр, кульминация цикла. Ее страницы несут дыхание подлинной трагедии. Смелость и новизна художественного замысла, глубина и эмоциональный накал музыки, простота и лаконичность выражения делают *Andante* одним из вершинных достижений бетховенского гения<sup>2</sup>. Финал наиболее традиционен. Он приводит к свету и объективности, утверждая идею радости и оптимизма. Три части, контрастируя одна другой и дополняя друг друга, образуют единое целое, служат ярким воплощением динамичной авторской концепции.

Своеобразие партитуры концерта заключается уже в том, что каждая из частей предполагает свой состав оркестра. Так, в *Allegro* используются следующие инструменты: флейта, два гобоя, два кларнета *in C*, два фагота, две валторны *in G* и струнные. В *Andante* звучит только струнная группа. В финале к оркестру первой части добавлены еще две трубы *in C* и литавры. Таким образом, каждая из частей концерта отмечена неповторимостью оркестрового колорита. Индивидуализация оркестровых средств отражает особенности музыкальной драматургии каждой из частей цикла. В осуществленном распределении присутствует точный режиссерский расчет композитора, направленный на достижение нужных художественных результатов. Здесь раскрывается драматургическая трактовка инструментов Бетховеном.

Остановимся подробнее на особенностях музыки второй части. *Andante* начинается унисоном струнных<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. — Избр. труды. М., 1957, т. 5, с. 200.

<sup>2</sup> Великолепно написал об этой музыке П. И. Чайковский: «...Бетховен умеет иногда поразить слушателя краткостью и сжатостью формы. *Andante* в *G-dur*'ном концерте для фортепиано? Я не знаю ничего гениальнее этой коротенькой части и всегда бледнею и холодею, когда слышу ее» (Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе. Л., 1976, с. 214).

<sup>3</sup> Термин «унисон» здесь и далее употребляется в расширенном значении — применительно к многооктавному звучанию одноголосной темы.

1. *Andante con moto*

Мелодическое развертывание унисона — это путь от первого трехоктавного *e*, звучащего как непоколебимый тезис (чему способствует короткая длительность с последующей паузой, позволяющей оценить весомость «заявки»), к нижнему *h*. Гармоническая подоплека (движение от ясно проглядывающей тонической функции в первых полутора тактах через субдоминантовую область к доминанте в такте 5) придает развитию направленность и «фатальную» предопределенность. В диалектическом единстве-противоборстве мелодического и гармонического начал и коренится эффект напряженного преодоления, свойственный этой музыке.

Предложение строго диатонично — использованы основные ступени натурального минорного лада. Оркестровое изложение массивно и плотно, что достигается, в частности, дублировками инструментальных партий. В тембровом отношении показательно применение среднего (у виолончелей и контрабасов) и нижнего (у скрипок и особенно у альтов) регистров, отличающихся густотой и специфической окраской звучания. Здесь важны и динамический уровень — *forte* (но не более, так как иначе терялось бы впечатление достоинства и сдержанности), и стабильный штрих — *staccato*, подчеркивающий ритмическую упругость фразы. Отсутствуют черты распевности — властные интонации отрывисты, носят речитативный характер, как бы произносятся. Бетховен мастерски пользуется унисоном струнных как точно найденным приемом реализации своего художественного замысла<sup>1</sup>. Музыкальный образ, созданный этим комплексом выразительных средств, отличается мужественностью, строгостью, простотой.

<sup>1</sup> Унисон струнных не является нововведением Бетховена. Приоритет его употребления принадлежит, видимо, Глюку (см.: Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 123).

Оркестру отвечает солирующее фортепиано:

2. *solo*

Новый музыкальный образ не менее самостоятелен и убедителен в своей цельности, чем предыдущий, однако он в высшей степени контрастен ему. Это обусловлено использованием качественно иных выразительных средств.

Пластичность мелодического рисунка достигается плавным, лишенным скачков поступенным движением, включающим задержания, хроматизмы, украшения (группетто). Мелодия вырастает из гармонии, с которой поначалу она слита. По сравнению с аскетичным унисоном это производит впечатление мягкости и наполненности. Важны ниспадающие интонации (см. слабые доли тактов 2—3 и 5—7) и «проекция» такого рода фигуры — в целом нисходящий (начиная с такта 2) контур этого предложения. Ритмика — спокойная, уравновешенная, лишенная активности, напряженности. Контрастны динамика (*piano* после предшествовавшего *forte*) и фразировка (*legato* широкого дыхания, *molto cantabile* после *sempre staccato*). В ладовом отношении показательна атмосфера гармонического минора. Развитие гармонии направлено в целом от доминанты к тонике, однако этот путь обогащен отклонениями в тональности субдоминанты и параллельного мажора, употреблением побочных доминант, что порождает хроматические ходы. Довольно широко представлены септаккорды и различные их обращения. Гармония не проглядывает здесь в мелодических изгибах, но выступает на первый план. Аккордовый склад приобретает ведущее значение.

Тембровый контраст выявлен чрезвычайно ярко. Естественная разница звучаний струнных и фортепиано подчеркнута последовательной противопоставленностью солирующего инструмента оркестру. Функция последнего в этой части далека от традиционного аккомпанемента. Струнный оркестр и фортепиано — две самостоятельные, равноценные сферы существования контрастных музыкальных образов. Их яркость, характер соотношения вызвали предположения о программности части. Так, например, высказывалось мнение, что Бетховен изобразил здесь Орфея и фурий, их диалог (М. Друскин). Разумеется, дело не в том, чтобы провести ту







Решение партии оркестра в целом может показаться слишком скупым и простым. Налицо явное ограничение тембровой палитры: полный отказ от духовых сводит к минимуму возможности оркестрового развития. Но и в пределах струнной группы Бетховен отказывается от многого, например от употребления верхнего регистра инструментов, хотя именно такая трактовка — особенно скрипок и виолончелей — справедливо считается типичной новаторской чертой его оркестрового стиля. (В отношении скрипок и альтов здесь можно говорить даже о практическом исключении звуков среднего регистра.) Ограничения заметны и в штрихах: кроме нескольких последних тактов, где появляются короткие фразы legato (это, впрочем, также элемент, проникший из характеристики второго образа), на всем протяжении части в оркестре применяется лишь staccato. Однако именно ограничения, вытекающие из избирательности средств, ведут к достижению подлинной драматургической выразительности, позволяя создать неповторимый в совокупности специфических черт музыкальный образ.

Тембровая дифференцированность музыкальной ткани является оркестровым отражением ее функциональной неоднородности. Недаром возникновение и развитие симфонического оркестра неразрывно связаны со становлением в музыке гомофонного стиля с его иерархией фактурных компонентов. В рассматриваемой части основной вид оркестрового изложения — унисон. Он монофункционален по своей природе. Поэтому тембровая однородность оркестровой партии — это прежде всего непосредственное следствие ее фактурного единства, функциональной однозначности. Но тембровое единообразие в рамках бетховенского оркестра могло быть достигнуто разными способами: например, использованием группы деревянных духовых инструментов или же последовательно проведенной дублировкой струнных деревянными духовыми. Что же определило предпочтительность звучания струнных? Сразу же оговоримся. Тембр струнного оркестра — органическое свойство данной музыкальной мысли, и композитор, конечно, не стоял перед выбором одного варианта из нескольких имеющихся. Анализ «других возможностей» позволит лишь более наглядно и всесторонне исследовать механизм авторского воплощения.

Представим унисон в группе деревянных духовых инструментов. Нарушит ли подобное изменение конструктивное значение диалогических сопоставлений оркестрового и фортепианного звучаний? Очевидно, нет. В *Andante* отсутствует тембровое развитие (в том только смысле, что от начала и до конца его действует одно и то же заданное инструментальное соотношение). Поэтому в плане конструктивном равнозначно, выражается ли оно противопоставлением «струнные — фор-

тепиано» или «деревянные духовые — фортепиано», лишь бы избранный прием действовал на протяжении всей части. Но в музыкально-смысловом отношении последствия переоркестровки значительны. Использование звучания группы деревянных духовых инструментов приведет к возникновению качественно нового музыкального образа. Здесь раскрывается определяющая роль тембра, выразительная специфика которого учтена как существеннейшая черта музыкального характера в момент его формирования. Возникшая взаимосвязь органична и нерасторжима. Тембр струнной группы — сама суть данного музыкального образа. Он осуществляется через избранное звучание с исключительной последовательностью. С учетом его драматической ассоциативности это обуславливает эффект инструментальной персонификации<sup>1</sup>. Имеется в виду естественное в подобных обстоятельствах перенесение на воплощающее средство-носитель качеств олицетворяемого образа, их полное отождествление. Эта объективная особенность музыкального восприятия выступает как своего рода параллель феномену актерского перевоплощения, когда для зрителя исполнитель неотделим от роли. Драматургическая функция оркестровки находит в явлении инструментальной персонификации одну из высших, наиболее ярких форм своего выражения.

Аналогичные факторы характеризуют и музыку фортепиано. Все они еще более очевидны в условиях солирования — самой непосредственной аналогии личностному началу. Это делает персонификацию сольного звучания наиболее естественным и убедительным проявлением данного принципа.

Итак, и струнный оркестр, и группа деревянных духовых инструментов, взятые самостоятельно, способны обеспечить тембровую целостность унисона, отражая тем самым его функциональную однозначность. При этом достигался бы сходный конструктивный эффект. Следовательно, определяющим фактором авторского оркестрового решения выступает тембровая специфика как воплощение природы образа.

Предположим теперь, что унисон струнных дублируется деревянными духовыми инструментами (например, двумя фаготами в октаву и кларнетом). Это оркестровое звучание, конечно, отличалось бы от чисто струнного большей плотностью и некоторой тембровой нейтральностью как следствием дублировки. Тембр струнных все же главенствовал бы. Выразительный эффект такого оркестрового решения в целом был бы близок авторскому. Конструктивная роль тембрового

<sup>1</sup> Струнная группа трактована как единый инструмент, что и делает возможным применение этого понятия к коллективному звучанию.



контраста — сопоставлений оркестровых и фортепианных звучаний — сохранялась бы в полной мере и в данном случае. Причина же неудовлетворительности варианта — в его драматургической неправомерности, то есть в несоответствии использованных приемов оркестровой организации тем закономерностям, которыми определяется данная концепция.

В частности, подрывается принцип инструментальной персонификации. Его яркому осуществлению способствует тембровая обособленность материала, следовательно, не показана разнородность оркестровых красок. Наилучшей расположенностью к персонифицированной трактовке обладают чистые тембры — сольнные или групповые, но не комбинированные. В соответствии природе драматургической концепции и заключается основная причина ограничения состава оркестра в данной части одной группой, наиболее единой в тембровом отношении. Драматургическую нецелесообразность смешанной инструментальной можно видеть и в следующем. За девять тактов до конца части происходит расслоение оркестровой фактуры. Первые и вторые скрипки, дублирующие друг друга, в октаву с альтами образуют педаль, в то время как виолончели и контрабасы исполняют мелодические фразы. Наличие разных функций впервые в рамках части создает объективную предпосылку для тембрового размежевания. Например, октавная педаль — вступающие валторны или фаготы и т. п.; у струнных же остается мелодическая линия. В плане выразительной трактовки инструментов такое разделение было бы вполне естественным и даже типичным, так как педальные ноты — в природе духовых; сохранялся бы унисон струнных. В плане конструктивном — включение нового тембра на грани формы также возможно и не противоречит классическим нормам оркестрового формообразования. Но драматургически подобное решение совершенно неоправданно. Столкновение образов привело к разрушению музыкальных организмов. Этот итог не может выразиться привлечением какого-либо нового элемента, что было бы обогащением, прогрессирующей ступенью развития. Завершающий этап образа, олицетворяемого конкретным инструментальным звучанием и отождествленного с ним, тем более не может характеризоваться появлением нового тембра. Подобное инородное вторжение способно полностью разрушить драматургическую идею части. Принцип персонификации инструментальных средств-носителей отражает самое существо диалогической драматургии и является необходимым условием ее симфонического претворения.

Предпринятый анализ позволяет сделать следующие выводы. В результате избирательного и дифференцированного использования выразительных средств образованы два орга-

нических комплекса, обладающих смысловой самостоятельностью и законченностью, созданы яркие контрастные образы. Предназначенность к осуществлению в строго определенной инструментальной среде — коренное свойство каждого из них. Экспозиционное сопоставление вызывает необходимость дальнейшего развития, осуществляемого в форме диалога. Строго функциональная трактовка воплощающих средств в условиях драматически ассоциативного музыкального выражения приводит к явлению инструментальной персонификации. Струнный оркестр и фортепиано воспринимаются как олицетворения реализуемых в их звучаниях музыкальных характеров. Обязательными предпосылками подобного эффекта выступают индивидуализированность и единство тембровых качеств используемых средств-носителей, что обеспечивается употреблением чистых тембров — группового и индивидуального, приемом солирования, организацией максимальной фактурной однородности оркестровой партии (унисоном). В результате развития, отождествленного с динамической инструментальной взаимоотношений, возникает в высшей степени целесообразная музыкальная форма, суть которой составляет бетховенская интерпретация драматургических возможностей избранного состава. Таким образом, оркестровка (имеется в виду целостный облик части) предстает областью материализации музыкальной драматургии, полным и законченным ее осуществлением. Она может служить надежным основанием в попытках понимания этой музыки, ее особенностей. Рассмотренное *Andante* — яркий пример драматургически выразительного симфонического письма.

Четвертая часть Девятой симфонии Шостаковича — смысловая вершина цикла (не случайно, вероятно, она расположена в точке золотого сечения). Не будет преувеличением утверждение, что немногочисленные страницы этого лаконичного *Largo* существенно обогащают, укрупняют содержательный план произведения<sup>1</sup>. Поэтому нельзя признать верными такие определения части, использованные некоторыми исследователями, как «интермеццо», «переход» или «вступление» к финалу, — они не соответствуют ее действительной роли в цикле.

<sup>1</sup> Известно, что особенности характера и образного строя Девятой в целом дали основания выделить ее из числа других симфоний Шостаковича как наиболее легкую по музыкальному содержанию, симфоническую. Д. Д. Шостакович писал: «Девятая симфония резко отличается от моих предшествующих симфоний — Седьмой и Восьмой. Если Седьмая и Восьмая симфонии носили трагико-геронический характер, то в Девятой преобладает ясное и светлое настроение» (Сов. искусство, 1945, 7 сент.).

Партитура Девятой предполагает оркестр парного состава, однако некоторые части обнаруживают индивидуальные в этом отношении черты — определенные отклонения от нормативных возможностей. Так, если в первой, третьей и пятой частях находят применение все имеющиеся духовые и струнные инструменты (о распределении ударных будет сказано ниже), то во второй части употреблены только деревянные духовые, валторны и струнные, то есть не использованы трубы, тромбоны, туба; в четвертой же именно тяжелая медь (трубы, тромбоны, туба) получает ведущее значение, но отсутствуют валторны и деревянные духовые инструменты (за исключением солирующего фагота, имеющего здесь специфически-самостоятельную роль). Струнные в Largo трактованы как вспомогательная группа, масштаб их использования ограничен. Составы второй и четвертой частей в сумме дают полный оркестр симфонии. В этом находит проявление принцип дополнительности. Отмеченная особенность — своеобразная и важная деталь в системе тембровой архитектоники. Единство цикла укрепляется и другого рода конструктивной связью — симметрией (хотя и относительной) темпов: нечетные части быстрые — Allegro, Presto, Allegretto-Allegro; четные — соответственно Moderato и Largo. Интересно распределение ударных инструментов — действенный фактор тембровой драматургии произведения. В первой части использованы литавры, малый барабан, треугольник, большой барабан<sup>1</sup>. Во второй — ударные отсутствуют. В третьей части есть литавры, малый барабан, бубен; в четвертой — подвешенная тарелка; в пятой — литавры, малый барабан, бубен, треугольник, тарелки. (Звучание последних в финале — точнее, в коде финала с цифры 97 — существенно отличается от тембра подвешенной тарелки в Largo. Здесь они применяются в обычной манере — modo ordinario, то есть ударом одна о другую.) Таким образом, колористически каждая из частей охарактеризована «прибереженным» звучанием определенного ударного инструмента, не употреблявшегося ранее. (Отсутствие ударных во второй части не противоречит данному положению. Это тоже своего рода краска, выделяющая ее из ряда остальных.) Отметим также тенденцию суммирования ударных в финале. Итак, уже в распределении оркестровых средств обнаруживается вполне определенная логика, выражающая особенности темброво-драматургического развития.

<sup>1</sup> Употребление большого барабана во всей симфонии ограничено единственным ударом. Но выразительная роль его максимальна, так как он приходится на кульминацию первой части — раздел в конце третьей четверти от общей протяженности, незадолго до репризы, то есть на точку золотого сечения (см. в партитуре такт 232).

В четвертой части использован диалогический принцип организации. Largo открывается повелительным унисоном тромбонов и тубы:

4: 67 Largo ♩ = 84

2 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Piatti

Violini

Contrabassi

ff

pp

pp

pp

Colla bacch. di Timp.

f

div.

div.

p

Начинаясь с тоники, тема методично захватывает, вбирает другие ступени лада — II, III, IV, IV повышенную. Появление новых звуков приходится всякий раз на сильную долю такта, и это создает впечатление строгой последовательности мелодического развития. Завоевание каждой вершины про-



исходит с растущим напряжением. Важны тридцать вторые в окончаниях первых четырех тактов. Они являются ритмическим импульсом, своеобразным трамплином для достижения следующих звуков, энергетическим источником, обеспечивающим расширение жизненного пространства мелодии. Интересно ладовое строение темы. И IV, и IV повышенная ступени имеют здесь самостоятельное значение. Тритон *в — е* воспринимается как опорная, замкнутая структура с симметричным заполнением тон-полутон, тон-полутон. Размыкающий ее звук *а* с последующей гармонизацией его как  $D_6$  знаменует окончательное освобождение от тритонового устоя. (Возникающее или могущее возникнуть впечатление разрешения повышенной IV ступени в V иллюзорно, так как звуки *е* и *г* принадлежат разным голосам, партиям разных инструментов.)

Оценивая унисон как оркестровое явление, необходимо отметить полноту слияния в нем структурных качеств с возможностями среды обитания. Выразительная специфика избранных инструментов становится здесь душой художественного образа. Мощь, плотность, блеск звучания медных духовых — в выгодных регистрах, в очень удобной тональности — великолепно сочетаются с типизированным обликом грозного мелодического движения. Учтены и в соответствующем плане интерпретированы все качества их инструментальной природы. Драматургически выразительное истолкование получают здесь и резкость, активность атаки, свойственные медным духовым (чего бы иначе стоили ритмические фигуры с использованием тридцатьвторых); и специфичность звуковедения, например, тромбонов — с их большей расположенностью в музыке решительного склада к исполнению последовательностей отдельных звуков, нежели к legato; и даже особенности дыхания исполнителей (в forte расход воздуха значителен) с вытекающей отсюда необходимостью короткого, импульсивного фразирования. В итоге возникает индивидуализированный образ, воспринимаемый в контексте симфонии и обстоятельств ее создания как символ насилия, зла, войны. Он характеризуется абсолютной слитностью с конкретностью данной тембровой среды. Такого рода отождествленность на всем протяжении существования должна квалифицироваться как явление инструментальной персонификации.

Задача струнных — прикладная: обеспечить непрерывность музыкального изложения, быть упругим, неназойливым фоном. Альты и контрабасы *divisi* дублируют в *piano* громкий (*fortissimo*) аккорд медных духовых с участием вступивших труб. Он подчеркнут еще и ударом литавровой палкой по подвешенной тарелке, что дополнительно порождает большую звуковую массу, хорошо совместимую со звучанием

меди. Поначалу струнные совершенно не слышны и проявляются лишь после *diminuendo* и выключения духовых. Ими выполняется функция педали, которая из-за своей протяженности, а также необходимых здесь ровности, легкости, незаметности невозможна ни в какой другой оркестровой группе. Педаль альтов и контрабасов обеспечивает непрерывность музыкального процесса, сглаживает конструктивный схематизм, в какой-то мере присутствующий в самой идее непосредственного столкновения контрастных образов, позволяет избежать звукового провала в момент солирования фагота, оттеняет пластичность, красоту, импровизационную свободу этого речитатива.

В современной музыке прием наложения тембрально и динамически контрастных пластов, то есть объединение в одновременности разнородных звучаний — очень громкого, через какое-то время обрывающегося, и тихого, с его дальнейшим неожиданным выявлением, нередко служит ярким, специфически оркестровым средством воплощения решающего драматургического сдвига. Например, во второй части («9 Января») Одиннадцатой симфонии Шостаковича под кульминационное *solo* ударных подложены трели засурдиненных струнных *divisi pianissimo*. После внезапного выключения ударных они звучат как пение отдаленного хора — эффект поразительный:

5.

Score for measures 5-7, showing parts for Timp., T-ro, Cassa, T-t., V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The score includes dynamic markings such as *ff*, *piu ff*, *pp*, and *ppp*, along with performance instructions like *con sord.* and *div.*

91 Adagio  $\text{♩} = 66$

Timp.  
T-ro  
Cassa  
Cel.  
Arpe  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

6. 48 con sord. I

Cor. (F)  
Timp.  
T-ro  
P-tti  
Cassa  
T-t.  
Archi

В четвертой части этой же симфонии тихо вступившие струнные (*con sordini divisi pianissimo*, такт 4 до ц. 162) скрыты до поры под *fortissimo* духовых и ударных инструментов, а после резкого окончания *fortissimo* возникает сходный эффект.

Подобный прием есть и в вокально-симфонической поэме Шостаковича «Казнь Степана Разина»:

В приведенных фрагментах прием наложения служит концентрированным, чисто симфоническим выражением антагонизма тех образных сфер, на столкновении которых основана музыкальная драматургия каждого из указанных произведений. Сравнение этих примеров с рассмотренным моментом из *Largo* убеждает в существовании принципиальных различий между внешне сходными явлениями. В *Largo* неожиданность сопоставления разных по тембру групп сведена к минимуму двухтактовым *diminuendo* духовых. Этим достигается особая незаметность, плавность перехода к звучанию альтов и контрабасов, принимающих «эстафету» от меди. Кроме того, струнные появляются с гармонией, обозначенной медными духовыми, и эта дрящущая педаль на всем своем протяжении не содержит никаких признаков динамизации. Но главное, конечно, в том, что внимание слушателей переключается на возникающий драматургически действенный монолог фагота:



Замечательна метрическая раскрепощенность этого solo. Мелодия пластична, свободна, ничто не сковывает исполнителя. Чередование разграниченных паузами фраз, различных по протяженности и ритмическому наполнению, производит впечатление неторопливой речи, скорбного повествования<sup>1</sup>. Мелодическое строение solo определяют в основном кварты, малые терции и малые секунды. Часто используются ниспадающие интонации, слабые окончания. В мелодии заметны контуры четырех трезвучий (F, as, d, ces, F), соотносящихся по малым терциям.

Второй раздел solo после достижения кульминационного звука *des*<sub>2</sub> еще больше закрепляет устой F (из четырнадцати нот, образующих раздел, шесть — звуки *f* и *c*). Гармоническая педаль довлеет над развитием речитатива, что в сочетании с медленным темпом, ниспадающими интонациями и общим нисходящим движением придает мелодии оттенок обреченности. Тембр фагота в его высоком регистре во многом определяет, усиливает такое впечатление. Вообще, относительно трактовки фагота в произведениях Шостаковича представляется верным следующее наблюдение Э. Денисова: «Если в быстрой музыке фагот у Д. Шостаковича имеет доб-

<sup>1</sup> «Слышен только раздумчивый и суровый после стольких потерь и бедствий человеческий голос фагота». Мы пользуемся цитатой из статьи А. Толстого, посвященной, правда, другой, Пятой симфонии Шостаковича (см.: Известия, 1937, 28 дек.).

родушный, гайдновский характер, то в медленной музыке он чаще всего применяется в развернутых, свободных и выразительных речитативах. Самый яркий пример такого речитатива есть в репризе первой части VII симфонии (ц. 60, Adagio). Еще более свободно метрически решен речитатив фагота во вступлении к финалу IX симфонии. На этих примерах можно видеть, что Д. Шостакович, используя в скерцозной музыке преимущественно средний и самый низкий регистры фагота, в речитативах почти целиком ограничивается болезненно-напряженным и очень экспрессивным высоким регистром, напоминающим звучание саксофона<sup>1</sup>. Выразительные возможности инструмента реализованы в рассматриваемом solo ярко и своеобразно. Специфический тембр фагота — важнейшая черта данного музыкального образа. В этом нетрудно убедиться, предположив какие-либо изменения окраски речитатива. Он характеризуется стабильной инструментальной предназначенностью, что позволяет говорить о явлении инструментальной персонификации. Данный принцип не так част в симфонической практике, гораздо более распространен метод тембрового варьирования музыкальных мыслей как типичное средство их оркестрового претворения. Например, открывающая финал тема звучит сначала у того же фагота, потом у первых скрипок, затем у флейты-пикколо, флейты и кларнета в трехоктавном изложении и т. д., и такие тембровые видоизменения — одна из форм развития этой мелодии. Тембровыми трансформациями отмечено и оркестровое существование главной и побочной партий первой части, тем второй и третьей частей. Для рассмотренного же монолога, как и для первого образа Largo, тембровые модификации органически невозможны. Олицетворение звучащим инструментом характера, подкупающего своей серьезностью, искренностью и глубиной, человечески привлекательного, порождает впечатление особой содержательности и красоты музыки<sup>2</sup>.

Во втором проведении унисон тромбон и тубы приобретает еще большую устремленность восходящего движения развиваясь до диапазона септимы и удлиняя свой пробег на один такт:

<sup>1</sup> Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 485.

<sup>2</sup> «Когда я начинаю подыскивать подходящие объекты для сравнения с этими речитативами, невольно сразу вспоминаются такие классические образцы, как английский рожок из «Манфреда» Шумана или сельская сцена из «Фантастической симфонии», и для меня лично становится вполне очевидным, что в смысле пластичности и красоты звучания solo фагота в Largo Девятой симфонии ничуть не ниже, если не выше этих замечательных образцов» (Тимофеев П. Впечатления музыканта. О Девятой симфонии Д. Д. Шостаковича. — Сов. музыка, 1946, № 1, с. 69).

8. 68

2 Tr-be (B)

Tr-ni a2

Tuba *ff*

P-lli *ff*

V-le

C-b.

*ff* *pp*

*pp*

*pp*

*f* *div.*

*pp* *div.*

*p*

Fag.

V-le *p* *f* *p cresc.*

C-b.

*f* *p*

69

Fag. *morendo* *p*

V-iii I

V-ni II *pp*

V-le *pp* *unis.*

V-c. *pp*

C-b. *pp* *pp*

*pp* *pp*

*morendo*

*morendo*

*morendo*

*morendo*

*morendo*

*morendo* *attacca*

Впервые в масштабе части (включая и первое фаготовое solo) возникает звук *g* — кульминационный в развитии унисона. Каким свежим, «работающим» оказывается он в результате осуществленного сбережения! Ход на тритон вниз приводит к басу *Des*, который гармонируется вступлением труб как ля-мажорный секстаккорд. Контрабасы и альты *divisi* используются аналогично их первому подключению. На фоне их тянущегося тихого аккорда (он проступает после *diminuendo* и снятия меди) звучит второе solo фагота. Оно более «лойяльно» по отношению к педали, развиваясь в основном по звукам гармонического *d-moll*. Мелодическая вершина — *d<sub>2</sub>* — на полтона превосходит кульминацию первого речитати-



ва. Второй монолог несколько короче первого и менее трагичен по характеру. Его вторая половина представляет последовательное понижение тесситуры, переход в область среднего регистра. Нисходящее движение продолжено и в ц. 69, где фагот играет в малой октаве. Со второго такта этой цифры начинается заключительный раздел *Largo*. Он отмечен вступлением паузировавших до этого скрипок и виолончелей в сочетании с альтами и контрабасами, освободившимися от педальной функции. Звучание полного струнного оркестра — значительное для этой части событие. Хоральные гармонии струнных завершают, умиротворяя, диалог меди и фагота, готовят новую тональность (*Es-dur*) наступающего *attacca* финала. Уникальная особенность его начала состоит в отсутствии какого-либо существенного тембрового обновления, несмотря на резкий и неожиданный образный контраст. (Переход от скорбно-сосредоточенного состояния к веселому сопровождается сменой регистра фаготового звучания, что в определенной степени является тембровой модуляцией.) На фоне отрывистых аккордов струнных тот же первый фагот исполняет озорную тему, по своему характеру напоминающую галоп. Обращает внимание сохранение в аккомпанементе альтов и контрабасов *divisi* — знакомых уже по участию в педальных, неизменно сопутствовавших речитативам фагота в *Largo*:

9. [70] Allegretto  $\text{♩} = 100$

Объединение партией солирующего оркестрового инструмента столь далеких, кажется, даже взаимоисключающих музыкальных характеров на стыке самостоятельных частей цикла — редчайший в симфонической литературе случай. А. Шнитке приводит его как пример тембровой связки: «Подобные тембровые «мосты» обеспечивают единство музыкальной формы и делают убедительными самые рискованные образные контрасты»<sup>1</sup>. Использование приема Шнитке справедливо связывает с воплощением идеи симфонизма, непрерывности развития «исключительно тембровыми средствами». Представим, например, что первое проведение темы финала поручено не фаготу, только что сыгравшему речитатив-размышление, а, допустим, виолончелям. Это привело бы к возникновению отчетливо резкой грани между частями, логика симфонического развития и циклическое единство оказались бы подорванными. Но как соотносить этот случай с классическим правилом о необходимости тембрового контраста на грани формы, правилом, действенность которого доказана творческой практикой любого композитора-симфониста, в том числе и Шостаковича?

Смысл и значение того или иного приема могут быть раскрыты лишь через его содержательную функцию в конкретных условиях. Фагот — носитель музыкального образа, его олицетворение; он — персонаж, действующее лицо этой оркестровой драмы: воскрешая память о неисчислимых потерях и бедствиях, причиненных войной, лирический герой симфонии не находит ответа своим мучительным раздумьям, но переключается к объективности окружающего... Это не попытка программного толкования музыки, а лишь психологически достоверная, на наш взгляд, модель ее драматургического движения. Она иллюстрирует взаимосвязь выразительной природы явления инструментальной персонификации и содержательного значения приема тембрового моста, в своей совокупности обозначающих изменение эмоционального

<sup>1</sup> Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 530.



состояния индивидуума. Смена настроения приобретает психологический смысл лишь при условии осуществления у одного и того же инструмента. Ведь драматургическая логика была бы серьезно нарушена даже в случае замены первого фагота (с началом финала) вторым, несмотря на сохранение при этом единого тембрального качества<sup>1</sup>. Поэтому правильнее говорить об инструментальной, а не о тембровой связке. Анализируемый прием в его данном проявлении предстает чисто симфоническим выражением процесса психологической перестройки. Эта драматургическая ситуация — несомненное завоевание Шостаковича-симфониста в области музыкального содержания. Художественная задача, заключенная в идее показа психологической изменчивости образа на малом отрезке времени, осуществлена посредством смены на грани формы эмоционального и отчасти тембрального (перерегистровка) качеств персонифицированного звучания. Новизна замысла привела к творческому переосмыслению классического принципа тембровой организации музыкальной формы, ни в чем в то же время не отменяя последнего.

«Вопреки общепринятому правилу оркестровки — «прятать» характерный тембр до его решительного вступления, Д. Шостакович намеренно показывает его заранее. Это обуславливает совершенно новую трактовку принципа контрастности»<sup>2</sup> — отмечает А. Шнитке. В качестве иллюстрации, помимо рассмотренного примера, приводится начало разработки Одиннадцатой симфонии Шостаковича, противопоставляемое аналогичному разделу из Шестой симфонии Чайковского. «И там, и здесь разработка начинается резким акцентом, вторгающимся в тишину и производящим в обоих случаях ошеломляющее впечатление. Но как различны два оркестровых воплощения сходного замысла. Чайковский обрушивает на угасающий речитатив фагота оглушительное tutti. В симфонии Шостаковича акцент выполнен ударами одного малого барабана, к тому же только что долго тремолировавшего. Чайковский поступил хотя и смело, но вполне традиционно — он «приберег» оркестр, его эффект был гарантирован. Шостакович как будто нарушил одно из основных условий, правил оркестровой драматургии, он «выдал» свой тембровый эффект заранее. Но этим он добился слитности всей формы, тембрового «сцепления» между экспозицией и разработкой». И далее: «Возможно, что без такой тембровой «заявки» «эпи-

<sup>1</sup> Драматургическая действенность приема во многом обусловлена психологией музыкального восприятия. Умение использовать ресурсы этой сферы для достижения новаторских художественных целей — одна из особенностей творческого гения Шостаковича.

<sup>2</sup> Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения..., с. 529.

зод расстрела» выглядел бы излишне иллюстративным и вставным»<sup>1</sup>.

Нельзя не согласиться с последним замечанием, как и с тем, что сквозное использование малого барабана способствует слитности данной формы. Но ведь в произведениях Шостаковича гораздо больше образцов именно «прибережения» нужного тембра к моменту решительного его появления. Например, в первой части Седьмой симфонии малый барабан звучит только с началом эпизода нашествия (см. в партитуре ц. 19), то есть на грани формы, вполне традиционно. В примере из Одиннадцатой симфонии следует учитывать, что малый барабан в тремоло *ritardissimo* дает шелестящее, шуршащее звучание, ничего общего не имеющее с отдельными ударами *forte*, напоминающими выстрелы. Кроме того, к тихому тремоло малого барабана здесь добавлено тремоло литавр. На этом фоне засурдиненные трубы играют свои фразы-переключку, еще более «маскируя» присутствие Тамбуго. В начале же разработки он звучит неожиданно громко (*subito forte*), подчеркнуто обнажено (*solo*). Таким образом, фактическое тембровое «прибережение» имеет место и в данном примере. Но вот инструментальная связка со сменой эмоционального и тембрального качеств звучания на грани формы действительно является нетрадиционным «работающим» фактором этого перехода.

Чем же определяются новая и классическая трактовки тембрового контраста на грани формы? Какие особые задачи, отличающиеся от достижимых с помощью традиционных методов, решены в примере из Одиннадцатой симфонии? Сравнение фрагментов из симфоний Шостаковича и Чайковского, сделанное Шнитке, выдвигает на первый план аспект конструктивного преимущества. Но разве отсутствие тембровых мостов свидетельствует непременно о некоей рыхлости такого рода соединений? В примере из Чайковского, на наш взгляд, полная тембровая и динамическая дифференцированность разделов — явление, несколько не противоречащее их взаимопритяжению. (Единство обеспечено здесь прежде всего преемственностью музыкально-драматургического процесса.) Шов налицо, но он «сварной» — вряд ли можно предположить, хотя бы и в минимальной мере, вставной характер этой разработки. Но в иных условиях контраст прибереженного звучания может быть эффективным средством конструктивного обособления. Яркий образец такого рода есть в первой части Седьмой симфонии Шостаковича. Тембр малого барабана, впервые показанный с началом эпизода нашествия,

<sup>1</sup> Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения..., с. 530.



четко фиксирует грань формы, способствуя размежеванию экспозиции и разработки. Примеры свидетельствуют о функциональной относительности приема, обусловленной различиями конкретных драматургических ролей, которые он позволяет воплотить. Так, нарочито вставной и иллюстративный характер эпизода нашествия не снимал стоящей перед композитором проблемы обеспечения цельности формы. Шостакович решил ее по принципу кинематографического монтажа, найдя точную меру контраста. Он отказался от всех средств, способных усугубить органическую «несовместимость» образов в момент их непосредственного сопоставления, в частности от динамического перепада, давшего бы чисто внешний эффект резкого вторжения. Но был ли возможен здесь с целью конструктивного объединения разделов прием инструментальной связки? Драматургический смысл эпизода — в его абсолютной чуждости предшествующей музыке. Тембр малого барабана олицетворяет этот музыкальный образ. Идея части была бы искажена, если бы звучание Тамбуго, хотя и видоизмененное, было заявлено перед началом разработки или вообще где-либо ранее, попав в совершенно иную сферу музыкальной образности экспозиции. Прием инструментальной связки здесь немыслим, как противоречащий концепции произведения. Этим, хотя и косвенно, подтверждается его драматургическая природа, а обеспечение слитности формы предстает как сопутствующее вторичное свойство.

Драматургическая роль приема в примере из Одиннадцатой симфонии иная. Тремоло малого барабана с самого начала первой части стабильно связано с тремоло литавр и трубными фразами «Слушай!», изображающими переключку караульных (см., например, в партитуре ц. 2, 5, 24). Возникает устойчивый комплекс, имеющий характер знака. Эта трактовка оркестрового звучания родственна явлению инструментальной персонификации, но более обобщенна и не содержит антропоморфного оттенка, позволяя обеспечить расширенный спектр выразительных значений. Символическая природа образа-знака в контексте симфонии совершенно ясна и легко расшифровывается. Это — Дворцовая площадь. Сигналы труб и связанное с ними тремоло малого барабана и литавр предшествуют эпизоду расстрела как опосредованное отображение обстоятельств этой акции, в частности ее подготовленного, преднамеренного характера. Вторгающееся звучание «прибереженного» малого барабана было бы недоуверенной музыкальной моделью событий, положенных в основу художественного замысла. Выдача перед началом разработки основного изобразительного эффекта тем более недопустима. Удивительно просто и точно найденное Шостаковичем композиционное решение, разом снимающее целый узел проблем. Тихо тремолирующий малый барабан в

комплексе с другими сопутствующими инструментами введен заранее. На грани формы, которая вполне традиционно подчеркнута снятием звучания всех инструментов, Шостакович резко меняет все качества его использования: эмоциональное наполнение, тембр, манеру игры, динамику, темп, ритмический рисунок. Практически меняется даже относительная звуковысотность (тремоло, исполняемое, как правило, у края, звучит выше, чем наиболее гулкие отдельные удары в центр барабана). В результате достигнуты и полный контраст, и слитность формы, и, главное, драматическая убедительность, правдоподобность музыкального процесса. Прием инструментальной связки возник в творческой практике Шостаковича как необходимое конструктивное следствие при решении новых художественных задач. Он обладает специфическим драматургическим значением. Его функция — осуществлять процессуальную взаимосвязанность далеких сопоставлений, способствуя психологизации музыкального развития.

Вообще оркестровый стиль Шостаковича характеризуют не столько процессуальные «модуляции», прослеженные на примерах инструментальных связок, сколько метод рассредоточенной и потому как бы скрытой подготовки драматургически важных явлений. Например, темброво-фактурные заявки. Элементы будущих образов, эскизы их тембрового и фактурного облика, тематические зерна заблаговременно внедряются в симфоническую ткань. Функция такого рода предварительных заявок — нащупывание типизированной формы образа, подготовка его яркого, действенного возникновения в драматургически целесообразный момент. Так, в Девятой симфонии длительная целенаправленная, хотя и незаметная до поры работа предшествует вступлению унисона тромбонov и тубы в Largo. В первой части это короткий унисон труб, тромбонov и тубы (см. 3 такта перед ц. 11 в конце экспозиции) и сходный, но обращенный унисон валторн, тромбонov и тубы перед репризой (см. 1 такт до ц. 18). В третьей части есть еще более развитые и показательные предпосылки к образу: унисон тромбонov и тубы с интонациями тритона (в каноне с унисоном четырех валторн — см. 3 такта до ц. 55) и аналогичный унисон с цепочкой тритонов в двух тактах, предшествующих ц. 61. Образуется своеобразный сплав традиционных и новаторских черт. С одной стороны — вполне классическое «прибережение» медных духовых в масштабе всей второй части (она концентрически симметрична четвертой), а также в окончании третьей, чем обеспечивается высокая эффективность вступления тяжелой меди в Largo. С другой — неоднократная выдача оркестровой формы будущего образа, казалось бы преждевременная и потому неуместная, осуществляемая попутно с мелодическим формированием



унисона тромбонов и тубы. Такое необычное средство тембровой организации симфонического цикла позволяет достичь особой убедительности развития: перефразируя известное выражение, это то «ружье», которое хотя бы мельком должно быть показано, чтобы сделать обоснованным решающий выстрел.

Как и в примере из Бетховена, диалогическая драматургия Largo определяется противопоставленностью двух контрастных музыкальных образов. Каждый из них не просто материализован в соответствующей инструментальной среде, но полностью отождествлен с нею, олицетворяется ею на всем протяжении своего существования (фактор инструментальной персонификации).

Andante Бетховена и Largo Шостаковича близки не только по организующему принципу, но и по некоторым особенностям художественной выразительности, по ряду деталей построения. И там, и здесь столкновение активного и мягкого характеров наполнено трагедийным смыслом. Используются только чистые тембры; сольное звучание противопоставлено унисону контрастной группы. Но существуют и коренные различия. Развитие музыкального «сюжета» у Бетховена всецело определяется первичной заданностью исходных характеров. Создав образный конфликт, Бетховен с исключительной художественной смелостью и чуткостью прослеживает его развитие, неотвратно ведущее к катастрофе. Неизменность качественной сути образов, незыблемость посыла составляют, таким образом, важнейшую особенность драматургической идеи. Природа образа диктует его судьбу. Как много стоит за этим! Художник, подобный Творцу... бетховенское «Es muss sein»... идея философского и религиозного детерминизма... механистичность современной ему науки... В концепции Шостаковича на первом плане иной диалектический аспект — столкновение как стимул к внутренней перестройке, к психологической изменчивости... В обоих великих произведениях отразилось время.

В приводимом ниже отрывке из балета Стравинского «Поцелуй феи» (начало второй сцены — ц. 51—55) драматургическим принципом, определяющим музыкальную форму раздела, также является диалогическое чередование двух сопоставляемых контрастных музыкальных характеров (см. пример 10).

Первый из них основан на материале «Юморески» Чайковского. Ему свойственны добродушная оживленность, некоторая пестрота и суматошность, обусловленные сбивчатым, мозаичным строением. Рисует картина веселой топчущейся толпы, праздничного сельского гулянья. Тонко пародийный

оттенок, присущий музыке, достигается как структурными трансформациями цитатного материала, так и инструментовкой. Несколько нарочито, игрушечно звучат духовые — фаготы и широко расположенные валторны в сочетании с тубой, а позже с бас-кларнетом. Юмористический оттенок музыке придает звучание большого барабана. С комическим безразличием, словно бы независимо от особенностей метроритмической организации музыки, его ударами отмечаются подряд все четвертные доли. Каждая из инструментальных партий имеет свой индивидуализированный рисунок, который сохраняется в процессе дальнейшего музыкального развития в исключительной чистоте.

10. 51 Tempo giusto  $\text{♩} = 104$

2 Fagotti

4 Corni (F)

Tuba

Cassa

Fag.

Cor.

Tr. ni e Tuba

Cassa



52

Cl. b.

Fag.

Cor.

Tr-ni

Tuba

Cassa

Archi

V.no solo

*p cantabile*

V.no solo

*p cantabile*

V.la solo

*p cantabile*

V.c. solo

*p cantabile*

53

Cl. b.

Fag.

Cor.

Tuba

Cassa

Archi

53 V.no solo

*p*

V.no solo

*p*

V.la solo

*p*

V.c. solo

*p*

54

55

56

57

58

59

Cl. b.

IV

Cor.

Cassa

Archi

suono reale

Второй образ контрастен первому, он лиричен, напевен. Эта музыка не цитатна, но полна ассоциативных связей с творчеством Чайковского. Эффект стилизации обеспечивают обилие задержаний, гармонический язык, а также звучание струнного квартета, трактованного в духе и традициях второй половины XIX века<sup>1</sup>. Квартетное письмо характеризуется здесь компактностью и гармонической полнотой изложения, преобладанием вертикали над горизонталью, отсутствием крайних регистров, особой атмосферой камерности: мягкостью, ровностью, выдержанностью — словом, традиционным романтическим благородством колорита. С помощью этих приемов обеспечивается абсолютное музыкальное согласие, единство.

Стилизация Стравинского содержит, однако, и тончайший оттенок утрировки. Композитор словно бы задается целью «предстать Чайковским» несколько более «концентрированным», чем сам великий русский классик. В этом легком нажиме слушатель и различает почтительно-ироническое лицо автора «Петрушки».

Контраст образов отражен стабильной дифференциацией воплощающих инструментальных средств. Тембры духовых и струнных четко и последовательно разграничены. Экспозиционное сопоставление определяет дальнейшее музыкальное развитие, которое характеризуется свертыванием первого образа и разрастанием второго (если в начале сцены десяти тактам партитуры духовых противопоставлялись лишь два такта струнных, то далее это уже соответственно четыре и три, а потом два и девять тактов). Прогрессирующее сокращение музыкального материала первого образа не приводит, однако, к его вытеснению, полному исчезновению. На определенном этапе развития (см. такт 1 перед ц. 54) музыкальные «территории» духовых и струнных совмещаются. Этот процесс нельзя оценить как синтез — фактическое единство здесь не достигается. Ему препятствуют как индивидуальный характер образных сфер, сохраняемый и в наложении, так и тембровая обособленность совмещаемых зон — следствие их стабильной разногрупповой предназначенности. Это последнее обстоятельство, исключая возможность тембровых совпадений, позволяет также осуществить монтировку вертикали без каких-либо перестроек структур сочетаемых пространств. В итоге диффузии, смешивания разнохарактерных компонентов не происходит. Оркестровое изложение предстает разграниченным по вертикали на два слоя, или пласта, то есть

<sup>1</sup> Вспомним для сравнения квартетный стиль таких «авторских» сочинений Стравинского для данного ансамбля, как Три пьесы (1914), Концертино (1920), или совершенно иную манеру позднего периода творчества — Двойной канон памяти Рауля Дюфи (1959).



на линейные функционально равноценные компоненты особым образом организованной фактуры. Они характеризуются, во-первых, смысловой самостоятельностью: это или выразительные комплексы, обладающие значением музыкальных образов, или их элементы, сохраняющие свое образное представительство; во-вторых, независимостью воплощающих средств: необходима организация, обеспечивающая их обособленность. Персонафицированная и знаковая трактовка оркестровых инструментов отвечают этим условиям в самой большой степени.

В рассматриваемом примере одновременное звучание духовых с большим барабаном и струнного квартета — проявление двуслойности. Каждый из слоев воплощает индивидуальный музыкальный характер и обладает тембровой автономностью. Не столь важно, что к моменту совмещения первый музыкальный образ в известной мере исчерпал себя и выражается лишь квинтами четвертой валторны и бас-кларнета в сочетании с ударами большого барабана. Утратив тематический облик, он сохранил основные элементы оркестровой структуры и определяемую ими фонетическую природу (колорит). С учетом отмечавшейся индивидуализированности инструментальных партий и их функциональной стабильности сохраняющиеся оркестровые голоса вполне убедительно представляют первый образ (например, даже одни только отдельные удары большого барабана воспринимаются как показательный в образном отношении музыкальный элемент).

Двуслойность подготовлена диалогической драматургией, непосредственно из нее вытекает. Последняя поэтому может пониматься как ее своеобразная предшествующая разновидность — условная слоистость горизонтально-рассредоточенных чередующихся пластов. В ходе музыкального развития она способна трансформироваться в двуслойность вертикальную, как это сделано Стравинским. Ретроспективная оценка примеров из Бетховена и Шостаковича подтверждает эту тенденцию. В бетховенском *Andante* подобным образом может интерпретироваться суммирование разнохарактерных элементов в коде. Воплощение данной идеи смягчено здесь, однако, исторически обусловленной трактовкой вертикали как неперменного единства.

В примере из Шостаковича педаль струнных, на фоне которой звучат речитативы фагота, — непосредственный фактор двуслойности, способствующий своеобразному ее проявлению. Педаль здесь равнозначна остановке музыкального времени с ее помощью достигается условная полифоничность двух процессов — течение одного из них как бы на фоне стоп-кадра другого.

Симптоматичны и примеры наложения динамически конт

растных пластов, приведенные в разделе, посвященном анализу *Largo* Шостаковича. Использование подобного приема в сочинениях, основанных на резко конфликтной драматургии, — это отражение средствами оркестра решающих коллизий, столкновений антагонистических образных сфер. Наличие стыка-наложения позволяет оценить прием как проявление двуслойности в ее наиболее сжатом, лаконичном виде. Это подтверждается, в частности, примером из «Казни Степана Разина», где с помощью данного приема вводится большой раздел, демонстрирующий двуслойную организацию (см. в партитуре с. 48—51).

Примеры из Второго и Третьего фортепианных концертов Бартока дополняют изложенное выше. Начальные разделы их медленных частей — *Adagio* и *Adagio religioso* — используют диалогический принцип, реализация которого в обоих случаях во многом сходна с ранее рассмотренными образцами.

Ниже отмечены лишь важнейшие особенности данных воплощений.

Диалогическое строение первого раздела *Adagio* выражается чередованием двух контрастных музыкальных сфер, одна из которых неразрывно связана с звучанием струнного оркестра и отличается хоральным складом, строгим, сосредоточенным характером. Другая — музыка солирующего фортепиано — более открыта, динамична; орнаментальное изложение и унисонный тип фактуры подчеркивают ее линейную природу. Контраст образов организован по принципу взаимного дополнения. Дифференциация сопоставляемых построений обостряется различием темпов: *Adagio* оркестровых проведений противостоят фортепианные *Piu adagio*.

Archi

Adagio  $J=66-63$

11. tutto il pezzo non sord, non vibrato

div.

pp tutto il pezzo non sord, non vibrato

pp tutto il pezzo non sord, non vibrato

pp tutto il pezzo non sord, non vibrato

pp tutto il pezzo non sord, non vibrato

pp tutto il pezzo non sord, non vibrato

pp





В наиболее развернутом и законченном виде музыка струнных показана в самом начале. Здесь это простая двух-частная репризная форма протяженностью в двадцать два такта. Дальнейшие проведения делаются все более лаконичными — девять, потом восемь тактов. Тенденция сжатия распространяется и на репризу, возвращающую диалогический принцип, правда, в несколько ином качестве, о чем будет сказано ниже. Два оркестровых фрагмента — это соответственно девять и пять тактов. Партия солиста, напротив, разрастается: семь тактов первоначального изложения сменяются пятнадцатью и достигают двадцати двух в начале репризы.

Исключительная последовательность в осуществлении образного развития через избранные инструментальные средства свидетельствует о персонифицированной трактовке последних.

Диалектика образных взаимоотношений, всецело определяющая структуру раздела, отражена оркестровой организацией. Она основана на чередовании самостоятельных в образном отношении, тембрально независимых зон-пластов, что позволяет и данный пример рассматривать как горизонтальную слоистую организацию. Ее особенности будут отмечены после краткого анализа еще одного образца диалогической драматургии.

В Adagio religioso Третьего фортепианного концерта Бартока музыка струнного оркестра (без контрабасов), построенной имитационно, противостоит хорал фортепиано (см. пример 12).

Музыкальные образы дополняют друг друга, каждый из них словно бы раскрывает одну из граней некоего универ-

Musical score for measures 12-19. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Violin I (Vni I div.), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). The music is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics including *pp*, *mp*, and *p*. A box with the number 12 is present at the top right of the first staff.

Musical score for measures 20-27. The score includes parts for Piano (P-no), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). The piano part is marked *P molto expr. legato*. The string parts are marked *pp*. A box with the number 20 is present at the top right of the first staff.

Musical score for measures 28-35. The score includes parts for Piano (P-no), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). The piano part is marked *ppp*. A box with the number 28 is present at the top right of the first staff.

Musical score for measures 12-19, titled "Adagio religioso". The score includes parts for Clarinet 1 (Clarinetta I (B)), Violin I (Violini I div.), Violin II (Violini II), Viola (Viola), and Violoncello (Violoncelli). The music is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics including *pp*, *p*, and *pp*. A box with the number 12 is present at the top left of the first staff.

сального состояния. Музыка фортепиано, разрастаясь, устремлена к исключительной по трагедийной силе кульминации, тогда как оркестровые реплики становятся все более короткими. Эти процессы, осуществляемые встречно, характеризуют динамику музыкального развития. Пластовая природа диалогической музыкальной организации вполне подтверждается и данным образцом.

В обоих бартоковских фрагментах обнаруживается тенденция к полифонизации диалогического процесса, имеются признаки вертикальной двуслойности. Так, в Adagio (пример 11) звучание фортепиано, сопоставляемое с музыкой оркестра, сопровождается мягким тремоло литавр. Этот голос — самостоятельный элемент музыкальной вертикали, что обеспечивается как его линейной трактовкой, так и тембровой независимостью. Он свидетельствует о попытке своеобразного сочетания двух пластов. Конечно, литавры не выступают здесь в роли полномочного представителя предшествовавшего пласта — их звучание не было заявлено как его органический компонент. Подобно педали струнных из Largo симфонии Шостаковича, этот голос следует понимать как примыкающий к оркестровому слою, вспомогательный и в этом качестве противопоставляемый музыке солиста. Он — своего рода заменитель пласта, имитатор его процессуальности, почему и обеспечивается лишь условная одновременность развития. Тем не менее с его помощью достигается действительное (хотя и несколько спекулятивное) объединение фрагментов оркестрового пласта в quasi-единую линию. Музыкальный процесс не прерывается, но как бы переводится в скрытую, пассивную форму. Барток мастерски использует для этого тихое звучание педальных литавр, акустически и интонационно зыбкое, но обладающее весомостью, значительностью и близкое по окраске тембру низких струнных. Преимущества же найденного решения таковы: во-первых, освобождается пространство, необходимое для музыки сольного фортепиано; во-вторых, обеспечивается эффективность нового вступления струнной группы — как следствие ее «прибережения». Учитывая, что внимание слушателей переключается на партию солиста, цель — создание впечатления длящегося развития — блестяще здесь достигается.

В этом и заключается своеобразие конструктивного решения раздела. Идея диалога остается ведущим и определяющим принципом. В то же время оркестровое развитие осуществляется хотя и с неравномерной интенсивностью, но фактически непрерывно. Поэтому в моменты вступлений солиста возникает двуслойная музыкальная организация. Как и в примере из Шостаковича, этот прием симфонизирует форму, способствует увеличению ее содержательной емкости.



В еще большей степени двуслойность характеризует пример из *Adagio religioso*. Звучание струнных и фортепиано, олицетворяющих различные музыкальные образы, дано раздельно только при первом сопоставлении. Каждое же из последующих хотя и сохраняет принцип диалога, является в то же время своеобразной формой сочетания обоих пластов: на фоне тянущегося аккорда, завершающего очередную фразу солиста, струнные ведут свои имитации (аккорд держится на педали, что отражено в записи французскими лигами. Паузы отсутствуют). Этого достаточно, чтобы практически объединить внешне разрозненные реплики фортепианной партии в единый поток. Вступления оркестра приходятся на моменты фонических разрежений второго слоя. Барток нашел экономное и емкое композиционное решение, в котором сохраняется драматургическая выразительность диалогического принципа, но преодолена составная характер музыкальной формы. Фортепианный пласт демонстрирует непрерываемость музыкального процесса, что приводит — в моменты оркестровых включений — к органичной двуслойности. Но при этом не возникает какой-либо нагроможденности звучаний, музыка чиста и прозрачна, нет необходимости и во вспомогательных голосах.

Этот образец — подлинный шедевр композиционного мастерства.

Особый интерес представляют трехчастные формы, в которых диалогическое строение обнаруживают лишь крайние части, тогда как середины используют новый, образно самостоятельный музыкальный материал. Именно таковы оба *Adagio* из Второго и Третьего фортепианных концертов Бартока. Средние части здесь резко контрастны по образному содержанию, по принципам работы с музыкальным материалом. Они насыщены виртуозным движением, ведущее значение получают тембры «прибереженных» духовых и ударных инструментов, отсутствовавших в начальных разделах. По-иному — колористически ярко, несколько ударно, виртуозно-блестяще — трактуется рояль. Все это приводит к динамизации и обогащению реприз, возвращающих музыку исходных диалогических сопоставлений. В частности, использование в них звучаний духовых инструментов — прямое тембровое следствие средних частей. Весьма симптоматична заметная в этих примерах попытка организации взаимоотношений между тремя представляющими разные образы и тембрально автономными инструментальными сферами. Подобный синтез элементов не позволяет, конечно, говорить о явлении многослойной организации, что было бы оправданным лишь в случае строго функциональной тембровой драматургии, но тенденция развития в этом направлении заметна и должна быть отмечена.

Композитор, реализующий идею диалога, сталкивается с необходимостью преодоления ряда конструктивных «неудобств», вытекающих из данного принципа. Основное из них — прерывистость музыкальных процессов, плохо согласующаяся с природой симфонического мышления. Отмеченный недостаток влечет фрагментарность изложения, некоторую механичность сопоставлений, что чревато рыхлостью музыкальной формы. Это стимулирует поиск композиционных решений, способных обеспечить цельность хотя бы одного из музыкальных процессов. Иными словами, на определенные моменты необходимы сочетания в одновременном звучании музыкальных материалов различной образной принадлежности с сохранением их индивидуальных свойств. Тенденция к достижению двуслойности предстает как объективный фактор, порожденный спецификой диалогической драматургии. Решения проблемы могут быть весьма различными<sup>1</sup>. При этом существует ряд общих признаков, которые отражают, очевидно, объективные тенденции достижения подобного результата. Так, типичным началом, в котором ярко обозначается диалогический принцип, является подчеркнуто разграниченное сопоставление пластов. Дальнейшее развитие строится на том или ином их взаимодействии, которое определяется качеством и особенностями исходного образного контраста. Неконфликтным соотношениям свойственна, в частности, динамика вытеснения, основанная на разрастании одного из процессов и соответствующем встречном свертывании другого. Здесь обычно активно используется один из способов объединения музыкального изложения. Для полифонизации формы и сохранения в то же время ее диалогической структуры достаточно объединения одного из слоев. Другой — периодически появляясь на этой основе — остается фрагментарным. Так возникает органичная в условиях диалогической драматургии двуслойность. Ее возможный максимум достигается на завершающем этапе формы.

Полифоническое существо двуслойности очевидно. Она связана с контрастной полифонией, являясь ее высшим выражением.

<sup>1</sup> В примере из Второго концерта Бартока прерывистость оркестрового пласта преодолевается с помощью внешнего, «примыкающего» голоса. В *Largo* Шостаковича найдено течение одного процесса на фоне «остановленного», но не прерванного другого. В отношении этих примеров можно говорить об условности, относительности пластовой полифонии. Двуслойность в отрывке из балета Стравинского характеризуется неравноценностью сочетаемых компонентов. К моменту совмещения слой духовых в известной мере исчерпан и представлен наиболее устойчивыми «примитивными» элементами. Самая «чистая работа» — образец двуслойности из Третьего фортепианного концерта Бартока.

В ходе анализов освещались различные аспекты драматургической роли оркестровки. Здесь и непосредственная выразительность инструментальных звучаний в конкретных обстоятельствах, их персонифицированная, знаковая трактовка; и огромные выразительные возможности оркестровой дифференциации по горизонтали, в частности эффективность «прибереженных» тембров; и специфически-действенные приемы инструментальной связки, темброво-фактурных «заявок», наложения контрастных пластов с перепадом их динамических уровней. Совокупность подобного рода наблюдений уточняет наши представления о возможностях оркестра в реализации музыкального содержания.

В рассмотренных произведениях оркестровка предстает областью материализации диалогической драматургии, сферой, заключающей во всей полноте и законченности конструктивно-содержательные факторы формы. Диалогический принцип обладает широкими органическими возможностями для драматургически яркого оркестрового выражения.

## Очерк 2

---

### О роли оркестра в многослойной форме

Полифония образов как драматургический принцип музыкального произведения приводит к явлению многослойной формы. Реализация такого рода художественной идеи требует новых качеств в трактовке оркестровых групп и отдельных инструментов, своеобразия приемов оркестровой организации. Анализу особенностей воплощения многослойности оркестровыми средствами в пьесе Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа», в фрагментах из второй части его же Четвертой симфонии, во Втором скрипичном концерте Шнитке, а также некоторым тенденциям эволюции симфонического мышления и посвящается данный очерк.

«Вопрос, оставшийся без ответа» — самостоятельная пьеса, написанная Айвзом в 1908 году, в пору творческого расцвета, — занимает, несмотря на скромные размеры, заметное место в его творческом наследии<sup>1</sup>. Это объясняется высокими художественными достоинствами произведения, значительностью и своеобразием концепции в сочетании с новизной и в то же время простотой и лаконизмом музыкального выражения (см. пример 13).

Пьеса программна, что подтверждается ее названием, а также явствует из авторского предисловия, предпосланного изданию<sup>2</sup>. Программность сочинения особого свойства — не изобразительная, а концепционная. Эта пьеса — воплощенная в музыке, в музыкальных образах притча, философская модель. В партитуре — три компонента-пласта, обладающих различной самостоятельностью: хорал струнных, многократно повторяемая реплика трубы, музыка флейт.

<sup>1</sup> Показательно мнение Стравинского, считавшего лучшими именно наиболее короткие произведения Айвза (см.: Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 120).

<sup>2</sup> Southern Music Publishing Company, INC New York, 1953.



13. *Largo molto sempre* (for strings and trumpet) (about 60 = ♩)

Tromba (C)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli  
(Contrabasso S'va)

*ppp con sord.*

actual notes

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

*Adagio* *Andante*

II

Fl. gr.

III

IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

*Allegretto*

*Allegro*

*Allegro molto*

*f* *ff*

*p*

*Allegro accel. to Presto*

*pp* *p* *ff*

*pp* *p* *ff*

*pp* *p* *ff*

[Trumpet holds here until]  
Flutes start.

*Molto agitato* *Con fuoco*

*f* *ff* *p*

*f* *ff* *pp* *pppp*

If played by Oboe and Clarinet, last measure ends

actual notes

*ppp* *pppp*

*ppp* *pppp*

*ppp* *pppp*

*ppp* *pppp*



Произведение начинается и завершается звучанием струнных инструментов, которое нигде не прерывается. По характеристике композитора, струнные «представляют «Молчание Друида — Который Знает, Видит и Слышит Ничто»<sup>1</sup>. Вероятно, этот образ символизирует религиозное постижение основ мироздания. Он выражается музыкой хорального склада: широко расположенные аккорды в очень медленном движении сменяют друг друга. Отчетливо обозначена тональность G-dur. Первые тринадцать тактов образуют период, не делящийся на более мелкие структуры. Аккорды — трезвучия или производные от них. Вот схема гармонического строения этого периода в основных чертах: T — III — VI<sub>6/4</sub> — T<sub>6</sub> — S — S<sub>6/4</sub> — S — VI<sub>3/4</sub> — II — T<sub>6</sub> (см. в примере 13 такты 1—13).

Должны быть отмечены следующие отличительные черты этого построения: абсолютная диатоничность; преобладание аккордов тонической и субдоминантовой функций (доминантовое наклонение представлено только трезвучием III ступени); метрическая раскрепощенность гармонического движения (смены аккордов осуществляются на всех долях времени, включая и слабые, такты 9 и 10 особенно показательны в этом отношении) — отсутствует какая бы то ни было ритмометрическая периодичность смен гармонии, кадансы избегаются; исключительно аккордовый склад музыки (хотя каждый из голосов обладает горизонтальной логикой, вряд ли будет обоснованным говорить о мелодийном значении какого-либо из них); естественность, но не догматичность голосоведения (последнее подтверждается нестандартностью некоторых удвоений — например, терцового тона в сектаккордах, задержаниями и т. п.).

Совокупность отмеченных признаков определяет известную функциональную нивелированность гармонического движения, которая сообщает музыке характер невозмутимости, самозавершенности.

Выразительные особенности пласта во многом обусловлены спецификой струнных. В первую очередь это относится к такому качеству, как непрерываемость, бесцезурность, особая связность звучания (здесь и далее совершенно отсутствуют паузы). Необходимые ровность, слитность, несмотря на значительные регистровые различия и в условиях постоянного и общего для всех голосов *pianissimo*, — также в возможностях именно струнного ансамбля, струнной группы (следует отметить разреженность музыкальной ткани очень широко — почти шестиоктавного с учетом звучания контрабасов — пласта).

<sup>1</sup> Друиды — древнее наименование кельтских священников. Здесь и далее цитируется авторское предисловие к изданию.

Струнные по сравнению с другими оркестровыми группами обладают наименьшей способностью утомлять слух, «придаться»<sup>1</sup>, что немаловажно, учитывая их сквозное использование. Кроме того, их звучание — наиболее удобный фон для контрастных тембров (то есть для последующего наложения диалога трубы и флейт).

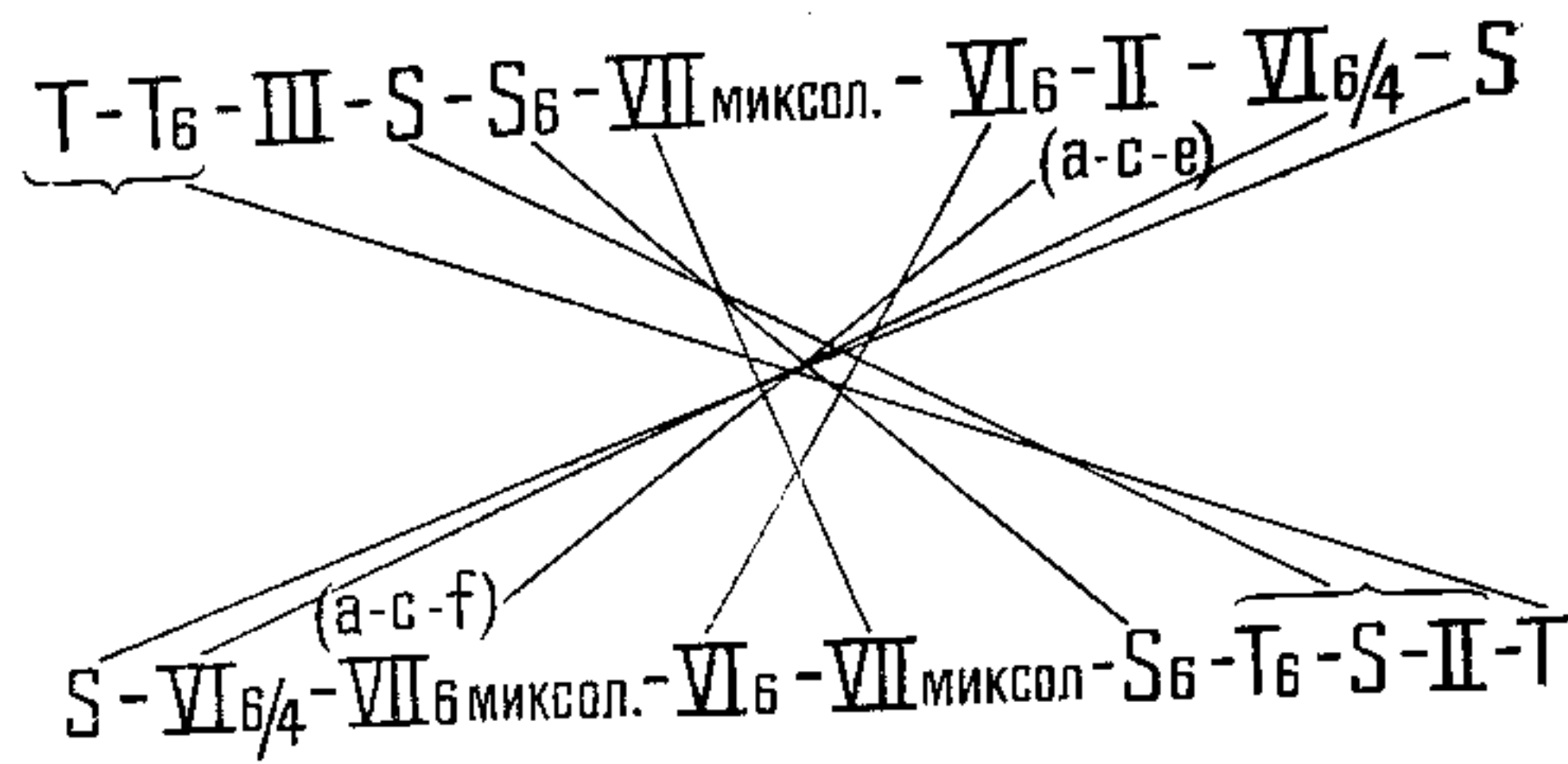
Авторские предписания струнным играть с сурдинами, «все время *ppp* и без изменения темпа» дополняют музыкальную характерность. Применение сурдин, например, обусловлено не столько необходимостью самого глубокого *pianissimo*, сколько стремлением средствами тембра — закрытым, отрезанным звучанием — обозначить грани музыкального образа. Добиваясь особой рельефности в его обрисовке, Айвз высказывает пожелание, чтобы «струнный квартет или струнный оркестр (*con sordini*) по возможности был расположен за сценой или, во всяком случае, подальше от трубы и флейт». Употребление пространственного эффекта в инструментальной музыке в масштабе всего произведения является приемом новаторским<sup>2</sup>. Данное решение вытекает из самого существа художественного замысла. Человеческий слух имеет тенденцию синтезировать, объединять одновременно звучащее. Здесь же композитору совершенно необходимо достичь дифференцированного восприятия оркестровых пластов. Этому и способствует их пространственная рассредоточенность. Кроме того, фактор невидимости исполнителей для слушателей будет способствовать восприятию музыки как чего-то единого, общего и безличного (прием обоснован спецификой воплощаемого музыкального характера, он драматургически содержателен).

Линия струнных в своем продолжении (партии других инструментов пока не принимаются во внимание) формируется следующим образом: 13 тактов — точное повторение проанализированных выше; дальнейшие 26 составляют цельное построение. В основе его лежит определенный композиционный прием: такты 27 — 45 представляют прямое движение, а 45 — 53 — их «ускоренное прочтение» в обратном направлении; при этом сохраняются в общих чертах, за некоторыми исключениями, все этапы гармонии прямого движения (таблица позволяет сравнить схемы основных гармоний тактов 27 — 45 и 45 — 53):

<sup>1</sup> Эту особенность струнных отметил еще Н. А. Римский-Корсаков (см.: Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, с. 96).

<sup>2</sup> Как известно, расположению музыкантов многие современные композиторы придают большое значение, особо оговаривая его в партитурах. Нестандартным размещением оркестрантов можно добиться впечатляющих звуковых эффектов.





Значение такта 45 как осевого подчеркивается еще и тем обстоятельством, что поступенно нисходящее движение верхнего голоса (см. партию Violini I с такта 27) достигает здесь своего нижнего предела, после чего осуществляется в целом в восходящем направлении. Далее наступает кода (такты 53—61 партитуры струнных). Тонический органнй пункт, каденционные гармонические последовательности (в основном плагальные) — все это типичные ее атрибуты. Здесь впервые появляется наиболее определенная доминантовая гармония (из области вводного септаккорда), но на тоническом же басу. До сих пор звук *fis*, встречавшийся, кстати, только в верхнем голосе трижды до этого, был гармонизован как трезвучие III ступени, то есть в функциональном отношении более неопределенно. Завершает произведение долго выдерживаемое тоническое трезвучие.

Особенности первого тринадцатитакта — отсутствие мобильных, динамизирующих элементов (даже в области агогики и динамики) и, напротив, определяющее значение стабильных, замкнутых признаков, что имеет следствием образную инертность, — характеризуют всю линию струнных и способствуют созданию «закрытого», статичного музыкального образа, цельного в своей органичности, «живущего» внутренними закономерностями. Его отрешенность символизирует определенного рода «запредельность».

Семикратно повторяется фраза трубы, которая, по авторскому замыслу, «интонирует «Вечный Вопрос Существования» и заявляет его каждый раз одинаковым звуком». В проведениях «Вопроса», однако, имеются различия: в трех случаях (а именно: в первом, третьем и пятом) фраза заканчивается ходом вниз на малую терцию — к ноте  $c_2$ , в четырех остальных — скачком на уменьшенную кварту к  $h_1$ . Это объясняется соотношением по вертикали последнего звука трубы с гармонией струнных:  $c$  звучит у трубы тогда, когда оно отсутствует у струнных (проявление принципа дополнительно-

сти). Аналогичная картина и с  $h$ , за исключением последнего раза, когда звуки совпадают — здесь уже для большей завершенности всего произведения. Другое незначительное изменение вносит запись ритма фразы в ее третьем проведении. Очевидно, что эта неточность вызвана неудобством записи триолей (со сдвигом на четверть) через тактовую черту.

В музыкальной фразе «Вопроса» обращают на себя внимание хроматическая основа с опорой на уменьшенное трезвучие; ладовая и тональная неопределенность; неповторяемость образующих ее звуков; интервальная изломанность, отсутствие плавного движения, речевая — вопросительная — характерность мелодического оборота; метроритмическая прихотливость (в своей основе это девять на четыре). Отмеченные признаки (особенно первые три) делают музыку «Вопроса» похожей на пятиятоновую серию.

Мелодический оборот лишен структурных черт, позволяющих квалифицировать его исключительную инструментальную предназначенность. Фраза обобщенна, но именно тембр медного духового инструмента способен (а в указанной тесситуре это в возможностях только трубы) придать ей весомость и многозначительность, необходимые «Вечному Вопросу Существования». Выразительна даже некоторая неуверенность, робость в интонировании скачков в *riapo* — явление совершенно естественное для игры на трудноуправляемом медном духовом инструменте, передающее «мучительность» этого характера. Стабильный и статичный музыкальный образ-знак, «Вопрос» по использованным средствам контрастен пласту струнных.

Третий слой — музыка флейт. Вот что пишет Айвз: «...поиски «Невидимого Ответа», предпринятые флейтами... становятся постепенно более активными, быстрыми, громкими — от *apiano* до *cresc. f.*». И далее: «Борющиеся Отвечающие...» после «тайного совещания» сознают бесплодность [поисков] и принимаются высмеивать «Вопрос» — спор на какое-то время прекращается. После их исчезновения «Вопрос» задается в последний раз, и «Молчание» слышится в «Ничем Не Нарушаемом Уединении».

Рассматривая шесть разделов (шесть реакций на «Вопрос»), легко выявить их определяющий принцип. Это — постепенная эмоциональная активизация, выполненная последовательно от довольно-таки безучастного состояния до крайне агрессивного, взвинченного, что достигается прогрессирующим ускорением темпа, усилением динамики, повышением интенсивности движения, возрастанием роли скачков, дробностью ритмики (от крупных долей — целых, триолей половинными — к более мелким — триолям восьмыми, шестнадцатым), разнообразием штрихов и т. п. Из таблицы этот процесс виден особенно наглядно:



Номера фрагментов	Темповые обозначения	Динамика	Коэффициенты ритмической активности <sup>1</sup>
1	Adagio	p	0,5
2	Andante	mp	0,4
3	Allegretto	mf	≈ 0,52
4	Allegro	f < if	1
5	Allegro molto	f < ff < sf	≈ 1,7
6	Allegro—accel. to Presto. Molto agitando, con fuoco	ff < fff < ffff	≈ 2,2

<sup>1</sup> Коэффициент ритмической активности определяется отношением суммарного числа атакированных звуков к совокупному числу метрических долей данного размера, подсчитанных на исследуемом отрезке.

Каждый из фрагментов невелик — два, три такта, и только последний — пять тактов. Этого недостаточно для возникновения построений, несущих законченную музыкальную мысль. Отсутствие же интонационных зерен и неповторяемость какой бы то ни было фразы в последующих фрагментах создают впечатление малой содержательности каждого из них. Оно усиливается тем, что и соединения голосов по вертикали не обнаруживают конструктивного порядка: это свободная, если не сказать хаотичная полифония (элементов имитационной техники здесь нет, о подголосочной же и контрастной полифонии нельзя говорить — хотя некоторые признаки могут быть отмечены — по причине дробности горизонтальных линий и отмечавшейся интонационной неконкретности). Трудно предположить, однако, отсутствие конструктивной логики в одном из важнейших компонентов произведения, демонстрировавшего до сих пор исключительную продуманность своей организации. Обращает внимание смысловое и структурное соответствие завершения каждого предыдущего раздела началу последующего. Так, сравнивая начало второй «реакции» с окончанием первой, убеждаемся, что оно естественно продолжает его. В пользу этого говорит и развитие намеченного в первом отрывке принципа встречного противо-

движения крайних голосов, осуществляемого и во втором эпизоде, и характер движения менее активных средних. Скачок на большую септиму Fl. I в конце первого фрагмента влечет аналогичный ход в партии Fl. II, не слишком заметный в данном изложении, так как он приходится на «линию разреза», но совершенно естественный в «состыкованном» виде — как заполнение возникающего разрыва. Кроме того, первый отрывок (Adagio) имеет индивидуальные вступления голосов. Второй же открывается одновременным звучанием флейт, да и в дальнейшем разновременных подключений, подобных самому началу, мы уже не встречаем. Наконец, сходятся метрические доли окончания первого эпизода (вторая треть такта) и возникновения второго (с третьей половиной). Это же можно сказать и о соединении второго фрагмента с последующим. Из трех данных разделов складывается одно вполне завершенное предложение. Следующее построение не «реконструируется» так естественно — тут были бы необходимы некоторые изменения в конце четвертого отрывка; не рискуя высказывать конкретные варианты (да это и ни к чему), мы не сомневаемся, однако, в самом принципе. Шестой же фрагмент, вероятно, писался самостоятельно, так как он строится на развитии, особом претворении («высмеивание, передразнивание») «Вопроса». Вот наиболее наглядные вкрапления этого мотива:



Естественно предположить, что композитор, тем более такой изобретательный, как Айвз, написал единое построение и затем разделил его на части, внося при этом необходимые изменения, «замаскировав», наконец, механистичность приема. Расчлененные фрагменты утрачивают первоначально присущую логику, становятся качественно иными, тем более что новое значение сознательно придается им утрирующими чертами — в частности, присвоением каждому своего темпа, динамики и т. п. Но подобно тому, как, например, ракоход-



ная инверсия, производя впечатление «новой музыки», выполняет тем не менее конструктивно важную объединяющую функцию, так и в данном случае заложенная в приеме глубинная логика не может не значить ничего для целого. Понятной становится линейная логика голосоведения и организация вертикали. Так, партия Fl.I в двух первых разделах представляет последовательность из десяти неповторяющихся звуков; аналогичное явление (из девяти тонов) — в партии Fl.IV. По вертикали в одновременно звучащих голосах тщательно избегаются удвоения (за исключением унисонных в шестом фрагменте, которые предприняты для подчеркивания средствами инструментальной дублировки звука, фразы). Вообще вертикаль организована таким образом, чтобы избежать тональных ассоциаций. Преобладают сочетания из септим и секунд вплоть до кластера (см. в разделе *Allegro molto* такты 3—4 — место, которое Айвз называет «секретным совещанием»). Не вызывает сомнений, что атональность рассматриваемого пласта была предметом специальной заботы композитора<sup>1</sup>. Динамизм, мобильность — важнейшие черты музыки в целом, доминирующей смысловой особенностью которой выступает внешне эмоциональная реактивность. Тембры флейт хорошо выражают легковесность и суетность этого музыкального характера.

В одновременном звучании проанализированные три пласта представляют новое качество. Соотношение каждого из них с остальными рисует сложную драматургическую картину.

Образ «Молчания», замкнутый и завершённый, олицетворяет нечто вневременное и универсальное, обозначая объем и перспективу, в сравнении с которыми выявляются масштаб и значение других явлений. Он ассоциируется с Природой, отражая ее гармонию и независимость от человеческого сознания.

«Вечный Вопрос Существования» — центральный образ произведения (что отражено названием пьесы), «диспетчер», связывающий воедино все драматургические компоненты. «Вопрос», порожденный образом «Молчания», в то же время дает импульс к «поискам Ответа», подобно тому как челове-

<sup>1</sup> Вспомним, что пьеса написана в 1908 году. В связи с этим нельзя не отметить, что Айвз признается теперь провозвестником, первооткрывателем большинства музыкальных новшеств нашего века, ставших известными, однако, из творчества других композиторов, более заметных и популярных в свое время. Вот одно из свидетельств по этому поводу И. Стравинского: «Айвз преодолел «границы тональности» более чем за десятилетие до Шенберга, использовал политональность почти двумя десятилетиями ранее «Петрушки» и экспериментировал с полиоркестровыми группами за столетия до Штокхаузена» (Стравинский И. Диалог, с. 121).

ческий разум, являясь продуктом Природы, направлен к ее постижению, стимулируя соответствующую деятельность.

Поиски «Невидимого Ответа» — это реакция на «Вопрос» без осмысления причин, его породивших. Такого рода поиски не могут быть плодотворными, подобно тому как здравый смысл, поставленный перед проблемой, осознать которую он не способен, окажется несостоятельным, несмотря на предпринимаемые усилия и сопутствующий эмоциональный фон. Осмеяние «Вопроса» и отказ от поисков здесь естественны. Созданный характер негативен; объективность этого значения обусловлена непосредственным соотношением с образом «Молчания» (оценка осуществляется в синтезирующем восприятии слушателя, и, конечно, скорее эмоционально, чем осознанно). Сравнение семантики выразительных средств, их характеризующих, — не в пользу музыки флейт. Определяющим является фактор содержательности: музыка струнных гораздо содержательнее флейтовой.

Айвз выстроил философскую модель, драматургическую ситуацию-притчу. Последний «Вопрос», действительно остающийся без ответа в произведении, адресован слушателям. Драматургия пьесы имеет «выход» к ним, может стать законченной только с учетом их активного восприятия и осмысления. В плане действительности пьесы это исключительно важный прием, с помощью которого композитор пытается преодолеть инертность публики. Отсутствие однозначного драматургического результата и приобщение слушателей к его поиску — а тем самым к кругу собственных идейных интересов, которые выражает произведение, — такова своеобразная художественная цель автора<sup>1</sup>.

Интересна организация формы по вертикали: фраза трубы и музыка флейт в своих взаимоотношениях подчиняются закономерностям диалогической драматургии, но и та и другая существуют на фоне звучащих струнных, живущих своей внутренней процессуальностью. Если вступления трубы точно определены относительно струнных, то флейтовый слой в из-

<sup>1</sup> Этот пример невольно ассоциируется с другим — из области изобразительного искусства. Русский художник Н. Ге в одном из вариантов своей картины «Распятие» изобразил распятыми Христа и разбойника. Для зрителей, знающих евангельский сюжет, очевидна неточность воплощения: вместе с Христом были распяты два разбойника, один из которых остался нераскаившимся. По замыслу художника, зритель должен прийти к мысли, что этим-то вторым, нераскаившимся разбойником является он сам, смотрящий на картину. При всей зашифрованности сверхзадачи (за что критиковал Ге Л. Толстой), суть концепции замечательна: активное зрительское восприятие живописного произведения учтено художником как элемент ее драматургии. При этом образуется новое художественное качество, осуществляется глубинный синтез произведения как объекта с индивидуальным восприятием — субъектом, что и придает эстетическим категориям отчетливую этическую направленность.



вестной мере свободен от жесткой фиксации в общей конструкции. «Ответы» могут быть исполнены после каждого «Вопроса» приблизительно, как это указано в партитуре», — пишет Айвз. Флейтисты вступают или по знаку дирижера (если он есть), или по собственной инициативе после каждой реплики трубы. Их музыка не должна «исполняться в строгом темпе, но до некоторой степени как импровизация». Все это, а также различия и относительность темпов приводят к тому, что соотношения между партиями струнных и деревянных духовых инструментов лишь условно контролируемы (метрономические обозначения предпосланы только музыке струнных и трубы, тогда как для флейт движение и его градации приблизительно). Чтобы исключить вероятность значительного расхождения, искажающего форму, Айвз делает ряд оговорок: между окончанием последнего «Ответа» и заключительным «Вопросом» должен быть такт или два звучания струнных. Их же музыкой (не менее двух тактов) непременно завершается пьеса; если струнные приходят к своему последнему аккорду раньше, то они держат его столько, чтобы выполнить это требование. Любопытно и следующее авторское замечание: «Во время некоторых громких пассажей у флейт струнные могут быть не слышны, и слышимыми им быть не обязательно». Изложенным выше доказывается образно-конструктивная независимость обоих пластов и организующая роль реплик трубы.

Музыкальная драматургия пьесы основана на полифонии образов, что находит выражение в многослойной форме. Какое условие является важнейшим для ее существования? Другими словами, изменение каких показателей в первую очередь приведет к утрате определяющих признаков?

Многослойное произведение представляет сложную и своеобразную систему принципов синтеза и дифференциации. Сущность строения каждого из пластов, а также всей формы в целом — в единстве. Слоистость же определяется вертикальной разграниченностью музыкальной ткани. Организация выразительных средств в системы, обладающие значением музыкальных образов, способствует природной автономности слоев, но при этом существует механизм, особо ответственный за целостность каждого из них и общую дифференцированность.

Представим произведение в переложении для фортепиано, то есть в условиях перевода его не только в однотембровую, но и одноинструментальную среду. Избежать смещения слоев — что приведет к распаду музыкального смысла данной формы — при этом невозможно. Переложение пьесы для трех фортепиано так, чтобы каждому инструменту соответствовала своя музыка: Piano I — хорал, Piano II — «Вопрос», Piano III — «поиски Ответа», несмотря на сохраняющуюся

однотембровость, было бы более удовлетворительным. Инструментальная дифференциация позволила бы, хотя и далеко не в полной степени, воплотить драматургию произведения. Главное при этом — строго функциональное разделение инструментов по их драматургическим ролям, при котором стабильные носители пластов передают, хотя и приблизительно, образные взаимоотношения. Этим раскрывается выразительная и конструктивная действенность фактора инструментальной персонификации. Далее (как бы с другой стороны), можно представить вариант, в котором при сохранении принципа темброво-инструментального контраста между пластами изменен состав используемых инструментов. Например, хорал — орган, «Вопрос» — гобой, «поиски Ответа» — скрипки. Изменились нюансы образной выразительности каждого слоя, но смысл и принцип формы в целом осуществлены. Таким образом, именно ярко выраженная стабильная дифференцированность пластов по темброво-инструментальному признаку — важнейшая конструктивная особенность многослойной формы. Тембровая однородность и тембровый контраст в строении оркестровой вертикали обеспечивают в решающей степени целостность пластов и их раздельность. Однако эти понятия относительны. Каков их критерий для данного случая?

В предисловии к пьесе Айвз оговаривает возможные изменения числа исполнителей и инструментального состава<sup>1</sup>. Эти авторские варианты, обозначая границы допустимых модификаций, способствуют более точному определению функций того или иного оркестрового элемента.

Сначала — о тех изменениях, которые не приводят к нарушению тембрового баланса. Это относится к различиям по количеству исполнителей партий струнных и деревянных духовых инструментов.

Минимальный состав, которым может исполняться музыка струнных, — квартет. Наиболее «экономный», он имеет и определенные минусы: сугубо камерный, интимный ансамбль вступает в некоторое несоответствие с характером и масштабом олицетворяемого образа. Кроме того, возможна динамическая несбалансированность звучаний духовых и квартета, особенно если последний будет помещен за сценой.

К четырем инструментам может быть добавлен контрабас — в октаву с виолончелью, что весьма желательно, так как придаст звучанию струнных большую объемность.

Партии струнных могут исполняться двумя-тремя музыкантами каждая, то есть камерным оркестром, или всей группой симфонического оркестра. Последнее будет наиболее

<sup>1</sup> Это позволяет исполнять пьесу различными ансамблями, камерным или симфоническим оркестрами.



впечатляющим, особенно при условии невидимости оркестрантов для публики. В любом случае струнные играют с сурдинами. Количественные изменения, отражая внешние обстоятельства (размер зала, наличие музыкантов и т. п.), не ведут здесь к принципиальным качественным отличиям.

Варианты, которые допускает автор для линии деревянных духовых, также обусловлены стремлением сделать пьесу пригодной для исполнения разными составами. Обязательность участия четырех флейтистов может стать затрудняющим обстоятельством. Айвз находит выход: партии третьей и четвертой флейт могут играть гобоистом и кларнетистом. Технически подобная замена оказывается вполне осуществимой, за исключением последних высоких звуков, где композитор предусматривает специальное «запасное» окончание.

Оговаривается и возможность увеличения количества инструментов: «Если исполнение осуществляется большим оркестром, то деревянные духовые утраиваются и используются по усмотрению дирижера». Давая последнему такие полномочия, учитывая, что есть немало возможностей в распределении двенадцати голосов на четыре партии, Айвз показывает, что здесь не существенны ни абсолютное тембровое единство пласта, ни детали его внутренней темброво-инструментальной организации. Неоднородный состав и увеличение числа исполнителей лишь усилят негативную выразительность образа. Важной оказывается, собственно, принадлежность пласта представителям деревянных духовых.

Наконец, музыка «Вопроса». Носителем этого образа является труба — инструмент медной группы. В зависимости от обстоятельств и здесь композитором предусмотрен ряд возможных изменений. Так, «труба должна быть использована с сурдиной, если исполнение идет в небольшом зале с небольшим струнным оркестром». Несколько влияя на характер фразы, прием этот не меняет существа тембрового соотношения слоев: контраст струнных, деревянных и медного инструментов сохраняется. Применение сурдины служит лишь динамической сбалансированности общего звучания. Более сложно объяснить допускаемые автором замены трубы на английский рожок, или гобой, или кларнет. Здесь, правда, имеется важная оговорка: «если они не заняты в «Ответях», то есть если не используются для исполнения партий третьей и четвертой флейт. Если же в «Ответях» заняты четыре флейты, «Вопрос» может интонироваться или гобоем, или кларнетом. В этих рамках употребление английского рожка — наиболее универсальный вариант, которым можно воспользоваться и в случае участия гобоя и кларнета в «Ответях». В разделе, посвященном анализу «Вопроса», отмечалось, что фраза эта в инструментальном отношении достаточно многозначна. Поэтому она возможна в разных тембрах, хотя каж-

дый привнесет свойственную ему выразительность. Относительно лучшим следует признать вариант с английским рожком, затем с гобоем и — последним — с кларнетом (тембр первых двух инструментов ближе к трубному, чем кларнетовый). Вообще же замена медного духового на деревянный нежелательна, так как приводит к сужению тембрового спектра и к драматургической нечеткости. Уменьшение степени тембровой контрастности двух слоев — а следовательно, их сближение — находится в противоречии со смыслом многослойной организации.

Как мы видели, Айвз охотно предполагал увеличение числа исполнителей, то есть дублировку партий однородными или родственными инструментами. Однако по поводу «Вопроса» композитор делает категорическое уточнение: «Во всяком случае играет одна труба» (это должно пониматься как «единственный инструмент» и в случае замен). Почему стабильности именно этого показателя автор придает исключительное значение? Причина в том, что удвоение, не меняя существенно тембра, нарушит личностность фразы, ее субъективную причастность. Безусловно, соло в данной ситуации следует понимать как олицетворение индивидуального, персонального в такой же степени, как звучание группы инструментов отображает коллективное, множественное (музыка флейт) или безличное, надличное (музыка невидимых струнных). Фактор сольного интонирования «Вопроса» в известной мере важнее его тембровой принадлежности, так как, допуская для последнего признака определенную переменность, для первого автор ее исключает. Таким образом, даже взятые изолированно, инструментальные отношения — эта своего рода «арматура» оркестровой организации — представляют своеобразную и важную область проявления драматургического принципа. Анализ этой сферы может существенно помочь в понимании содержательных особенностей сочинения.

Все оговоренные автором варианты с заменами инструментов убеждают в том, что при любых обстоятельствах тембровая дифференциация пластов выступает в качестве неременного условия, без которого композитор не мыслил произведения и обеспечением которого он специально занимался. При этом должны быть отмечены два обстоятельства: возможности тембровых модификаций в изложении пласта ограничены использованием родственных инструментов; тембровая контрастность слоев выражается их принадлежностью к разным оркестровым группам. Первым обеспечивается цельность слоя: моногрупповой тембр составляет важнейший фактор единства. Вторым достигается рельефность слоистости: тембровая противопоставленность одновременно звучащих пластов способствует их размежеванию. Предельная возможность — принадлежность слоев к инструментам раз-



личных оркестровых групп как тот максимум, которым располагает симфонический оркестр. Таким образом, в качестве критерия понятий тембровой однородности и контрастности здесь принят принцип группы. Это — многослойность на уровне оркестровых групп.

Отличительная черта данной формы — в полифоническом сочетании триединств «образ — пласт — группа», что нашло полное выражение в сфере оркестровой организации. Используемый тип оркестровки можно определить как вертикально-групповой. Его отличие от обычных tutti состоит в строго функциональной трактовке оркестровых групп по их драматургическим ролям.

Многослойность свойственна и отдельным фрагментам из второй части Четвертой симфонии Айвза. Авторское предисловие, предпосланное партитуре, содержит следующее пояснение: «Вторая часть — не скерцо в обычном смысле слова, но скорее комедия, в которой будоражащее течение светской жизни контрастирует с испытаниями пилигримов в их паломничестве через болота и пустыни. Возникающие медленные эпизоды — гимны пилигримов — постоянно вытесняются и поглощаются... Мечта или фантазия угасает, когда вторгается реальность — праздник Четвертое июля — медные духовые оркестры, группы барабанщиков...» Таким образом, уже самой программой предусмотрено объединение в одновременном звучании музыкальных пластов, резко различных по своей образности. Вторая часть симфонии насквозь слоиста, воплощая полифонию образов как ведущий драматургический принцип.

Следующий ниже фрагмент иллюстрирует двуслойность недиалогического происхождения в ее новом качестве (см. пример 15).

В сочетании с оstinатными фигурами различного метроритмического строения в партиях альтов, виолончелей и контрабасов, а также ударных скрипки излагают гимн пилигримов — звучит нестройный напев. Первый оркестровый рояль варьирует эту музыку. Неожиданно на тихое звучание обрушивается лавина оглушительно и сумбурно играющих духовых. Образуются два слоя. Струнные вместе с ударными (кроме литавр) продолжают свой гимн, сохраняя все характеризующие признаки: темп Adagio, pianissimo и т. п. Вступившие деревянные и медные духовые, оба оркестровых и солирующий рояль, литавры перекрывают его музыкой совершенно иного плана («будоражающее течение светской жизни»): они играют Allegro, fortissimo. В хаотических звучаниях духовых можно вдруг различить то визгливый, банальный наигрыш флейт, то «где-то когда-то слышанную» (возможно, цитатную) мелодию в изложении тромбонов и тенор-саксофо-

на. Достигнув апогея, этот звуковой «наплыв» так же внезапно, как возник, исчезает. И снова слышен унылый гимн пилигримов — выявляется звучание струнных и ударных. Противопоставленность столь различных музыкальных слоев, отраженная разделением оркестра на два состава, играющих независимо один от другого, можно назвать двуслойностью на полигрупповом уровне: пласты настолько сложны, что выражаются комплексами оркестровых групп.

15. (Adagio)

CL(B)

Pno I

Triangolo

Timpani

Tamburo Indian

Tamburo Cassa

Gong sepr. basso

Violini I

Violini II

Violini III

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Квадратные ноты — повышены на  $\frac{1}{2}$  тона.





Picc.  
Fl.  
Cl.  
Fag.  
P-no I  
P-no II  
Tr-be  
Tr-ni  
Tuba  
Camp.  
Timp.  
T-ro ind.  
T-ro Cassa  
Gong sopr.  
P-no solo  
V-ni I  
V-ni II  
V-ni III  
V-le  
V.c.  
C.b.

Picc.  
Fl.  
Cl.  
Fag.  
P-no I  
P-no II  
Tr-be  
Tr-ni  
Tuba  
Camp. sopr.  
Timp.  
T-ro ind.  
T-ro Cassa  
Gong sopr.  
P-no solo  
V-ni I  
V-ni II  
V-ni III  
V-le  
V.c.  
C.b.

(*rit. approximate full range*)

Picc.  
 Fl.  
 Cl.  
 Fag.  
 P-no I  
 P-no II  
 Tr-tp  
 Tr-tn  
 Tuba  
 Gong sopr.  
 Tmp.  
 T-mp ind.  
 T-mp Cassa  
 Gong sopr.  
 P-no solo  
 V-ni I  
 V-ni II  
 V-ni III  
 V-le  
 V-c.  
 C-b.

**Adagio (continuo)**

Picc.  
 Fl.  
 Cl.  
 Fag.  
 P-no I  
 P-no II  
 Tr-tp  
 Tr-tn  
 Tuba  
 Camp sopr.  
 Timp.  
 T-ro ind.  
 T-ro Cassa  
 Gong sopr.  
 P-no solo  
 V-ni I  
 V-ni II  
 V-ni III  
 V-le  
 V-c.  
 C-b.



чают звук, повышенный на четверть тона), в комплексе с которым должны быть учтены реплики первого оркестрового рояля, обнаруживающие интонационное сходство с гимном пилигримов из начала части. Индивидуализированные мотивы челесты и литавр также способствуют полиметрической насыщенности этого раздела. Совокупность инструменталь-

Другой фрагмент из той же симфонии иллюстрирует многослойную организацию (см. пример 16).

В качестве самостоятельных образов следует назвать хорал солирующего фортепиано, поддержанный альтами; незамысловатую танцевальную мелодию скрипок, которым аккомпанируют контрабасы. Интонационной индивидуальностью отличается партия солирующей второй скрипки — это оstinato продолжает одну из форм движения предшествующей кульминации, способствуя объединению эпизода с предыдущей музыкой (прием инструментальной связки). Многократно повторяемая попевка обладает своеобразной гипнотической выразительностью, и звучание скрипки может рассматриваться как драматургически самостоятельный элемент. Это же следует сказать и о партии солирующего четвертитонового фортепиано (в записи квадратные ноты озна-

Piccolo e Flauti gr.

Cl. in Bb

P-no (con  $\frac{1}{2}$  tone)

P-no I

Celista

Timpani

Solo P-no

Violini I

Violino II solo

Viola

Bassi

Detailed description of page 80: This page contains the musical score for measures 1 through 10. The instruments listed on the left are Piccolo and Grand Flutes, Clarinet in B-flat, Piano (with a half-tone), Piano I, Celesta, Timpani, Solo Piano, Violin I, Violin II solo, Viola, and Basses. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ppp'.

Piano (con  $\frac{1}{2}$  tone)

Celista

Timpani

Solo P-no

Violini I

Violino II solo

Viola

Bassi

Detailed description of page 81: This page contains the musical score for measures 11 through 20. The instruments listed on the left are Piano (with a half-tone), Celesta, Timpani, Solo Piano, Violin I, Violin II solo, Viola, and Basses. The score continues with various musical notations, including slurs and accents.



The image displays a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Piano (con 1/4 tone), P-no I, Celesta, Timpani, Solo P-no, Violini I, Violino II solo, Viole, and Bassi. The score is written in a multi-staff format, with each instrument having its own staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'ppp'. There are also some numerical markings like '7' and '5' above certain notes.

ных звучаний (в первую очередь тех, которыми выражаются хорал и «вальс») приводит к явлению многослойности.

Значение оркестровых факторов в осуществлении сложности данных образцов подтверждает закономерности, отмеченные в процессе анализа пьесы Айвза. Подчеркнем следующее: дифференциация оркестровых средств произведена по признаку стабильной взаимосвязанности с определенным музыкальным материалом, обладающим значением образа, то

есть по принципу соответствия драматургическим ролям. Этим достигается тембровая автономность каждого из пластов и их противопоставленность, что и обеспечивает рельефность многослойной формы. Таким образом, отличительную особенность многослойности составляет драматургическая полифункциональность оркестровой вертикали.

В сравнении с рассмотренной ранее пьесой приведенные примеры — из более крупного и позже написанного произведения — характеризуются большей масштабностью многослойной организации. В этом видна одна из тенденций творчества Айвза<sup>1</sup>.

Особая последовательность драматургически функциональной трактовки оркестровых групп и солирующих инструментов отличает Второй концерт для скрипки и камерного оркестра А. Шнитке. Он начинается развернутой каденцией — монологом солиста, построенным на раскрытии одной музыкальной идеи (интонация большой септималь здесь и далее играет важнейшую роль). Двенадцатизвучные кластеры вступивших струнных (ц. 1) образуют звуковую «подушку», над которой прихотливо развивается сольная партия. Ударные (в комплексе с ними трактуются и рояль) нарушают эту атмосферу согласия, вступая в конфликт со струнными, и вызывают резко агрессивное вторжение звучаний духовых, обрывающих музыку солиста и поддерживающих его струнных (ц. 2). Солоист пытается продолжить изложение своей музыкальной мысли (ц. 3, 5), но снова и снова духовые грубо прерывают его (ц. 4, 6). Начинается новый раздел: солист, поддерживаемый поочередно примыкающими струнными (за исключением контрабаса), которые свободно имитируют его, ведет певучую мелодию иного интонационного и экспрес-

<sup>1</sup> Развитие его музыкального мышления в этом направлении подтверждается замыслом «Вселенской» симфонии, где предполагалось использование нескольких оркестров, расположенных в разных местах, движущихся в различных направлениях и т. п. Столь грандиозный план — многослойность на полноркестровом уровне — являлся бы новым шагом в реализации принципов, характерных и для данных, относительно более скромных примеров.

Многослойность с ее содержательной емкостью, превосходящей на единицу времени традиционно-известные одномерные формы, находит применение в творческой практике многих современных композиторов. В качестве ярких примеров двуслойности на оркестровом уровне назовем сцены «Скачки» и «В итальянской опере» из балета Щедрина «Анна Каренина» с их драматургией «двух музык», отраженной одновременным звучанием тембрально и пространственно противопоставленных оркестров. Принцип многослойности характеризует развитие и других видов искусства: здесь и совмещение разных временных и пространственных планов в живописи, и параллельное ведение сюжета в сценической драматургии, и полиэкранное кино с его многодорожечными зрительными рядами.



сивного наполнения. В своем развитии тема расширяется от диапазона малой секунды (обращенная большая септима) до широких интервалов и захватывает все более высокий регистр. Различные ударные прерывают краткими мотивами звучание струнных, словно регистрируя и одновременно провозируя подключение новых инструментов. Наконец, в локальной кульминации (за четыре такта до ц. 15) кантилена струнных и пассажи ударных сочетаются в одновременности, конфронтируя. Струнные полностью консолидируются с солистом, что выражается их унисоном (ц. 17), достигающим высокой степени напряженности и прерывающимся. На фоне зыбких фигураций рояля солирует контрабас (ц. 18). Его музыка явно пародийна: использованы крайне высокий регистр, завывающие *glissandi*, трели. Звучание контрабаса вызывает возбуждение ударных и деревянных духовых — их реплики образуют алеаторический калейдоскоп; к ним постепенно присоединяются и медные. В момент апогея неистовства ударных и духовых вступают все струнные *pianissimo*, звучание которых выявляется после того, как *fortissimo* прекращается (ц. 21)<sup>1</sup>. На фоне резонирующих аккордов широко расположенных струнных звучит мелодический речитатив солиста (ц. 22—26). Далее снова вступает контрабас — «антисолист». Скрипка со струнными, с одной стороны, и ударные с духовыми, с другой, вступают в еще более обостренную стадию противоборства. После очередной алеаторической вспышки с участием духовых и ударных и следующего за ней монолога солиста начинается новый этап во взаимоотношениях инструментальных групп: впервые звучания духовых и струнных объединяются. Наметившееся «примирение» вызывает бурную протестующую реакцию контрабаса (ц. 34) и приводит к многослойному сочетанию молящих интонаций солиста, отдельные реплики которого подхватываются хором вздыхающих струнных, мрачноватых звучаний ударных и рояля, кратких мотивов деревянных, а позже и медных духовых (ц. 36—40). Солист стоек в отстаивании своего мелодического тезиса — с ц. 41 по ц. 43 он играет как бы «конспект» каденции, которой открывался Концерт, но его фразы постоянно прерываются духовыми. После лирического раздела (ц. 44), где на фоне кластера струнных звучит мелодия скрипки, наступает кульминация, осуществляемая одними ударными (ц. 45), — духовые их на этот раз не поддерживают. Истаивающие, затухающие гармонии струнных и аккорды «смягчившихся» духовых приводят к заключительно-

<sup>1</sup> Еще одна иллюстрация приема наложения (подробнее см. в первом очерке). Его характеристика как средства отображения образной конфронтации и предпосылки двуслойности подтверждается и данным применением.

му разделу Концерта (ц. 48). Солист, подбадриваемый репликами «примирившихся» инструментов — ударных, подключающихся струнных и духовых, демонстрирует виртуозное мастерство. Объединенным двенадцатиголосным хором струнные и духовые излагают основную тему, литавры сохраняют моторику солиста (ц. 61). В коде на фоне оркестровых инструментов, складывающихся в мягкую, «засасывающую» педаль, солист играет мерно пульсирующую попевку, которая в ритмическом увеличении имитируется ударными. Драматургический конфликт исчерпан — конфронтация оркестровых групп преодолена: солист и оркестровые группы объединены в гармоничном общем звучании, что делает закономерным завершение произведения.

Развитие инструментальных взаимоотношений отражает основные моменты драматургического «сценария» Концерта. Роли здесь в обобщенном выражении таковы: партия солирующей скрипки — ведущая во всех отношениях, солист — лидер; струнные — группа, поддерживающая его; контрабас — «антисолист» (он звучит в моменты пауз скрипача, пародируя его музыку; их взаимодополняющие, комплементарные партии в совокупности образуют сквозную стержневую линию — своего рода *cantus firmus*); ударные — «зачинщики» всех конфликтных ситуаций; духовые — антагонисты струнных, олицетворение агрессивного, стихийного начала. Драматургический процесс Концерта — это путь от конфронтации «персонажей», данной в экспозиционном разделе, к их «примирению», объединению в коде после столкновений, борьбы, кульминаций и спадов разработки. Оркестровая организация полноценно выражает музыкально-драматургический принцип произведения: начальный драматургический конфликт, отраженный функциональным «диссонансом» оркестровки, приводит к разрешению — единству солиста и оркестра.

Нет необходимости особо характеризовать механизм осуществления многослойности в этом произведении: анализ его музыкальной драматургии дал представление о строго функциональной трактовке инструментальных средств; распределение ролей произведено с учетом принадлежности к самостоятельным оркестровым группам — в ранг стабильных «носителей» образов возведены контрастные сольные и групповые звучания. Этим обеспечивается тембровая дифференцированность пластов в моменты их одновременного сочетания (см. в партитуре ц. 36—40). Оркестровая организация в совокупности всех признаков материализует драматургический принцип, одновременно и выражая, и определяя структуру произведения, в том числе и проявления многослойности.

Отказ от трактовки оркестровой вертикали как единства приводит к новым принципам оркестровой организации. В



многослойной форме нет необходимости в уравнивании всех образующих вертикаль звуков по громкости, плотности, напряженности и т. п. Тем самым упраздняется преследовавший главным образом эту цель механизм дублировок. Использование групповых и сольных звучаний — преобладающая форма оркестрового изложения. Но аналогичные явления в той или иной мере отмечаются на всем пути эволюционного развития оркестровки и в традиционных (неслоистых) формах. (Имеются в виду различные приемы, обеспечивающие вертикальную разноплановость оркестровых голосов, тенденция к применению чистых тембров.) Таким образом, ретроспективно они предстают специфически оркестровыми предпосылками слоистости.

Многослойная форма — закономерный этап в эволюции симфонизма. Особенности оркестра как многотембрового, полигруппового объединения нашли в ней полное и непосредственное выражение. Эта организация в известной степени была предопределена возможностями симфонического оркестра, что дополнительно характеризует его как фактор, оказывающий большое влияние на склад композиторского мышления<sup>1</sup>.

Персонифицированность оркестровых средств в условиях многослойной организации дает возможность осуществления разного рода драматургических сценариев по театральному принципу. Это способно привести к такой степени драматической художественной выразительности, которую следует охарактеризовать как инструментальный театр или театр инструментальных звучаний. При этом, естественно, возникает тенденция распространить семантику персонифицированного звучания на инструменталиста, если исполнение сопровождается актерским переживанием или акциями, сочетающимися по пластическому рисунку со спецификой музыкального образа<sup>2</sup>. Инструментально-сцениче-

ское перевоплощение, которому особенно благоприятствует реализация пласта сольным звучанием, может стать полным при условии драматургически оправданной роли, что должно быть специально предусмотрено композитором-режиссером. Театру инструменталистов с художественно-содержательными инструментально-сценическими образами можно предсказать определенное будущее.

Стимул к многослойности возникает в результате стремления к увеличению содержательной емкости музыкальной формы. В достижении этой цели — основной смысл данного конструктивного решения. Многослойная организация обладает особой «приспособленностью» к выражению сложных драматургических ситуаций. Она диалектична, поскольку базируется на сочетании в одновременности нескольких процессов (и потому наиболее «жизнеподобна»). Она немыслима вне конкретности музыкального содержания и, следовательно, не схоластична — всецело определяется драматургическим развитием. Она ценна как проявление новых возможностей реалистического метода в музыкальном искусстве.

Все отличительные черты многослойной формы отражены ее оркестровой организацией, которая предстает областью материализации музыкальной драматургии произведения. Таким образом, здесь находит непосредственное выражение драматургическая функция оркестрового письма.

<sup>1</sup> Здесь мы касаемся проблемы обратной связи, которая на определенном этапе может стать (и становится — в сонористике, например) условием, довлеющим над свободой музыкального волеизъявления.

<sup>2</sup> Уместна аналогия с вокальным исполнительством: музыкальный образ воплощается звучанием певческого голоса, неотделимого от личности исполнителя, что приводит к явлению вокально-сценического перевоплощения. Это характеризует хороших исполнителей любых вокальных жанров, но особенно наглядно проявляется, конечно, в музыкально-сценических, где существует фактор драматической роли. Здесь необходимы действия актера — его игра, соответствующая смыслу музыки. В лице вокалиста-актера сценический и музыкальный образы объединяются в неразрывной связи. Предпосылки аналогичного перевоплощения можно наблюдать и у инструменталистов (их мимика, движения и т. п., отражающие выразительные особенности исполняемого произведения).

**Некоторые аспекты  
драматургической роли оркестровки  
на примере Концерта для оркестра  
Б. Бартока**

Среди произведений Бартока Концерт для оркестра занимает особое место. Это объясняется не только тем, что Концерт— крупнейшее симфоническое полотно композитора. Созданный Бартоком в конце творческого пути, Концерт вообрал многие из его достижений и в определенной степени предстал произведением итоговым. Ясность и чистота стиля, высокая содержательность музыки, виртуозность композиторского мастерства в сочетании с самобытностью и никогда не утрачиваемой автором национальной почвенностью позволяют признать Концерт, с его гуманистической концепцией, близостью духу времени, одним из шедевров нашего века<sup>1</sup>.

Творчество Бартока, тесно связанное с музыкальной традицией, дает пример подлинного новаторства. Взаимосвязь традиционного, своеобразно претворенного Бартоком, и нового, завоеванного его гением, с особой наглядностью может быть прослежена на примере Концерта для оркестра.

**О драматургическом значении  
вступления из первой части  
и особенностях  
его оркестровой организации**

Драматургическое значение вступительного раздела первой части Концерта намного превышает его относительно скромный масштаб. Не будет преувеличением утверждение, что семьдесят пять тактов интродукции аккумулируют по-

<sup>1</sup> С. Кусевицкий назвал этот Концерт, написанный в 1943 году по заказу его музыкального фонда, «лучшей оркестровой пьесой XX столетия».

тенциал, необходимый для реализации не только последующего Allegro vivace, но и всей «постройки».

Вступление характеризуется особой концентрированностью музыкального содержания, емкостью формы. Своеобразная структурная организация раздела обусловлена его функциональной неоднородностью (в рамках общего музыкального единства). Так, с одной стороны, здесь идет непрерывная подготовка главной партии Allegro vivace, с другой— сосуществует с этим процессом предвосхищение музыки Элегии, центральной части Концерта. Таким образом, интродукция как бы совмещает два вступления— «к сонатной форме» и «к циклу», и каждое из них использует самостоятельный музыкальный материал.

Подготовка главной партии ведется последовательно, целеустремленно, ни на мгновение не прекращаясь. Начиная с вступления тема виолончелей и контрабасов в октаву (такты 1—6) во многом определяет интонационный строй не только первой, но и других частей сочинения. Ее отличают квартовые последования, симметричное строение. Развитие этого материала в партиях контрабасов и виолончелей, а далее и альтов образует две мелодические волны (такты 12—16 и 22—29), характеризующиеся «накоплением-прорастанием» исходных интонаций. Важную особенность процесса составляет постепенная ритмическая интенсификация, что наглядно отображают возрастающие коэффициенты ритмической активности<sup>1</sup>:

Такты	Коэффициенты ритмической активности
1—6	около 0,39
12—16	свыше 0,53
22—29	0,75

Интонационное содержание ритмически равномерного движения, которое устанавливается с такта 35, не оставляет сомнений в теснейшей связи с первоначальным материалом, но в то же время это иное качество: тема трансформируется в голос второго плана, лишенный яркого индивидуального характера.

С такта 35 и до конца вступления развитие рассматриваемой линии (партии контрабасов, виолончелей и альтов) идет в целом по пути постепенного преодоления квартовой инто-

<sup>1</sup> Для данного случая получаем соответственно следующий цифровой ряд:  $\frac{7}{18}$ ;  $\frac{8}{15}$ ;  $\frac{18}{24}$  (октавные и двухоктавные дублировки оцениваются как один звук).



национальной исключительности. В итоге на крайних точках интродукции находим мотивы, существенно различающиеся, хотя и связанные общностью процесса становления:

17. *Andante non troppo*  
Celli  
Bassi  
*p legato*

18. 2 Fag.  
V. Ie  
Celli  
Bassi  
*mf cresc.* и т. п.

Главная партия *Allegro vivace*, синтезирующая эти мотивы интродукции, представляет в то же время качественно новую тему.

19. *Allegro vivace*  
V. I, II

В пояснении к Концерту композитор отметил связь вступления из первой части и с центром цикла — Элегией. По его словам, музыка вступления, «обрамленная туманной тканью мотивов», составляет «сердцевину этой части»<sup>1</sup>. Характер арки очень значителен, и интродукция может рассматриваться как некий предварительный эскиз Элегии. Так, мелодия народного склада в стиле *raglando — rubato*, которая звучит во вступлении у первой трубы в комплексе с двумя другими, проводится также в Элегии: сравним соответственно такты 39—48 и 34—45. Или тема, возникающая в кульминации интродукции (такты 51—62), дана в сходном варианте и в третьей части (такты 86—98). Драматургически и конструктивно также важны и менее масштабные мелодические связи. Например, интонационной близостью с первоначальной квартовой темой отмечены начало Элегии (такты 1—9), ее предпрерзанная область (такты 101—105), тема первых скрипок из коды (такты 112—125). Наконец, первая мелодия центральной части, которая звучит у гобоя, имеет свою «пред-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток. М., 1969, с. 629.

посылку» во вступлении: сравним ее с нижним голосом из партий первых скрипок в тактах 6—10:

20.  
Ob. I  
*p*

V. I I (половина)  
*pp*

Сходство усиливается тем обстоятельством, что оба голоса развиваются в диапазоне терции; они ограничены этим интервалом, словно заперты в его пределах.

Итак, предвосхищение центрального музыкального образа произведения сочетается во вступлении с подготовкой главной партии *Allegro*. Функциональная двуплановость интродукции обусловила своеобразие ее структуры.

Известны слова композитора, охарактеризовавшего концепцию Концерта как путь от «суровости первой части и похоронной песни третьей к утверждению жизненной силы в последней»<sup>1</sup>. Рассматривая только вступление из первой части, можно заметить, что в рудиментарном виде концепция целого обозначена уже здесь. Так, первый раздел интродукции (такты 1—29) с его сосредоточенным характером — предпосылка-аналогия *Allegro*. Имеется в виду не столько близость эмоциональных состояний, сколько намеченная здесь двойственность единства, лежащая в основе последующей сонатной формы: с одной стороны, квартовая тема контрабасов-виолончелей — исток главной партии *Allegro* (что было уже показано) и комплекса тем, связанных с нею; с другой — «микрокосмос» хроматических интонаций («облачко» тремолирующих струнных), откуда берут начало многие темы хроматического строения, в том числе и побочная партия. Здесь диалектически сопоставлены горизонталь и вертикаль (линеаризм одноголосия и полифонически организованная гармония); динамизм и статика; размахистость, энергичность и скованность, хрупкость и т. д., то есть намечена та борьба противоположностей, которая в том или ином виде составляет необходимое основание сонатной формы.

Середина вступления (такты 30—62) с ее предвосхищением некоторых тем Элегии — драматургическая аналогия этой центральной части. Подобно роли и месту Элегии в цикле, этот раздел в масштабе интродукции также представляет кульминацию, центр.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Мартынов И. Бела Барток. М., 1968, с. 228.

Наконец, завершение вступления (такты 63—75) в известной степени ассоциируется с финалом, хотя и служит по своей локальной функции непосредственным переходом к главной партии Allegro, подготовкой ее начала. Как и в финале, в этом разделе моторика, движение выступают в качестве главенствующего образно-конструктивного принципа, и, что особенно важно, музыка заключения несет определенный синтез, утверждение, так как логически завершает предыдущие эмоциональные состояния, образные сопоставления. Итак, драматургический костяк цикла конспективно намечен уже во вступлении из первой части.

Драматургическая многозначность интродукции обусловила ее сложную и своеобразную формальную организацию. Отличительная особенность вступления — «многоматериальность», то есть использование здесь значительного количества мотивов, попевок, тем, мелодий. Казалось, неизбежным результатом этого будет пестрота музыки, рыхлость формы. Каким же образом достигнута цельность раздела?

Его начало характеризуется диалогическим строением: квартетная тема виолончелей и контрабасов противопоставлена «фактуре» тремолирующих струнных, интонационной первооснове многих мелодических образований Концерта. Здесь нет конфликта и тем более антагонизма. Это некий естественный дуализм единства. Из тремоло струнных возникает всплеск двух флейт — обобщение хроматической природы породившей его музыки и тембровая заявка дальнейшего солирования. Таким образом, возникающая с такта 30 мелодия подготовлена в тембровом и интонационном отношении. Чтобы убедиться в последнем, достаточно сравнить отмеченный ее фрагмент с цитированным в предыдущем примере скрипичным подголоском:



Диалогические сопоставления двух интонационных сфер подготавливают срединный раздел. Он отмечен трансформацией квартетной темы в голос общего смысла с одновременным выходом на первый план мелодий Элегии. Важнейшей особенностью середины становится сосуществование в одновременности двух процессов, что позволяет говорить о двуслойности (см. предыдущий очерк). Однако, если многослойность пьесы Айвза не лишена известного схематизма, что, впрочем, всецело оправдывается замыслом произведения — моделированием драматургической ситуации, сочетающей

«участников», тщетно ищущих контакта, — то у Бартока двуслойность — результат чисто музыкальной необходимости увеличения емкости формы, возрастания содержательности на единицу времени. Требуемая здесь высокая степень органичности обеспечивается прежде всего свойствами материала, которым оперирует композитор. Объединение в музыкальную форму множества мотивов, попевок, тем, которое несет, например, одно только вступление, вряд ли оказалось бы возможным, если бы не их, пользуясь биологической терминологией, «совместимость», проявляющаяся в общности интонационной основы. Важно и единство методов работы с материалом при всем разнообразии используемых композиционных приемов. Наконец, своеобразной особенностью бартоковской двуслойности является «сбалансированность». Придавая одному процессу ведущую роль и сочетая его с другим, не столь ярко обозначенным, композитор гибко использует мелодическую («поверхностную») и общую («глубинную») формы их осуществления. (Имеется в виду музыкальное развитие соответствующих типов — выраженное мелодически или протекающее только в среде лишенных самостоятельного значения голосов.) Причем лидерство может переходить от одного процесса к другому, так как формы их ведения взаимопревращаемы. Возможность этого коренится в глубоком внутреннем родстве всех компонентов фактуры, о котором специально заботится композитор. Ведь мелодико-тематические образования у Бартока обычно возникают из материала общих голосов путем «одухотворения», приобретая образную индивидуализированность, смысловую конкретность, чем и обеспечивается качественный скачок. Фактура общих голосов (к ней могут быть отнесены слова Бартока о «туманной ткани мотивов») предстает интонационной субстанцией, подразумевающей разнообразные возможности тематических конкретизаций. (Вспомним музыку тремолирующих струнных в начале вступления и ее огромный мелодический потенциал.) С другой стороны, тематический голос, утрачивая характерность своего движения, но сохраняя интонационную природу, становится общим, растворяясь в полифоническом сплетении ему подобных. (Можно сравнить тему с отливкой, дотематическую формацию музыкальной ткани — с расплавленным состоянием материала. Возникает также ассоциация с мыслью и подсознанием.) Взаимопревращения одного в другое осуществляются Бартоком постоянно и с большой гибкостью. «Переплавы» темы равносильны переводу процесса из «поверхностного» в «скрытое» развитие; в это же время первый план может быть занят другим процессом, вновь возникшим или вышедшим из «глубины» на «поверхность». Если они драматургически самостоятельны или один из них, не имея в данный момент индивидуального



облика, сохраняет все же несомненную преемственную связь с образной сферой, ранее ярко очерченной, — следствием их сочетания будет эффект органичной двуслойности. Именно это наблюдается в интродукции. К тому моменту, когда три трубы, предвосхищая главную музыкальную идею Элегии, вступают с мелодией народного характера, квартетная тема, развивавшаяся ранее на первом плане, уходит в «скрытое» существование, трансформировавшись в голос общего смысла. Определенно выраженная двуслойность наступает, собственно говоря, только с этого момента, хотя предшествующее диалогическое строение музыки может пониматься как двуслойность в чередовании.

Единство данной формы достигается существованием «стержневого» процесса (последовательно ведущейся подготовкой главной партии *Allegro*), на основе которого органично возникшие контрастные наслоения не только не разрушают форму, но придают ей особую емкость, «глубину». Двуслойность во вступлении — это «проекция на форму», отображение в развитии дуализма исходного материала.

Диалогическое строение начального раздела определило соответствующую оркестровую организацию<sup>1</sup>. Дифференциация тембров («дуализм») достигается в рамках одной группы («единство»): *legato* виолончелей и контрабасов противопоставлены тремоло засурдиненных деленных скрипок и тремоло альтов *sul ponticello divisi*. Возникающий из *tremolando* струнных хроматический пассаж флейт — это тембровая предпосылка последующего флейтового соло, которое в свою очередь не только интонационно, но и темброво подготавливает мелодию трех труб (в *pianissimo* звучания флейт и труб в общем для них регистре довольно близки). Итак, тембровый контраст, намеченный сначала в рамках струнной группы, быстро углубляется. Представителями одной стороны на протяжении всего вступления выступают контрабасы, виолончели и с такта 22 альты, играющие в обычной манере, чем обеспечивается значительный тембровый контраст с их использованием до этого момента (*sul ponticello, tremolo, divisi*). Другая линия характеризуется разнородным, но последовательно выстроенным тембровым рядом: *Violini tremolo, divisi, con sordini — Viole tremolo, divisi, sul ponticello — Flauto I tremolo — 2 Flauti legato — Flauto I solo — 3 Trombe soli (pianissimo)*.

После того как в процессе тембровой модуляции здесь были затронуты все оркестровые группы порознь, следующую ступень качественной эволюции составляет смешение чистых

<sup>1</sup> Это хорошая иллюстрация к положениям, изложенным в первом очерке.

звучаний: неизменным контрабасам, виолончелям, альтам противопоставляется объединение первых и вторых скрипок с высокими деревянными духовыми (две флейты, два гобоя и несколько позднее два кларнета). Эта дублировка — своего рода обобщение, синтез предшествующего «горизонтального» тембрового плана данного пласта: *Violini — Flauti — ( . . . . . + Flauti + Violini*. Этот этап оркестрового развития совпадает с кульминационным разделом вступления.

Наконец, его заключение (с такта 63 и до *Allegro*) характеризуется соединением обоих пластов в утверждении общего мотива. Между партиями струнных и деревянных духовых, однако, имеются некоторые различия. Так, мотив дерева, хотя и незначительно, отличается от фигуры струнных: тематически он более определен, рельефнее очерчен. У струнных, играющих остинато, использован прием подчеркнуто стабильный, у деревянных же постепенное подключение инструментов связано с завоеванием все более высокого регистра. Это — динамично развивающийся процесс. В результате тембровому постоянству одной линии противостоит тембровая мобильность другой. Таким образом, оба пласта хотя и объединены в изложении общего мотива, не утрачивают своей самостоятельности. Подобное соединение групп — это не просто прием «этажной» дублировки в его значении усиления и уплотнения звучания (*tutti*) или получения какой-либо смешанной оркестровой краски, но прежде всего воплощение оркестровыми средствами определенной драматургической ситуации — синтеза двух процессов. Сохранение двуслойности, которую в данном ее проявлении можно охарактеризовать как дублирующую, здесь принципиально важно. Это соединение знаменует естественное завершение вступления и одновременно делает возможным возникновение отсюда собственно сонатного *Allegro*.

Драматургический смысл каждого раздела формы отображен соответствующей оркестровой организацией: двуслойности в чередовании, сбалансированной и дублирующей двуслойности соответствуют тембровое противопоставление по горизонтали, дифференцированная по пластам оркестровая вертикаль, *quasi*-дублировка. Своеобразие оркестровой организации интродукции как отражение специфики ее драматургического принципа очевидно.

Ясно обозначив двуслойную организацию оркестровой фактуры, Барток в то же время смягчает противопоставленность тембрально дифференцированных пластов. Функцией нескольких оркестровых голосов, о которых до сих пор не шла речь, является именно сближение процессов, организация их в единство высокого порядка, но (подчеркиваем это особо!) лишь в таком масштабе, чтобы не оказалась утраченной



индивидуальность каждого из них. В качестве сближающих голосов в интродукции выступают: органнй пункт литавр и педальный звук первой валторны (такты 35—50); подголосок, а затем педаль двух валторн в октаву (такты 51—75); ритмизованная педаль двух труб в октаву (такты 63—70). В системе оркестровой полифонии этим голосам отведена подчиненная роль, и, хотя значение их в качестве сближающего голоса общее для обоих пластов, локальный смысл их в каждом случае индивидуален. Так, *e* у литавр — это выделенный в самостоятельный голос (органнй пункт) опорный звук в движении струнных. Эта же нота у валторны придает тональную определенность музыке трех труб. Локальные (внутрипластовые) предпосылки каждого из этих *e* в значительной степени разные, но, совпадая на более высоком функциональном уровне, они объективно выполняют общую сверхзадачу сближения, спайки пластов. Любопытна конструктивная точность подключения инструментов: литавры вступают в момент трансформации тематического материала контрабасов — виолончелей — альтов в голос общего смысла, то есть на внутрипластовой грани. И в дальнейшем (см. такты 58—75) литавры сохраняют свою принадлежность именно к линии этих струнных. Валторна же вступает одновременно с трубами — представителями другого пласта, будучи сближающим голосом с этой стороны.

Другой пример. Подголосок валторн в октаву (такты 51—58) — это рельеф, силуэт фигурации струнных, мелодический контур, всплывающий на гребнях их пассажей (весьма характерный для Бартока способ выявления музыки мелодического смысла из форм общего движения). Механизм возникновения этого голоса в принципе аналогичен происхождению органного пункта литавр, объединившего опорные басовые звуки линии струнных, что было показано в предыдущем примере. Неразрывно связанный с музыкой контрабасов — виолончелей — альтов, этот подголосок валторн в то же время складывается в органичное единство с другой линией (партии скрипок и деревянных духовых), существенно дополняя ее и выступая по отношению к ней в более самостоятельном значении. Таким образом, производный для одного пласта и дополняющий другой пласт подголосок валторн объединяет, сплавляет оба слоя.

Аналогичная задача выполняется октавами валторн и труб в заключительном разделе вступления. Здесь, однако, нет различий локального функционального смысла этих голосов. В условиях дублирующей двуслойности внутрипластовые значения партий оказываются идентичными: это педаль. Наличие общих педальных звуков еще больше маскирует двуслойность раздела.

Роль сближающих голосов в достижении музыкального единства очень велика. Без их участия дифференциация оркестровой вертикали на два слоя обнажилась бы, стала более заметной. И, хотя потери музыкального текста при этом были бы минимальны (ввиду несамостоятельного характера голосов), в качественном отношении их отсутствие сказалось бы очень сильно. Отсюда становится понятной высокая, функционально многозначная нагрузка, которая ими выполняется. В системе сближающих голосов заключается одна из особенностей бартоковской оркестровой полифонии, важный элемент тембровой драматургии.

Наряду с новаторскими приемами оркестровой организации, Барток широко применяет и традиционно-известные — эффект сберегаемых к определенному моменту звучаний, использование тембрового контраста в качестве мощного формообразующего средства. Показателен следующий пример. Во вступлении представлены тембры всех оркестровых групп, что могло бы рассматриваться как проявление известной неэкономности и нерасчетливости (имея в виду перспективу тембрового строительства *Allegro* и, в частности, необходимость четкой грани на стыке этих разделов). Однако никаких «неудобств» в осуществлении дальнейшего оркестрового развития данное обстоятельство не создает. Перед изложением главной партии *Allegro* унисоном первых и вторых скрипок последние на протяжении тринадцати завершающих интродукцию тактов выключаются, паузируют. Кроме того, скрипки во вступлении играют или тремоло *con sordini divisi*, или *senza sordini*, но также *divisi* и с дублировкой деревянными духовыми, то есть в манере, отличной от их употребления в начале *Allegro*. Введение скрипок с темой главной партии свежо в тембровом отношении, что обеспечивает соответствующую выразительность и позволяет (в сочетании с другими факторами) уверенно обозначить возникновение нового раздела. Конструктивный эффект ввода «прибереженных» скрипок усиливается одновременным выключением всех инструментов, непосредственно подготовивших *Allegro*: контрабасов, виолончелей, альтов; группы деревянных духовых; валторн и литавр. Средствами тембрового контраста по горизонтали здесь обеспечено яркое выявление конструктивной грани. Отмеченные приемы полностью отвечают классическим нормам оркестрового письма.

Следует отметить высокую степень инструментальной предназначенности материала (более подробно об этом ниже в специальной главе) и органичность осуществленного в интродукции триединства: драматургии — материала — формы, нашего полного и целостного выражение в сфере оркестровой организации. Совокупностью отмеченных черт и определяется особое значение этого раз-



дела для всего цикла. Вступление из первой части оказывается своего рода ключом ко всему сочинению. Многие из его принципиальных особенностей могут рассматриваться не только как характерные черты данного произведения, но и как стилистические признаки творчества композитора. До некоторой степени это будет показано в следующих посвященных анализу Концерта главах.

### О тембровой драматургии второй части

Концертная природа сочинения особенно ярко проявилась во второй части цикла, которая носит название «Игра пар» («Gioco delle coppie»). В пояснении к произведению Б. Барток писал о своем стремлении «...трактовать отдельные инструменты оркестра в концертной или солирующей манере. Такая «виртуозная» трактовка заметна... особенно во второй части, где пары инструментов вступают последовательно с блестящими пассажами»<sup>1</sup>. В этой же аннотации автор определяет музыку «Игры» как «шуточную». Название части и приведенные свидетельства композитора дают общее представление как о ее драматургической роли в цикле, так и о некоторых конструктивных особенностях. Более подробно мы остановимся на этом в следующем анализе.

К началу части с полным основанием можно отнести слова И. Стравинского: «Вначале был ритм». Аналогия заключается, конечно, не в констатации того факта, что малый барабан здесь на протяжении восьми тактов солирует, излагая «чистую» ритмическую последовательность, но в том, что эта последовательность — источник музыкального процесса (см. в партитуре такты 1—8). Три начальных такта характеризуются постепенно нарастающей интенсивностью движения, стремлением преодолеть, перераспределить весомость акцентированных сильных долей. Такты 4 и 5 содержат идентичные ритмические фигуры (других повторов данная последовательность не имеет), но их функции прямо противоположны. Если одна — итог предыдущей интенсификации движения, то другая — начало последующего торможения, которое далее отчетливо заметно. Опора ритмических фигур этих тактов приходится на избегаемую ранее относительно сильную долю. Вместе сильная и относительно сильная доли даются только в такте 8 (суммирование), что придает смысловую

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток, с. 629.

завершенность построению. Соотношение ритмической устойчивости и неустойчивости и является источником, вызывающим необходимость музыкального продолжения.

Вступает пара фаготов (такты 8—24). На всем протяжении своего солирования первый и второй фаготы играют параллельными секстами. Этот интервал закреплен за ними, их тембр характеризует данный дуэт. Легкий аккомпанемент струнных *pizzicato*, не имеющий самостоятельного значения, поддерживает и оттеняет голоса солистов.

Отграниченный от фаготов аккордом *pizzicato* и ударом литавры, «на арену» выступает дуэт гобоев в параллельном движении терциями (такты 25—41).

Четыре такта у струнных *arco* — это трехоктавный унисон альтов, виолончелей и контрабасов, который звучит на педали первых скрипок и завершивших свое выступление гобоев. Фактура изложения, состав участников и, наконец, интонационная основа позволяют установить связь этого эпизода с квартетной темой вступления из первой части. Следующий за данной интермедией дуэт кларнетов *in A* на всем своем протяжении использует движение параллельными малыми септимами (такты 45—57).

Далее возникает новая интермедия струнных, синкопированный рисунок которой подчеркивается акцентами дублирующих фаготов; их тембр, однако, лишен здесь самостоятельного значения, полностью поглощаясь звучанием контрабасов, виолончелей и альтов. Эта маленькая интермедия индивидуальна по материалу, хотя в своем оркестровом решении обнаруживает родство с предыдущей.

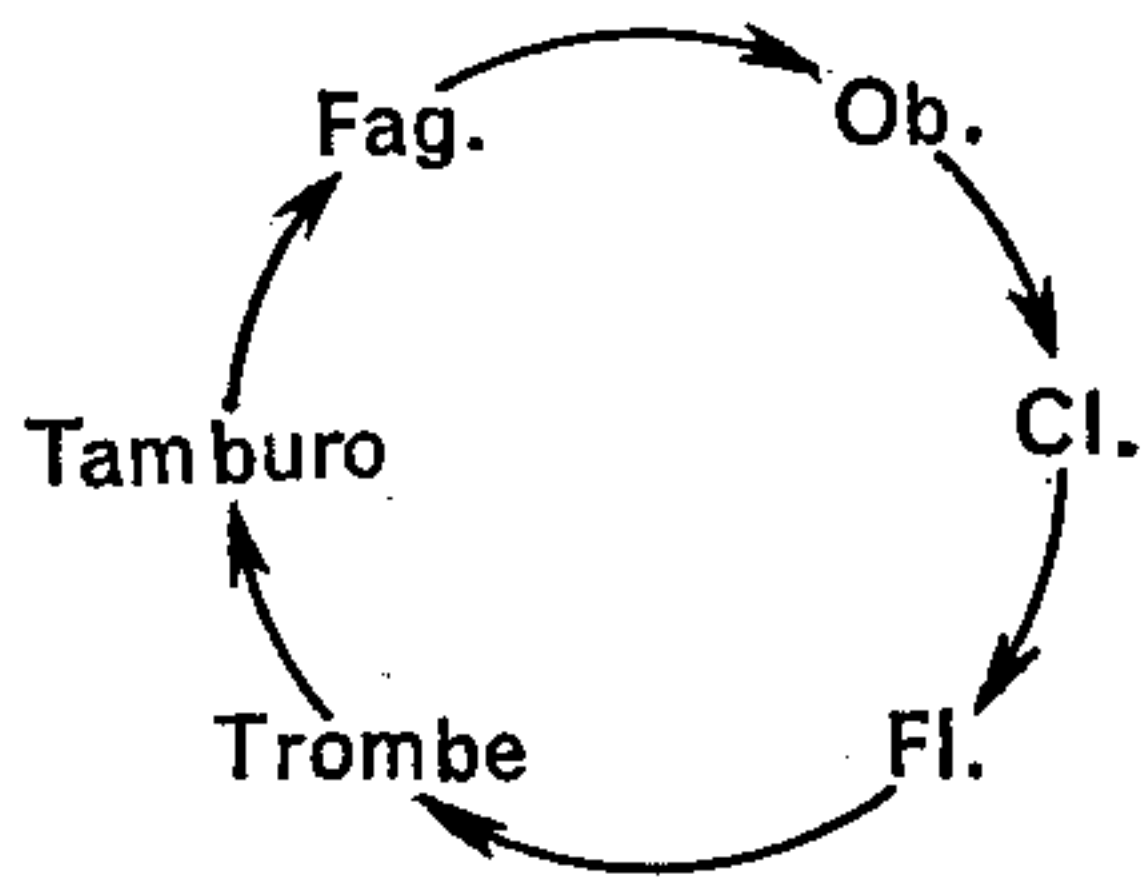
Такты 60—83 — дуэт двух флейт, играющих в новом интервальном сочетании — параллельными чистыми квинтами. И. Нестьев делает вывод о присутствии здесь «характерных черт китайской музыки». Думается, что эта ассоциация все же внешняя. Барток последовательно проводит идею различных диатонических соотношений солирующих голосов в дуэтах. Секста, терция, септима, секунда (позже у труб) оказываются использованными. Понятно, что флейты могли играть или квинтами, или квартами. Но кварты составляют основу интонационного строя Концерта, его важнейший тематический элемент. Это, очевидно, и определило предпочтительность квинт для параллельного движения в одном из дуэтов.

После новой интермедии струнных (такты 83—89) вступает последняя пара солистов — две засурдиненные трубы, играющие параллельными большими секундами (такты 90—120). Помимо колористического своеобразия, использование сурдин имеет и другое значение: трубы, как известно, превосходят по силе звучания деревянные духовые инструменты. Сурдины же уравнивают их в этом с последними, дают



возможность выступать в той же «весовой категории», не нарушая звуковой атмосферы, присущей всему разделу, его динамического баланса. В то же время включение труб в «парад» солистов позволяет существенно дополнить, обогатить тембровый ряд.

Очень важны пять последних тактов дуэта труб, где интонируются ритмические фигуры вступительного соло малого барабана<sup>1</sup>. Они подготавливают возвращение его звучания (такты 120—122), которым завершается первый крупный раздел части. Это обрамление в выразительном и конструктивном отношении весьма эффектно. Его формообразующая роль проявляется особенно ярко потому, что у малого барабана, как и у большинства других ударных инструментов, именно тембр — определяющий признак интонирования<sup>2</sup>. Но, пожалуй, еще более важен драматургический аспект этого репризирования — возникает своего рода заколдованный круг: то, что было истоком музыкального процесса, оказалось и его определенным итогом.



Не в этом ли заключался для композитора один из поводов назвать часть «шуточной»?

Интересную картину дают показатели ритмической активности каждого из дуэтов<sup>3</sup>: Fag. — 2,2; Ob. — 2,8; Cl. —

<sup>1</sup> Вкрапления отдельных ритмических формул вступительного раздела можно обнаружить и в партиях некоторых других солирующих пар. См., например, такт 32, где одна из подобных фигур даже подчеркнута подыгравшим Tamburo, демонстрируя свою связь с его тембром, или такт 101.

<sup>2</sup> Более подробно об этом см. в нашей работе «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» (М., 1973, с. 9).

<sup>3</sup> Ранее мы уже использовали этот метод (см. с. 62). Для данных случаев были получены соответственно следующие цифровые соотношения:  $\frac{70}{33}$ ;  $\frac{113}{40}$ ;  $\frac{80}{26}$ ;  $\frac{142}{54}$ ;  $\frac{129}{61}$ . Трель принимается за один звук. Поскольку

дуэты основаны на ритмически единообразном параллельном движении, число звуков подсчитывается только в одном из голосов.

3; Fl. — 2,6; Tr. — 2,1. Заметна концентричность, подтверждающая объективный характер завершенности данного раздела.

Каждая пара инструментов играет свою музыку, причем достигается определенная степень контраста друг другу всех пяти дуэтов (см. таблицу на с. 102—103).

В качестве факторов, объединяющих дуэты, выступают близость воплощаемых ими эмоциональных состояний (отметим, в частности, отсутствие драматизма и конфликтности), единообразие музыкального движения и его метрической организации, тембровая однородность ткани сопровождения, которая осуществляется на всем протяжении раздела струнными, родственность интонационной природы материала и методов работы с ним. Два последних признака в наибольшей степени определяют стилистическое единство формы, которое так важно для ее художественной убедительности. Итак, с полным основанием можно говорить как о контрастности дуэтов, так и о целостности, органичности всего раздела.

Середина части — пятиголосный хорал группы медных духовых инструментов: двух труб in C, двух тромбонов и тубы, а далее (с такта 147) четырех валторн in F и тубы. Данный раздел во второй части вообще единственный, где звучит тяжелая медь, да и валторны появляются еще раз лишь в коде. Что касается труб, то в хорале они употреблены без сурдин, чем достигается их тембровое отличие от применения в крайних разделах. В то же время нельзя не заметить, что именно звучание засурдиненных труб подготовило вступление медной духовой группы. Это пример инструментальной связки, отмеченной на грани разделов тембровой модуляцией. Наряду с колористической контрастностью, середина несет и новый тип оркестрового письма: звучит самостоятельная группа, тембр которой специально сохраняется для данного момента. Ее вступление ярко подчеркивает грань формы. Очевидна максимальная степень контраста сопоставляемых разделов, так как ни тематический материал середины, ни ее фактура, ни гармонический язык не имели аналогии в предыдущей музыке, включая и первую часть (о конфликте нельзя говорить, так как отсутствует столкновение образов, «агрессивность» их внутренних организаций). Важно отметить также некоторую стилистическую инородность хорала, существенно усиливающую обособленность середины. Вся совокупность признаков здесь — сугубо гармонический склад музыки, использующей в основном трезвучия и — реже — септаккорды, ее откровенно тональная природа, нарочитая, с оттенком архаики благозвучность, обусловленная строгим голосоведением с выполненными по классическим нормам задержаниями неаккордо-

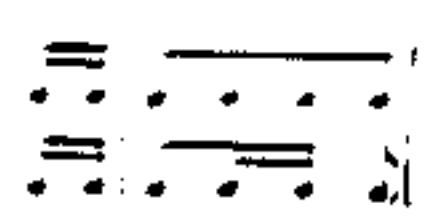
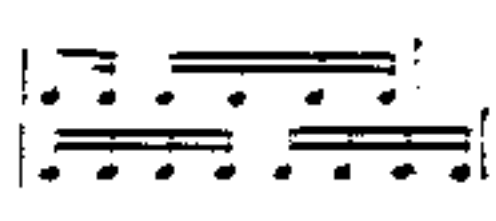
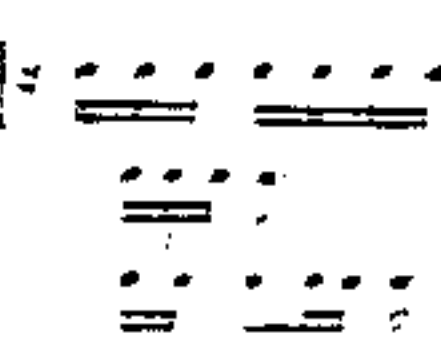
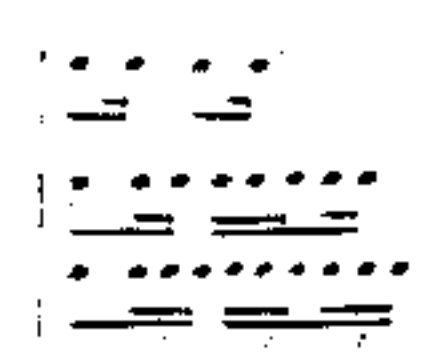
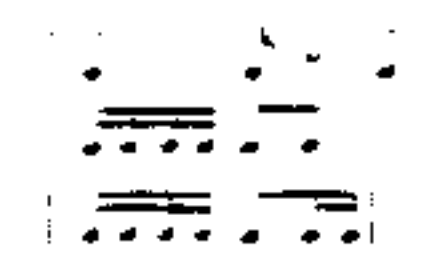


Наименование соединяющихся пар	Интервальное соотношение	Характер музыки	Преобладающий регистр	Динамика
Фаготы	Сексты	Добродушно-романтический, несколько гротесковый	Высокий и средний, к концу спад	<i>P</i> , в конце постепенное <i>cresc.</i> к <i>f</i>
Гобои	Терции	Моторный	Средне-низкий, к концу подъем	<i>P</i> , довольно резкие <i>crescendi</i> , смены <i>P</i> и <i>f</i>
Кларнеты	Септимы малые	Грациозный, прихотливый	Средне-высокий, в середине в партии Cl. I подъем к высокому, затем спад к первоначальному	<i>pp</i> , максимум <i>mf</i>
Флейты	Квинты чистые	Виртуозный, блестящий	Высокий, но в целом затронут почти полный диапазон от <i>cis<sub>1</sub></i> у Fl. II до <i>c<sub>4</sub></i> в партии Fl. I	От <i>mf</i> до <i>f</i> и даже <i>ff</i> , частые <i>sf</i>
Трубы соп. согд.	Секунды большие	Праздничный, волевой	Средний	<i>P</i> , <i>mf</i>

<sup>1</sup> В музыке различных пар инструментов, разумеется, можно найти и возможно, не впадая в искусственность, нарочитость), но они весьма редки, себя внимание и вряд ли является случайным.

вых звуков и т. п., — производит впечатление стилистической «переориентации» музыкального процесса, своеобразной модуляции, обозначившей далекий драматургический сдвиг.

При столь сильно выраженном контрасте единство, цельность формы обеспечиваются главным образом звучанием малого барабана. Ритмические элементы его соло, не давая исчезнуть первоначально установленному движению, пронизывают середину, связывая ее с предыдущим разделом, а также подготавливая репризу. Использование малого барабана на стыке частей формы в качестве темброво-инструментальной связки — прием новаторский.

Преобладающие штрихи	Основные ритмические фигуры <sup>1</sup>	Протяженность
Группы зализанных звуков, завершающиеся <i>staccato</i>		16 тактов (без учета заката)
<i>Staccato</i>		20 тактов (четыре последних — педаль)
<i>Legato</i>	 Кроме того, квинтоль шестнадцатыми	13 тактов
Группы <i>legato</i> и <i>staccato</i> , <i>legato</i> преобладает, использован специфический «тройной язык»	 Более широкое использование групп триолей, септоль шестнадцатыми	27 тактов (4 последних — педаль)
<i>Staccato</i> , <i>marcato</i> , «двойной язык»		31 такт

сходные ритмические элементы (полностью избежать их вряд ли было бы стремление дать каждой паре индивидуализированную ритмику обращает на

Итак, Барток стремился к максимальной колористической дифференцированности первой и средней частей, о чем свидетельствует длительное сбережение и введение в нужный момент звучания медной духовой группы. Наряду с тем он осуществил прием темброво-инструментальной связки. Нет ли здесь непоследовательности, не противоречит ли одно другому?

Обратимся к музыкальной драматургии. Ритм малого барабана, как уже было показано, — исток музыкального процесса первого раздела и его определенный итог. Инструментальные дуэты — каждый по-своему — продолжали то дви-

жение, ту мысль (хотя и лишенную мелодического выражения, но мысль!), которая была дана в изложении Тамбуго. Звучание этого же инструмента завершило данный цикл развития, обобщив его. Тем самым ритмоинтонирование малого барабана концентрированно выражает процесс, предстает его темброво-драматургическим олицетворением.

Контрастная середина вводит слушателя в новую образную сферу. Налицо драматургический сдвиг. В этих условиях сочетание реплик малого барабана с музыкой медных духовых равносильно одновременному ведению двух драматургически самостоятельных процессов. При этом — ввиду немелодического характера партии Тамбуго — возникает впечатление, что им осуществляется процесс, оставшийся «за кадром», но не прекратившийся! <sup>1</sup> В пользу этого говорит также следующая показательная деталь: с самого начала части малый барабан употреблен Бартоком в звучании «без струн». Его партии в середине предпослана дополнительная уточняющая ремарка — «все время без струн». Отсюда видно, как важно автору избежать даже случайно возможного изменения тембра (использования, например, обычной манеры игры на Тамбуго — *соп согде*, «со струнами»). Должен звучать тот же самый инструмент, так как даже сравнительно незначительная тембровая модуляция на грани разделов способна вызвать существенную драматургическую, а следовательно, и конструктивную неувязку — обособление средней части. Первоначальный процесс, таким образом, существует и живет своей логикой; он лишь на время «отстранен», проявляясь через ритмоинтонирование малого барабана. В результате слышно как бы больше, чем звучит реально: реплики Тамбуго, вызывая в восприятии слушателя ретроспективные ассоциации, заставляют его контролировать, наряду с линией медных духовых, также и условное развитие предыдущей образной сферы. Тем самым слушатель превращен в соучастника творческого процесса, соизмеряя полноценно представленную в данный момент и предполагаемую на основе «конспекта» малого барабана музыкальные плоскости. Возникающая в середине полифония образов или двумерность музыкального пространства, которую следует классифицировать как двуслойность, принципиально сходна


<sup>1</sup> И. Нестьев в упоминавшейся работе дает такую программную версию: герой наблюдает картину балаганного представления, потом попадает в храм, где звучит молитва, а с улицы доносятся звуки балаганного барабанчика... Как и любая неавторская программа, данная — достаточно относительна, но в качестве драматургической модели убеждает, так как отражает главное: сдвиг в новую образную сферу и непрекращающееся, хотя и отстраненное, развитие первого образа. Кроме того, ею весьма наглядно объясняется калейдоскопичность начального раздела и хоральный склад середины.


с аналогичной особенностью интродукции. И там, и здесь на основе «стержневого» процесса, олицетворяемого стабильным тембром, возникает индивидуальное в образном отношении, контрастное наложение. Как и во вступлении, новый музыкальный характер обладает ярким мелодическим обликом и экспонируется первым планом, тогда как первоначальный осуществляется в этот момент оркестровыми голосами, лишенными самостоятельного значения. Наконец, в конце части также наступает момент синтеза, о чем будет сказано особо. Таким образом, между интродукцией и «Игрой пар», несмотря на всю их несхожесть, возникает своеобразная арка высшего порядка. Этим дополнительно характеризуется ключевое значение вступления, а также раскрывается одна из сторон механизма циклического единства.

Можно сделать вывод, что при сохранении «стержневого» процесса, осуществляющего первоначальное музыкальное движение, введение самого сильного контраста (а в рассматриваемом случае он значителен) не способно вызвать разрушение формы. Контрастный материал приводит к возникновению двуслойности, то есть выступает в качестве ее собственного конструктивного основания, органически присущего свойству. Постепенное возвращение первого движения в партиях Ob. I, Fl. I, Cl. I воспринимается как явление естественное, закономерно приводящее к репризе. Это — выход на «поверхность» скрыто развивавшегося процесса. Использование деревянных духовых, памятных по первой части, на грани середины и репризы дает еще один пример инструментальной связки, подготавливающей и предвосхищающей звуковую атмосферу заключительного раздела. Однако Барток с удивительной органичностью сочетает этот новаторский прием с традиционным — приберегая тембр фаготов для начального солирования.

Реприза в основных чертах сохраняет строение экспозиционного раздела. Отметим новые элементы, приобретенные каждым из составляющих ее эпизодов.

В музыке фаготов (такты 165—180) изменения незначи-

тельны: ритмические фигуры  первоначаль-

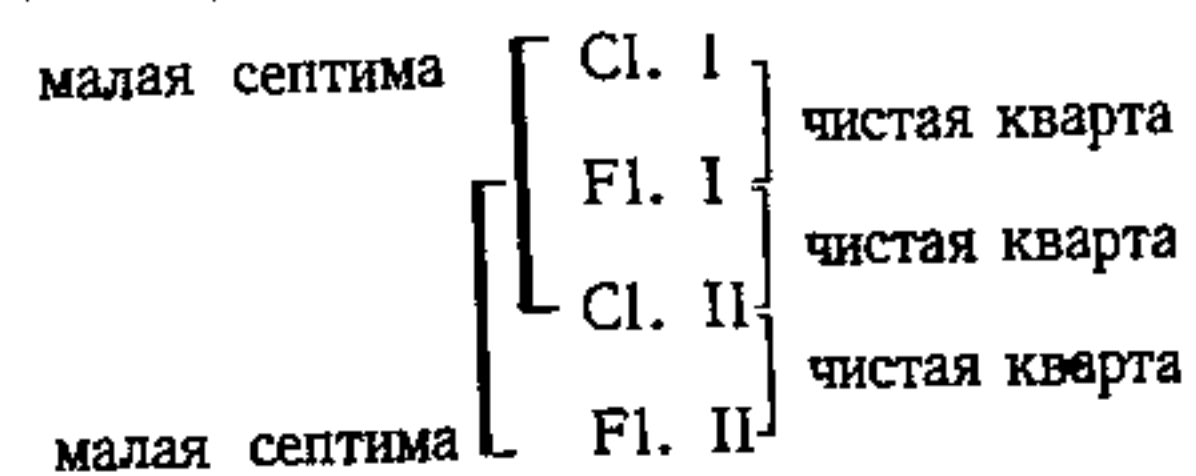
ного варианта превращены в , увеличилась

насыщенность движения хроматизмами. Не употреблявшийся до этого третий фагот выступает в качестве активного контрапунктирующего голоса. Дуэт гобоев (такты 181—197) сокращен с двадцати до семнадцати тактов, кое-где незначительно изменен мелодический рисунок (начало мелодии — с



затакта, сходного с началом соло фаготов). Вместе с гобоями звучат два кларнета *in A*, играющие параллельными терциями, то есть в интервальном соотношении дуэта гобоев, варьированное обращение их музыки. Кларнеты расположены ниже гобоев, так что тембр последних остается определяющим. Знаменательно, что кларнеты употреблены в полифонической оркестровой ткани непосредственно перед своим мелодическим солированием. Это противоречит положениям классической оркестровки (сравним также репризу с первым разделом, где тембры духовых были строго разграничены). Однако этот прием инструментальной связки помогает композитору преодолеть с помощью чисто оркестровых средств фрагментарность формы и симфонизировать изложение, чем достигается новое музыкальное качество. Сопровождение струнных значительно переработано, развито. Интермедия, служащая переходом к дуэту кларнетов, напротив, упрощена и сокращена на такт, но сохраняет свою основу.

Музыка кларнетов (такты 198—211) в целом повторяет первоначальный вариант, за исключением тактов 205 и 206, где есть небольшие изменения. В параллельном движении с кларнетами — и тоже в малую септиму — играют две флейты, но мелодическое положение первого кларнета позволяет сохранить ведущую роль этого тембра. Смешанным расположением инструментов большей частью создается такая звуковысотная комбинация:



Образующиеся цепочки параллельных кварт компенсируют отсутствие этого интервала в вертикальном сочетании голосов какого-либо из дуэтов. В семи последних тактах данного эпизода у флейт звучит противосложение, напоминающее по мелодическому рисунку и соотношению партий дуэт труб. Причиной этого явилось, очевидно, следующее. По тесситурным условиям линия второй флейты не может продолжаться в прежнем качестве и переносится на октаву вверх. Это вызывает обращение малых септим в большие секунды, что в свою очередь влечет соответственную переориентацию музыкального характера. Введение флейт в оркестровую фактуру непосредственно перед их солированием с предвосхищением последующего дуэта также представляет пример инструментальной связки и служит тембровому и интонационному сближению

эпизодов, единству симфонической формы. Сходный случай уже наблюдался и когда кларнеты перед своим *solo* были использованы в качестве голосов, сопровождающих дуэт гобоев. Подобное тембровое предшествование — «опережение» тембром своего материала — может пониматься как наложение (фактически фиктивное) одного фрагмента на другой с целью динамизации формы, «скрадывания» швов (по аналогии с наложением кадансов в полифонии). Одновременно это свидетельство общей интонационной природы дуэтов, конкретный мелодический облик которых есть продукт инструментальной специфики и принятых автором «условий игры». Наряду с кларнетами и флейтами в оркестровой ткани эпизода заняты также два фагота, ведущие в октаву контрапунктирующую басовую линию. Они разрабатывают интонации своего дуэта — в частности, мотив затакта. Аккомпанемент струнных упрощен, а возникающая интермедия сокращена на такт, хотя изменена незначительно.

Дуэт флейт (такты 212—227) укорочен на десять начальных тактов первого варианта, а в остальном неизменен. Это сокращение — косвенное подтверждение приема наложения: начало дуэта лежит как бы в зоне солирования кларнетов. В контрапунктирующих голосах заняты фаготы, гобой, первый кларнет. Таким образом, все более отчетливо вырисовывается синтезирующая направленность оркестрового развития. Сопровождение струнных, использующих свою экспозиционную основу, переработано и обогащено. Дальнейшая интермедия изменена и значительно сокращена.

В музыке труб (такты 228—251) сохранены начальные десять тактов, три следующих — замещают соответственно девять тактов первого варианта, продолжение и окончание дуэта сходны (за исключением некоторых октавных транспозиций). Очень развита фактура сопровождения: скрипичные *glissandi* трансформированы в арфовые, существенно обогащены и остальные элементы. Важен самостоятельный голос у виолончелей и двух кларнетов *in A*, играющих в унисон; позже кларнеты заменяются альтами и арфами.

Налицо признаки динамизации и симфонизации репризы, усиление виртуозности оркестрового письма.

Завершение части — это своего рода итог «игры» (такты 252—263): участники предыдущих дуэтов последовательно вступают в своих интервальных соотношениях, образуя мажорный септаккорд на звуке *d*, складывающийся из большой секунды труб, сексты фаготов, квинты флейт, терции гобоев, малой септимы кларнетов. Каждая пара деревянных духовых инструментов, равно как и трубы, символически представляют здесь музыку своих линий, а подключение валторн — это прежде всего знак хо-



рала середины, а также тембровый мост оттуда в коду, имеющий большое драматургическое и конструктивное значение. Это не мешает валторнам одновременно выполнять чисто оркестровые, локальные задачи. Так, засурдиненные первая и третья валторны дублируют флейты, усиливая и связывая педалью их звуки — весьма слабые в данном регистре. Причем валторны подключены после вступления флейт, то есть тогда, когда тематический смысл их тембра уже обозначился. Вторая валторна играет самостоятельный звук — основной тон аккорда — и потому использована без сурдины. Здесь мы видим типичное для бартоковской трактовки оркестровых инструментов совмещение драматургического и технологического начал.

На фоне этого аккорда-синтеза малый барабан исполняет свою ритмическую последовательность. Ее строение — это как бы вариант ракоходной инверсии тактов 6—9 начального solo, а потом точное повторение в прямом движении тактов 4—9. Музыка части, возникнув из интонаций Тамбиго, завершается, растворяясь в его же звучании. Синтез всех элементов формы (а за каждым стоит ведь вся картина его развития!) выполнен ясно, сжато и полно. Немногие такты окончания части — истинный шедевр композиторского мастерства. «Игра пар» — этот своеобразный «оркестровый пасьянс» — нашла великолепное, изящное завершение.

Что касается композиционного строения части, то наличие первого раздела, контрастной середины, динамической репризы и коды позволяет говорить о сложной трехчастности, хотя масштабные соотношения и нетипичны: 122—44—98 тактов. Середина, таким образом, по своей протяженности приближается к размерам эпизодов, из которых состоят крайние части (особенно если исключить из нее около десяти тактов — переход к репризе). Но отметить эту общую, в крупном плане трехчастность недостаточно, так как ею не многое объясняется. Как, например, оценить в первом разделе пять самостоятельных и контрастных друг другу эпизодов, три самостоятельные же интермедии, начало и завершение, исполняемые солирующим малым барабаном? Да и трехчастность всей формы с учетом двуслойной организации середины предстает далеко не традиционной.

И. Мартынов в своей монографии в кратком разборе части пишет: «Тема звучит у двух фаготов, играющих в сексту. Композитор передает ее в дальнейшем различным инструментальным дуэтам...» Ниже, правда, автор уточняет: «Ни в одном из этих дуэтов нет точного повторения тематического материала, но во всех вариантах постоянно ощущается родство общего характера»<sup>1</sup>. Думается, однако, что нет основа-

<sup>1</sup> Мартынов И. Бела Барток, с. 230.

ний считать музыку фаготов «темой», развиваемой другими дуэтами: каждый из них вполне индивидуален по своему музыкальному содержанию. Варьирование материала первого дуэта в партиях последующих солирующих пар привело бы к иному конструктивному и художественному результату, лишённому, на наш взгляд, значительной доли того своеобразия, которым отмечена имеющаяся форма. Правильнее не рассматривать ее (речь идет о крайних частях) как явление единой тематической природы (в обычном смысле этого понятия).

Дуэт фаготов — продолжение музыкального процесса, начатого партией солирующего малого барабана. Качественная грань между этим solo и музыкой фаготов отражает не различие конструктивных функций, которым бывает отмечен переход от вступления к теме, но то несходство выразительных ролей, которое свойственно соотношению общего и мелодического голосов. Как было показано ранее, при условии единой интонационной основы оба типа голосов образуют тесную связь, характеризуемую возможностью «взаимопревращений». Можно ли говорить об интонационном единстве музыки Тамбиго и дуэта фаготов? В широком смысле — да. Их ритмические организации родственны, музыкальные движения преемственны. Этого достаточно, чтобы обрамление дуэтов материалом малого барабана воспринималось как демонстрация двусторонней связи: мелодические голоса возникают из общего и возвращаются в него же. В то же время, ввиду ограниченных возможностей малого барабана в области традиционно наиболее существенной — звуковысотной организации интонирования, эта связь никак не проявляется (заведомо не могла проявиться). Это сделано Бартоком, конечно, вполне сознательно — чтобы освободиться от тематической (в узком значении) обусловленности музыкального развития, его предопределенности.

Таким образом, темой по положению и фактической роли оказывается музыка малого барабана (точнее сказать, «исполняет обязанности» темы). Парадоксальность ситуации прекрасно раскрывает «шуточный» смысл части, в которой нет, кстати, ничего традиционно юмористического. Материал Тамбиго — это своего рода «черный ящик» фокусника, откуда извлекаются все новые и новые предметы... Форма крайних разделов предстает как ряд мелодических конкретизаций quasi-темы малого барабана. Можно назвать их «вариациями без темы», «оркестровыми этюдами на заданное движение» или еще как-то — важно выявить оправдывающий форму конструктивный принцип, ее механизм функционирования. В данном случае, ввиду отказа автора от звуковысотной формулировки темы, вопрос, очевидно, сводится к отысканию



признака, общего для нее и ее «производных». Таковым предстает единство музыкальных движений, проявляющееся в различных инструментальных обликах, а конструктивной «канвой» служит принятый автором принцип солирования духовых в индивидуальных для каждой пары звуковысотных соотношениях параллельно движущихся голосов. Последовательность тембров организована по линии постепенного высветления: фаготы — гобои — кларнеты — засурдиненные трубы. Интонационный строй музыки вторичен и определяется спецификой избранного инструментального ряда солистов в сочетании с сопутствующими «правилами игры». Разумеется, важна общедраматургическая заданность музыкального процесса (здесь это игровой, непринужденный, «шуточный» характер музыки). Ею обусловлена соответственная ориентация всех выразительных средств. Каждое вступление нового солирующего тембра действительно может пониматься как вариация, но не на какую бы то ни было мелодическую мысль. Определяющим фактором эпизода, то есть его фактической темой, является данная пара инструментов — их тембр, специфика выразительных возможностей, выявляемые в индивидуализированных формах единого музыкального движения. Солирующий инструмент, таким образом, из носителя содержания, своего рода «передающей инстанции», превращен в его предмет, в его «сюжет» и смысл. В этих условиях тембровая драматургия получает значение ведущего формообразующего принципа.

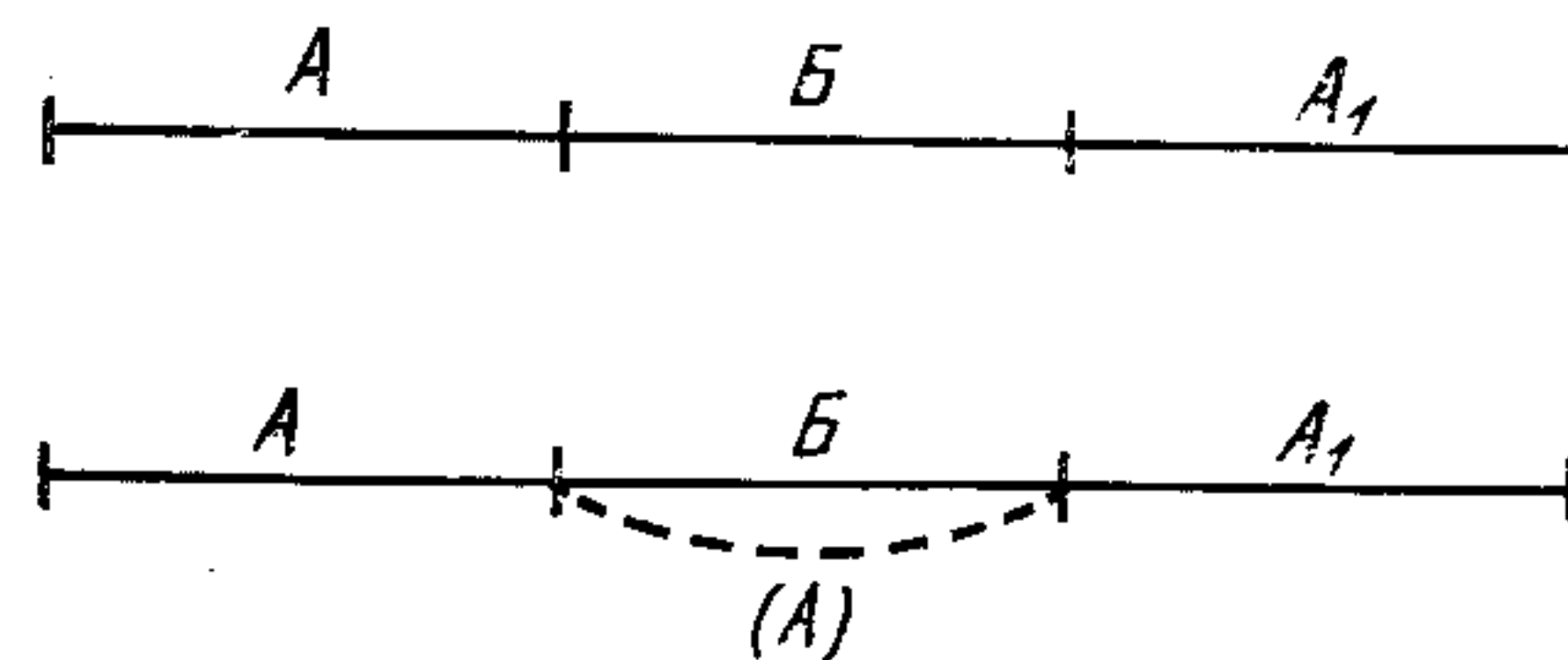
Так Барток тонко и не без юмора переосмыслил особенности интонирования малого барабана. Во-первых, он учел способность этого ударного инструмента осуществлять музыкальное движение, в звуковысотном отношении не выявленное. В парадоксальной тематической трактовке, которую неожиданно получает его партия, это качество открывает своеобразные горизонты музыкального развития, что и составило основу данного замысла<sup>1</sup>. Во-вторых, определяющая роль тембра в интонировании малого барабана позволила композитору использовать конструктивные качества его яркого, запоминающегося звучания как объединяющий фактор формы. Всем этим характеризуется тематическое значение материала Тамбиго.

Темброво-инструментальная драматургия выступает в качестве определяющего конструктивного принципа данной части. В связи с этим интересна следующая мысль В. А. Цук-

<sup>1</sup> Мелодическое содержание темы ставило бы инструменты в традиционное по отношению к материалу положение и вело бы к более или менее обычной вариационной форме или к антиподу — оркестровым вариациям типа равелевского Болеро.

кермана, правда, высказанная по совершенно иному поводу: «...если до сих пор был широко представлен процесс образной трансформации единых тем (сэтим связан монотематизм программной симфонической музыки), то имеет все шансы развиться и обратный процесс: создание формы на соотношении различных, но образно родственных тем, выполняющих аналогичные друг другу функции»<sup>1</sup>. Вопрос здесь в том, чтобы создать условия, оправдывающие такое строение. Примером решения подобного рода задачи служат крайние разделы рассмотренной части.

Что касается трехчастности в крупном плане, то заметим, что существование «стержневого» процесса придает этой форме новый смысл. Данное схематическое изображение позволяет наглядно отразить принципиальное отличие имеющейся трехчастности от традиционной:



Конструктивные выгоды бартоковского решения очевидны. Важнейшим из достигаемых при этом результатов следует считать внутреннюю обоснованность репризы. Этот пример хорошо иллюстрирует взаимосвязь традиционных и новаторских черт в современном формообразовании.

Выскажем еще некоторые соображения.

Инструментально обусловленная импровизационность, свойственная музыке дуэтов, позволяет провести параллель с джазовым музицированием<sup>2</sup>. Имеется в виду организация процесса джазовой импровизации, когда после совместного изложения темы участники ансамбля поочередно солируют на фоне стабильного в тембровом отношении сопровож-

<sup>1</sup> Цуккерман В. О теоретическом музыкознании. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 16.

<sup>2</sup> Как известно, Барток последние годы жизни провел в США, где мог познакомиться с этим музыкальным направлением. И. Нестьев, в частности, упоминает о следующем примечательном факте: Барток слушал в одном из чикагских кабаков джазовую негритянскую импровизацию, которую назвал «захватывающей» (см. цит. изд., с. 700). Есть и другого рода свидетельства об интересе композитора к музыкальной культуре американских негров. Так, некоторые исследователи считают, что в основу завершающей финал Концерта темы положена мелодия песни «Бонго-бонго».



дения. Родство между темой и сольными эпизодами обычно весьма отдаленное. Материал импровизаций в значительной степени определяется выразительной природой инструментов, на которых играют солисты (например, саксофон — труба — рояль — контрабас — ударные и т. п.). Между принципом джазового формообразования и тем, что наблюдается в «Игре пар», несомненно, есть нечто общее. Данный случай, на наш взгляд, дает основания для такого сопоставления. Вообще, воздействие джаза на современную музыкальную культуру значительно, хотя еще и недооценивается, так как в своих опосредованных проявлениях не всегда легко замечается.

И еще. В современной музыке (где-то с конца 1950-х годов) широкое распространение получила сонористика — тип музыкального мышления, абсолютизирующий колористическую сторону различных звучаний. При этом соотношению контрастных тембровых структур отводится решающее формообразующее значение. Спецификой используемых средств исполнения в большой мере определяется и интонационный строй произведения. Рассмотренная часть из Концерта для оркестра Б. Бартока содержит прямые предпосылки этого музыкального направления. Необходимо подчеркнуть только, что у Бартока найденный им принцип способствует достижению специфической образной выразительности, то есть использован с целью внести разнообразие в драматургическое содержание цикла, тогда как в современной практике сонористический метод зачастую служит созданию абстрактных композиций.

Известно, что в Концерте нашли отражение мысли и чувства композитора, вызванные трагическими событиями времени и его личной судьбы — войной, эмиграцией и др. (по этому поводу имеются собственные свидетельства Бартока). Но если музыка крайних частей, центральной Элегии и особенно «Прерванного интермеццо» способна вызвать весьма конкретные ассоциации, то «Игра пар» для ряда исследователей не вписывается в общую концепцию. Думается, что светлый характер этой музыки, внутренняя гармоничность, уравновешенность ее образного строя выполняют функцию одного из драматургических полюсов цикла, оттеняющего иные эмоциональные состояния, образные коллизии. Это подчеркнуто и концентрическим соотношением с четвертой частью — ее смысловым антиподом.

Музыкальный реализм, музыкальная поэтика получили в драматургическом решении этой части свое дальнейшее развитие, а продемонстрированная здесь ведущая конструктивная роль специфически оркестровых факторов пополнила существовавшие до того принципы симфонического формообразования.

## О некоторых особенностях оркестрового голосоведения

Оркестровая фактура Концерта отличается исключительной насыщенностью мотивной разработки. Это ведет к полифоничности музыкального изложения, способствует тематической содержательности каждого из оркестровых голосов, сближает их интонационно. Выступая одновременно как средство осуществления музыкального процесса и как способ достижения его единства, мотивная разработка у Бартока представляет направленный поток интонационного становления — неиссякаемый источник возникновения органичных мелодических мыслей. Мелодии, знаменующие определенные драматургические этапы, то выкристаллизовываются из мотивной «магмы» музыкального движения, то трансформируются, растворяясь в ней.

Исходя из содержания оркестровых голосов, можно различать два их состояния — мелодическое и «общее».

На этой основе для удобства исследования и будет произведено их условное разделение на соответствующие категории. К одной можно отнести голоса (или отдельные их участки), излагающие мелодико-тематические образования. Они обладают известной самостоятельностью — конкретностью и завершенностью выражаемых музыкальных мыслей, сравнительной структурной закругленностью. К другой — партии, имеющие более общий характер и отмеченные некоторой образной неопределенностью, своего рода рассредоточенностью, структурной разомкнутостью. Важно, что и те, и другие функционируют в теснейшем переплетении, отражая единство на разных уровнях смысловой конкретности.

Обратимся сначала к мелодическим образованиям, драматургически наиболее выразительным, и рассмотрим, чем обусловлена их оркестровая данность.

Первая часть, *Allegro vivace*. Тема главной партии в экспозиции проводится в унисон первыми и вторыми скрипками. Следующее наиболее полное ее проведение находим в коде (с такта 488), где она звучит у скрипок в октаву с альтами и виолончелями. Это изменение оркестрового изложения отражает общую динамизацию, но важнейший тембровый признак темы — ее принадлежность к струнной группе — сохранен и усилен.

В процессе развития главной партии, то есть на ее интонационной основе, возникают два качественно новых мелодических образования, обладающих известной завершенностью, целостностью музыкально-образного смысла. Это мелодия эпизода разработки (см. *Tranquillo* с такта 272) и «тромбоновая тема», как назвал ее Нестьев. Последняя впер-



вые была показана в экспозиции — как результат развития главной партии, которая уже там значительно мотивно разрабатывалась (см. такты 134—144 в партии первого тромбона). Она же лежит в основе фугато в группе медных духовых перед репризой (см. с такта 316). Эта же тема звучит и в самом конце части — ее итоговый характер выявляется здесь особенно ярко (см. унисон валторн, труб и тромбонов в тактах 514—521).

Мелодия первого эпизода *Tranquillo* (кларнет *in B*) с некоторыми изменениями повторяется английским рожком. Незначительность интонационных изменений не позволяет утверждать, что они отображают специфические различия, существующие между этими инструментами. Других проведенний мелодии нет. Таким образом, тембровое развитие ее ограничивается звучанием в сходных регистрах у двух представителей группы деревянных духовых.

Темы, предназначенные для имитационно-полифонического оркестрового развития, как правило, предполагают возможность исполнения разными инструментами. Этому объективному условию потенциально удовлетворяет и «тромбовая» тема. Тем более показательно, что она звучит исключительно у медных духовых: в экспозиции — у первого тромбона; в предрепризном фугато — у трех тромбонов, трех труб *in C*, четырех валторн *in F*; в коде — в унисоне тромбонов, труб и валторн. Ее тембровое развитие ограничено, таким образом, медной духовой группой.

Рассмотренные мелодические проведения главной партии и тем, возникших на ее интонационной основе, демонстрируют определяющую и конкретизирующую роль оркестра как сферы осуществления музыкальных идей. Вряд ли случайно совпадает число оркестровых групп, трактовка которых Бартоком допускает мелодическое изложение, с количеством драматургических преобразований темы главной партии, данных в рамках части. И тех, и других — по три (при этом каждой из групп достается свой единственный тематический вариант). Можно заключить, что задачей композитора было испытание ведущего интонационного материала части, последовательно выращенного во вступлении, в трех основных «средах обитания», предоставляемых оркестром Бартока, — в струнной, деревянной духовой и медной группах. Моделируя подобным способом мелодический материал, Барток достигает того, что инструментальная предназначенность действительно становится его внутренним качеством. Ведь разнообразно-музыкальные особенности мелодии (характер, интонационный строй, регистр изложения, динамика, штрихи и т. п.) конкретизируются природой, спецификой, возможностями реально используемых представителей той или иной группы в момент формирования, кристаллизации из данной интона-

ционной основы. В столь последовательном претворении метод инструментального мелодического «самораскрытия» явился новым качеством в сфере симфонического мышления. Одно из важных следствий этого — органичная виртуозность музыкального выражения, свойственная всем большим произведениям Бартока и особенно ярко выраженная в рассматриваемой партитуре: вспомним высказанное композитором стремление трактовать здесь оркестровые инструменты в «концертной, или солирующей, манере». Подчеркнем, что речь идет не о каких-либо приспособленных к новым условиям «выразительных ампул» инструментов (например, деревянные духовые — «пасторальные наигрыши», медные духовые — «воинственные возгласы» и т. п.). Тембр не выступает в качестве средства характеристики образа, оставаясь чем-то внешним по отношению к материалу, его воплощающему. Иными словами, здесь нет расчета на то, чтобы подтвердить семантику мелодии, порученной инструменту, кругом выразительно-ассоциативных значений его звучания<sup>1</sup>. Достигнуто подлинное единство — инструмент «осуществляется» посредством мелодического материала, запечатлевая в нем свою выразительную природу. При этом вполне естественно получается, что тембровое развитие мелодии в пределах первоначально обозначенной оркестровой группы служит сохранению в целом ее образного значения, тогда как смена групповой принадлежности неминуемо влечет драматургическую трансформацию. Именно это и наблюдается в мелодических проведениях главной партии и тем ее комплекса.

Так как звучание трех основных оркестровых групп «забронировано» под «этапы» главной партии, включение нового мелодического материала неизбежно должно привести к возникновению «дубля» по «среде обитания».

Новым материалом является мелодия побочной партии. В экспозиции она звучит сначала у первого гобоя (с такта 155), потом у двух кларнетов *in A* в октаву (с некоторыми небольшими изменениями, о которых также нельзя сказать, что они вызваны отличием инструментальной специфики кларнета от гобоя). Далее она проводится двумя флейтами и гобоем параллельными трезвучиями в широком расположении:

Flauto I	I	секста
Oboe I	I	
Flauto II	II	квинта

<sup>1</sup> Об этом приходится писать ввиду того, что подобная иллюстративная трактовка тембра все еще достаточно распространена.



Фигурационное наложение на это звучание еще и деленных засурдиненных скрипок в *pianissimo staccato punta d'arco* (то есть кончиком смычка, чем достигается особо легкая звучность) не лишает тембры деревянных духовых определяющего значения, но добавляет движения и света. Флейты и гобой излагают пластом мелодию, в то время как скрипки — фигурацию, произведенную на этой основе (пример обратной связи — образование фигуративной ткани из мелодии, «зашифровка» мелодии в фон). Следующие проведения побочной партии даны в зеркальной репризе (такт 396 и далее). Мелодия исполняется сначала первым кларнетом *in B*, затем в трехоктавном изложении двумя флейтами и гобоем. Перекрестное расположение этих инструментов сходно с экспозиционным, что, конечно, не случайно: композитору важно сохранить ту же оркестровую краску. Это видно из следующего: хотя вторая флейта не может сыграть полностью из-за его слишком низкой тесситуры и заменяется в дальнейшем кларнетом, Барток все же предпочитает данное решение тому, чтобы подключить кларнет с самого начала.

Итак, тембровое развитие мелодии побочной партии ограничено группой деревянных духовых инструментов.

Оценивая мелодические образования *Allegro* в оркестровом плане, легко заметить, что их тембровая дифференцированность обеспечена принадлежностью к разным группам. Стройность картины нарушает, однако, групповая идентичность мелодии побочной партии и темы первого эпизода разработки. Оправдано ли драматургически это совмещение различных по своему генезису мелодий в однородной тембровой среде?

Анализ выявляет их определенное родство: по характеру музыки (в частности, в обоих случаях авторское обозначение *Tranquillo*), по темпам ( $\text{♩} = 70$  для побочной партии в экспозиции и репризе,  $\text{♩} = 76-70$  для эпизода), по их метрической организации ( $\frac{3}{8}$ ), по динамике (*piano*), по регистрам солирования. И, как мы уже отмечали, по тембрам: здесь использованы представители только группы деревянных духовых инструментов. Более того, в каждом из сравниваемых разделов отдельные мелодические проведения поручались кларнету (кларнетам): в экспозиции мелодия побочной партии звучала у двух кларнетов *in A* в октаву; в эпизоде занят кларнет *in B*; в репризе с мелодией побочной партии также появляется кларнет *in B*. Таким образом, между отмеченными разделами экспозиции, разработки и репризы существует тембровый «двухарочный мост» как по общегрупповому признаку (три «площадки» тембров деревянных духовых), так и по индивидуально-инструментальному (три «островка» соли-

рования кларнетов). Причем уже в рамках этого явления можно заметить тенденцию к установлению более тесного тембрового родства между эпизодом и репризным проведением побочной партии: и тут, и там солирует кларнет *in B* (в экспозиции были использованы кларнеты *in A*). Образуется как бы абсолютный тембровый резонанс на расстоянии.

Несмотря на всю микроскопичность процесса, он показателен, тем более что мелодический материал побочной партии и эпизода — различного происхождения. Отмеченная деталь, казалось бы, не заслуживает внимания. Ведь тональность экспозиционного проведения побочной партии для кларнета *in B* была бы сравнительно неудобной, а значит, стоит ли трактовать этот факт как тембровое сближение, когда существует практически обоснованный аргумент удобства тональности!

Однако подобная точка зрения подтверждается интонационной связью: репризное изложение мелодии побочной партии характеризуется внедрением в нее квартовых интонаций, чего в экспозиции не было. Это основной признак интонационного облика главной партии и производных от нее тем, в том числе и мелодии первого эпизода:

Мелодия побочной партии из экспозиции

(Tranquillo,  $\text{♩} = 70$ )  
22 a. 175

Мелодия эпизода из разработки

(Tranquillo,  $\text{♩} = 76-70$ )  
226 272



Мелодия побочной партии из репризы

(Tranquillo,  $\text{♩} = 70$ )

22в [402]

Cl. I (B)

Сочетание драматургического и технологического типично для трактовки инструментов Бартоком: безусловно, учитывается удобство строя кларнета для данной тональности, но и осуществляется — как бы малозаметно это ни выглядело — процесс тембрового сближения в качестве чисто оркестровой параллели проникновению интонационному.

Выразительный смысл сближения главной и побочной тем очень велик, особенно в условиях сонатной формы.

Драматургия первой части неконфликтна, поэтому отмеченное явление предстает как закономерный и даже необходимый итог симфонического развития. Использование тембров деревянных духовых в качестве «платформы», на которой этот синтез осуществляется, затрагивая в конечном счете и интонационную область, безусловно, должно рассматриваться как оркестровый фактор драматургического значения.

Подтверждением того, что смена групповой принадлежности мелодического материала ведет к его трансформации, образному переосмыслению, может служить и заключительная тема финала Концерта. Она развивается полифонически в каждой из трех основных оркестровых групп поочередно: сначала у медных духовых, затем у струнных, потом у деревянных, после чего в хоральном изложении в увеличении проходит у меди, завершая часть. Метод имитационного развития, казалось бы, предполагает тембровую многозначность темы. Однако разнородные имитации отсутствуют: полифоническая вертикаль строится из родственных по групповому признаку тембров. Передача же темы в другую группу сопровождается изменением ее характера, что непосредственно связано с интонационной вариантностью. Сравним следующие три облика темы — «медный», «струнный» и «деревянный»:

(Presto,  $\text{♩} = 134$ )

23а [201]

Tr. ba II (C)

(Un poco meno mosso,  $\text{♩} = 122$ )

236. [265]

V-ni II (половина)

23в [344]

♩ = 122

Fl. I

Принцип инструментально предназначенного формирования тематизма осуществлен даже в условиях имитационного типа развития, обладающего органической устойчивостью к интонационным переменам. Приведенные примеры наглядно показали это. Уже только на данном основании можно сделать вывод о драматургической выразительности оркестрового письма композитора. Каждый из тематических вариантов обладает индивидуальным характером, интонационные изменения гибко следуют за инструментальной спецификой, что открывает перспективу подлинной виртуозности.

Другим примером подобного рода может служить вводящая в финал тема валторн. Переданная в группу деревянных духовых, где она подвергается имитационно-полифонической разработке, тема трансформируется, меняя свой характер:

Pesante,  $\text{♩} = 128$

24a [1]

Corni (F)

*ff*

(Presto,  $\text{♩} = \text{ca } 134 - 146$ )

246 [148]

2 Fag.

*f, bez marc.*

*f, bez marc.*

Допускает ли подобный подход к материалу разногрупповое имитирование? Очевидно, нет, так как практическое осуществление этого потребовало бы или отказа от самого метода инструментального мышления, культивируемого композитором, или же привело бы к «автоматическому» переждению имитационной фактуры в гетерофонную или контрастно-полифоническую. (Представим, например, объединение трех приведенных на с. 119 вариантов в единую полифоническую ткань.)

Вообще, можно было бы усмотреть парадокс в том, что композитор, исповедующий столь гибкий, «приспособительный» стиль инструментального письма, привержен в то же время к имитационно-полифонической технике (ее многочисленные образцы дают нам все большие, да и многие мелкие произведения Бартока). Однако упорядочивающая роль отмеченного принципа оркестровой организации, ограничивающего имитационную работу однородной тембровой средой, позволяет существовать этому противоречию безболезненно<sup>1</sup>. На этом основании можно утверждать, что особенности оркестрового мышления композитора вызвали своеобразие его полифонического стиля.

Вернемся к вопросу о принципах оркестровой работы с мелодическим материалом. Трансформирование мелодии вле-

<sup>1</sup> И все же не здесь ли заключена одна из причин излюбленности Бартоком темброво-однородных составов: струнного квартета, струнного оркестра?

чет далекую тембровую модуляцию (на уровне групп), тогда как сохранение ее структуры и образного смысла связано со стабильностью оркестрового облика (сюда включается возможность развития в однородной тембровой среде)<sup>1</sup>. Иллюстрацией к последнему положению служит мелодия крайних разделов «Прерванного интермеццо» (четвертая часть Концерта) во всех ее проведениях. Она звучит у инструментов одной (деревянной духовой) группы, и это обуславливает устойчивость ее музыкального характера.

Строгая закрепленность мелодий за конкретными инструментами — свидетельство темброво-инструментальной персонификации. Это явление отмечалось при анализе второй части Концерта, но имеются и другие образцы подобного рода. Назовем, в частности, две темы Элегии: мелодию «ночной музыки», которая проводится первым гобоем (см. такты 10—22) и тему птичьего пения, повторяющуюся неоднократно (см. партию Flauto piccolo в тактах 29—33, 57—60, 107—111, 123—128). Отметим их оркестровые особенности. Мелодия «ноктюрна» звучит один раз в начале части, и тембр солирующего гобоя является нервом музыкальной атмосферы данного раздела<sup>2</sup>. Далее гобои использованы так, чтобы их звучание было лишено самостоятельного значения: они заняты фактически только в дублировках. Однако в репризе, возвращающей движение и настроение ноктюрна, тембр гобоев снова выявляется. Он входит в общую звуковую картину, в числе других признаков обозначая важную грань формы (гобои играют на протяжении всего раздела Темпо I, с такта 106), что позволяет говорить, в частности, о тембровой репризе. Таким образом, здесь ярко осуществляется конструктивная функция тембра. Но, присутствуя в педальных звуках, гобои в то же время лишены своей мелодии. Это производит впечатление наполненной трагическим смыслом «немоты». Будто после кульминационных потрясений этой «ночи» что-то навсегда потеряно и невозможно уже пение... И только эти «немые» звуки в окружении ночного пейзажа...

Тема пения птиц — исключительная принадлежность Flauto piccolo. Отметим следующую показательную особен-

<sup>1</sup> Данное явление наилучшим образом свидетельствует об изначальной темброво-инструментальной обусловленности мелодий, иначе бы оно не могло состояться.

<sup>2</sup> Нельзя согласиться с Нестьевым, который пишет по поводу «ночной музыки»: «Мелодическое начало здесь почти атрофировано, заменено свободной мозаикой кратчайших мотивов и звуковых бликов» (Нестьев в И. Бела Барток, с. 641), так как при этом остается незамеченной прекрасная мелодия двенадцатитактовой протяженности. Выражение же «свободная мозаика кратчайших мотивов» не отражает процесса мотивной работы, который осуществлен с исключительной последовательностью и направленностью.



ность. Как это практикуется в оркестрах, игру на малой и одной из больших флейт совмещает один исполнитель. Критерием, определяющим использование той или другой разновидности, как правило, является tessitura партии. Тем любопытней, что применение этих инструментов в нашем случае осуществлено явно по признаку материала: флейта piccolo играет только свою тему, тогда как для всех остальных моментов, даже когда по tessiture это не менее высоко, чем то, что играла Flauto piccolo, используется третья (большая) флейта (см., например, такты 86—91 Элегии). Трактовка инструмента, сопряженная с приданием ему индивидуального мелодического материала, наполнена особым драматургическим смыслом. Этот прием должен классифицироваться как тембровая персонификация. Учитывая же, что всем тематическим проведениям малой флейты сопутствует интонационная вариантность, которая здесь в общем-то не влияет на существо образа, можно заключить, что в данном случае в качестве основного признака важнее, кто и как «говорит», чем то, что «говорится»<sup>1</sup>. Тембр Flauto piccolo и манера игры характеризуют музыкальный образ в большей степени, нежели интервальный, звуковысотный рисунок мелодии, хотя тут и важны квартовые интонации, позволяющие установить ее обусловленность начальной темой интродукции. Несомненно, что абсолютная тембровая стабильность материала здесь выступает в качестве фактора, компенсирующего некоторую интонационную «текучесть».

Наконец, в Концерте есть несколько мелодий, развивающихся по другим принципам, чем выявленные до сих пор. Оркестровое претворение их отмечено тембровой переменностью при известном образном постоянстве, что позволяет этим мелодиям предстать всякий раз в новом освещении, не изменив существа характера. К таковым отнесем прежде всего две мелодии в мажорском стиле *parlando* — *gibato* из Элегии. Первая из них появлялась целиком уже во вступлении из первой части (см. там такты 39—50). Назовем также вторую и третью темы из «Прерванного интермеццо», положенные в основу разделов *Calmo* и *серединного Più mosso*. Объединяющим их признаком выступает тембровая независимость, то есть способность в широких пределах менять оркестровую окраску, не трансформируясь при этом качествен-

<sup>1</sup> В этом мы усматриваем предпосылки таких распространенных в современной музыкальной практике явлений, как алеаторика и сонористика. В данной связи представляет интерес следующее замечание К. Пендеревского, сделанное, правда, по другому поводу (речь идет о некоторых разделах отдельных произведений Бартока): «Я вижу здесь много возможностей для того, чтобы вообще отказаться от интервальных соотношений» (цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток, с. 741).

но<sup>1</sup>. Отсюда можно заключить, что их образное значение не зависит непосредственно от темброво-инструментального фактора. Так, первая из тем в стиле *parlando* — *gibato* звучит во вступлении у трех труб, а в Элегии она проводится в октаву первыми и вторыми скрипками с дублировкой нижнего голоса тремя кларнетами (см. с такта 34). Вторая мелодия того же стиля исполняется сначала альтами (см. такты 62—72 третьей части), после чего передается в группу деревянных духовых: излагается в три октавы флейтами, гобоями, кларнетами и фаготом в смешанной инструментровке (такты 73—83). Мелодия, на которой основаны разделы *Calmo* «Прерванного интермеццо», первоначально проходит у альтов, далее — у первых скрипок в каноне с английским рожком. Ее репризное проведение осуществляют засурдиненные первые скрипки *divisi* и альты. Тембр одной группы (струнной), как мы видим, преобладает, но факт имитационного сочетания разнородных инструментов (канон скрипок и английского рожка) весьма показателен. Еще большее тембровое развитие получает тема *серединного Più mosso* из Интермеццо (см. с такта 76). Она звучит у кларнета *in B*, затем у скрипок, далее у тубы в контрапунктическом соединении с ее обращением, которое проводится, хотя и не полностью, скрипками в октаву. Этот тембровый ряд включает представителей всех основных оркестровых групп.

Четвертая часть Концерта особенно мелодична. Каждый раздел ее образует самостоятельную «мелодическую зону». Из их соединения, отражающего концепцию композитора, складывается данная музыкальная форма. При этом мелодии-разделы наделены особой выразительностью — ярко, рельефно воплощают законченные музыкальные образы. Возникает ассоциация с эпизодами в фильме, каждый из которых под нужным автору ракурсом раскрывает определенную часть процессуального целого. Принцип построения Интермеццо можно уподобить, если продолжить сравнение, кинематографическому монтажу. Ведь его драматургия основана на «красноречивости» образно содержательных

<sup>1</sup> За исключением темы *Плю моссо* из четвертой части (с такта 76), повторные, темброво обновленные проведения названных мелодий характеризуются практически полной сохранностью рисунков (звуковысотных отношений). Это нетипично для Бартока — вспомним следующий высказанный им принцип: «Я никогда не допускаю, чтобы одна и та же музыкальная идея появлялась дважды в том же виде, я никогда не повторяю какой-либо раздел в точности, без изменений. Этим объясняется мое тяготение к варьированию и к трансформации тем» (цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток, с. 743). Изменения тембрового облика мелодий, их фактурного окружения не позволяют, конечно, считать данные случаи повторениями в полном смысле слова, но и в таком качестве они — редкость для Бартока.



сопоставлений. (Это и ведет к формированию в сознании слушателя чуждых обобщений, то есть к восприятию авторской идеи.) Здесь словно бы учитывалось классическое положение о монтаже: «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»<sup>1</sup>. Как по-разному, например, «читаются» в контексте Интермеццо оба раздела *Calmo*. В частности, какую пронзительную экспрессию приобретает в свете предшествующей музыки второе проведение, хотя оно так сходно с первым!

Метод монтажа, потенциально обладающий исключительной эмоциональной действенностью, все шире утверждается в современной композиторской практике в качестве одного из определяющих принципов формообразования. Это знаменует выход из давнего противоречия между стремлением к индивидуальности музыкального содержания и нормативностью традиционных «форм-схем», нередко подразумевающих в наши дни драматургические штампы. (Именно этим, на наш взгляд, и порождено современное отношение к классической форме.) Притом, разумеется, вовсе не исключена возможность большего или меньшего сходства «свободных» (драматургически обусловленных) форм с какими-либо из традиционно-известных. Например, по словам Бартока, композиционная структура Интермеццо «может быть обозначена как АВА — прорыв — ВА»<sup>2</sup>, что подчеркивает некую трехчастность. (В этом высказывании интересно и показательно смешение понятий конструктивных — «АВА», «ВА» — и драматургического — «прорыв».) Но в построении части присутствуют также черты концентрической репризной двухчастности и сонатности (с эпизодом в функции разработки). Однако такого рода интерпретация формы ничего не объясняет. Вообще, следует заметить, «синтез классических форм», который отмечается иногда как конструктивная особенность того или иного современного произведения, чаще всего оказывается не столько признаком, действительно ему присущим, сколько порождением инерции мышления исследователя, усмотревшего «знакомые черты» в форме, обусловленной драматургическим развитием... Тогда как «монтажное прочтение» сочинения нераздельно связано с осмыслением его музыкальной драматургии. «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. М., 1964, т. 2, с. 157.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток, с. 642.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 2, с. 163. Приведем еще одну цитату, которой характеризуется восприятие произведения.

Драматургическая рельефность музыки Интермеццо вызвала программные толкования, повод к чему в определенной мере дал сам композитор: известны его слова о «большой драме» как содержании части и о том, что он характеризовал здесь музыкой «ту силу, которая оставляет за собой ужасные следы власти и насилия в то время, как другие люди охвачены идеальными стремлениями»<sup>1</sup>. Исследователи творчества Бартока убедительно показали заимствованный характер двух мелодий этой части: в основу разделов *Calmo* положена свободно претворенная композитором песня «Как ты сказочно прекрасна, моя Венгрия» из венгерской патриотической оперетты; тема же срединного раздела основана на интонациях арии из венской оперетты Легара «Веселая вдова» (напомним, что несколько ранее на этом материале Шостакович построил эпизод нашествия в первой части Седьмой симфонии, которую Барток слышал по радио. Этот факт породил даже мнение о пародировании Бартоком в Интермеццо темы нашествия, тогда как, скорее всего, его привлекла именно возможность воспользоваться ее сложившимся знаковым характером). Упругий монтажный стык разделов, подчеркивающий контраст образов, служит яркому воплощению авторской идеи — ее антифашистской направленности. Можно несколько дополнить это программное истолкование, обратив внимание на особенность, кажется никем не отмечавшуюся. Сравнение двух следующих мелодических фрагментов позволяет установить интонационную связь, существующую между этими контрастными темами:

The image shows a musical score for two instruments: Tuba and Violini. The Tuba part is in the upper staff, marked 'Piu mosso, d = 94' and 'espress'. It starts with a dynamic marking 'p' and ends with 'f'. The Violini part is in the lower staff, marked 'mp' and 'f'. The score includes a rehearsal mark '25a' and a measure number '108' in a box. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

«монтажно организованного»: «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор. Это и есть, видимо, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора, передать с «той силой (физической осязательности)» (слова М. Горького. — Г. Д.), с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения» (там же, с. 170—171). Все изложенное выше возможно и даже необходимо распространить и на сферу музыкального выражения.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток, с. 643.



Violini I

256 Calmo,  $\text{♩} = 108$   
div. con sord.

120

266 Parlando

P-no

p simile

Конкретно-историческая обстановка создания Концерта (фашистский режим в Венгрии, активное неприятие которого привело композитора-патриота в эмиграцию, несмотря на горячую любовь к родной земле и своему народу) позволяет рассматривать отмеченное интонационное родство как драматургический акцент, придающий музыкальному сюжету части дополнительную окраску...

Итак, оркестровое существование названных выше мелодий традиционно: мелодия может быть проведена инструментами, принадлежащими к разным группам, и это составляет один из способов ее «внешнего» развития, а не условие коренного перерождения<sup>1</sup>. Такая трактовка тембра напоминает раскрашивание рисунка, что предполагает определенную независимость, отчужденность материала от его «наряда».

Ранее отмечались неавторские истоки рассматриваемых тем Интермеццо и стилизованный народный характер двух мелодий Элегии. Чтобы дополнительно убедиться в последнем, сравним вторую мелодию из Элегии с мелодией пьесы XXVIII из фортепианного цикла Бартока «Детям» — как известно, основой для всех этих миниатюр послужил венгерский, словацкий, румынский музыкальный фольклор.

26a 62 Poco agitato, mosso,  
molto rubato ( $\text{♩} = \text{ca } 80$ )  
ord.

V-le

f, molto espr. legato

Налицо несомненное сходство, подтверждающее народно-песенный характер использованной в Элегии мелодии.

В этих фактах и заключается объяснение особенностей оркестровой работы с материалом, о которых писалось выше. Невозможно предположить тембровую однозначность песенной народной мелодии или мелодии по своему существу цитатной, имеющей к тому же вокальную природу. Тембровое варьирование этих тем-символов, которые не могут трансформироваться по самой сути своей драматургической знаковой функции, служит единственным способом их обновления, компенсирующим невозможность в подобных условиях интонационных модификаций. Эта ситуация прямо противоположна той, что отмечалась применительно к персонифицированным темам, звучащим неоднократно: при их тембровой стабильности композитору, чтобы избежать прямого повтора, остается лишь путь интонационных изменений (см. анализ темы пения птиц на с. 121—122). Этим же еще раз доказывается и то, что фактор инструментальной предназначенности, если он не характеризует мелодию изначально (а для данных случаев такая возможность заведомо исключалась), не приобретает извне, и оркестровый облик «чужеродной» мелодии будет определяться иными, более внешними закономерностями (например, требованиями «локальной выразительности», используя термин Веприка, оркестровой фантазией автора и т. п.). Это не должно пониматься как негативная оценка или свидетельство какой-либо недостаточности: не приходится говорить, в какой степени использование данных мелодий расширяет выразительный спектр Концерта! Следовательно, и включение в систему тембровой драматургии принципов, которыми этот материал управляется, расширяет ее, не нарушая стройности, делая оркестровую организацию более сложной, многообразной и емкой.

Итак, «взаимоотношения» мелодического материала и тембра в Концерте для оркестра Бартока допускают как бы три «степени свободы», получающие соответствующее выражение. Это следующие формы:

<sup>1</sup> Но при этом нигде в Концерте мы не встречаем такого приема (тоже широко распространенного в симфонической практике), как комбинированная инструментовка мелодии, когда отдельные фразы расцвечиваются разными тембрами! В этом смысле метод оркестрового письма Бартока совершенно несхожен с вагнеровским и развившимся на его основе — например, с Klangfarbenmelodie нововенцев. Кроме того, Барток, как правило, не пользуется смешанными тембрами — мелодии целиком излагаются в чистых сольных звучаниях.





ния вполне может быть сведено к изучению принципов тембрового облика мотивов.

Такты 210—272 первой части Концерта наиболее насыщены мотивной работой. Убеждаемся, что один и тот же мотив может принадлежать инструментам, представляющим разные оркестровые группы. Это особенно показательно в случаях, когда мелодия, использующая этот же мотив, обладает строго определенной групповой принадлежностью. Таков, например, начальный мотив побочной партии. Вычлененный, он разрабатывается струнными, деревянными духовыми и медными инструментами, тогда как «средой обитания» мелодии побочной партии выступает исключительно деревянная духовая группа. Разумеется, на этом основании еще нельзя делать вывод о темброво-инструментальной индифферентности мотивов. Некоторые из них по своему строению технически пригодны к исполнению на самых различных инструментах, и такого рода «универсальность» вовсе не свидетельствует о бессистемности их оркестрового употребления. Определяющая и конкретизирующая роль оркестра и здесь полностью проявляется. Например, мотив побочной партии «исследуется» в каждой из трех основных оркестровых групп. Если же проследить развитие в оркестре начального зерна главной партии — важнейшего строительного элемента *Allegro*, то можно найти множество проведений его струнными и деревянными, но ни одного примера с использованием медного духового инструмента. Или Барток считал данный мотив трудноисполнимым в требуемом темпе на медных духовых, или, скорее, его не устраивал художественный результат, который при этом бы достигался («трескучесть» в исполнении его на трубе и т. п.). В обоих случаях трактовка инструментов — авторское видение возможностей и их художественная оценка — выступает как фактор, непосредственно влияющий на оркестровую организацию.

Примечательно, что каждое изложение мотива (в том числе и «универсального») инструментами той или другой оркестровой группы осуществляется так, чтобы при этом максимально выявлялась их специфика в совокупности таких «уточняющих» показателей, как регистр изложения — со свойственной ему окраской, степень напряженности, динамическими возможностями и т. п.; штрихи (как по-своему богаты, разнообразны и точны в этом отношении все партии!); наконец, особые приемы звукоизвлечения: *pizzicato*, двойной штрих, *sul pontic.*, *flautando*, флажолеты — на струнных инструментах; «двойной язык», применение различных сурдин, глissандо — на соответствующих духовых; глissандо, игра деревянной палочкой на арфе, многочисленные эффекты ударных и многое другое. Таким образом, при внимательном рассмотрении оказывается, что даже «универсальные» мотивы

вы в каждом конкретном случае обладают чертами, делающими данное изложение инструментально однозначным, индивидуальным. Более того, стремление к максимальному выявлению возможностей инструментов приводит в некоторых случаях к переосмыслению мотивов, которое следует характеризовать как «самораскрытие» инструмента в материале. Так, например, следующие глissандо тромбонов из четвертой части можно понимать как инструментально приспособленный вариант (специфически тромбовый!) начального элемента главной партии *Allegro*:



Особенно яркие образцы подобного рода находим в Элегии (интересно проследить также, как в данных мотивах претворены интонации квартовой темы, пронизывающие весь Концерт):



Эта фигура лежит в основе имитационной ткани в партиях трех флейт, трех кларнетов, деленных скрипок (V-nl I div. 1n 2; V-nl II div. 1n 3)

29 г 107

2 Fl. *pp* 6

2 Cl. in A *pp* 12 и т. д.

29 д 5

Celli *pp* - проводится имитационно также виолы и вторыми скрипками

29 е 1

Contrabassi *p*

29 ж 101

V. le *p*

Celli Bassi *p*

29 з 112

V. ni I *p, semplice*

*pp*

Три последних номера примера 29, скорее, должны быть отнесены к категории тем, но это лишь доказывает единую природу мелодических и общих голосов. Все примеры ярко демонстрируют принцип инструментально предназначенного формирования материала. Так, образцы 28а, 29а, б, г

показывают уникальные виды изложения, немислимые на каких-либо иных инструментах. Применительно к такому роду случаям можно говорить об инструментальном «самовыражении». Примеры 28б, 29в, д — относительно «универсальны». Показательно, что именно данные мотивы Барток использует для организации имитационно-полифонической оркестровой ткани. В этом видна тенденция к экономии материала с вытекающей отсюда необходимостью обеспечивать свободную и максимальную реализацию всех заложенных в нем задатков. В том числе и потенциальной пригодности к тембровому развитию.

Таким образом, инструментальная предназначенность не есть привилегия лишь мелодических голосов. Это приводит к подлинной концертности оркестрового стиля: особая насыщенность общих голосов мотивной разработочностью способствует яркому выявлению виртуозного инструментального начала. Виртуозность здесь выступает не в качестве внешнего атрибута голосоведения, но трактована как его определяющий фактор, органичное максимальное выражение принципа инструментальной предназначенности.

Указав на известную неконкретность, несамостоятельность общих голосов, не отказываем ли мы им тем самым в драматургической значимости? Разумеется, нет. Вся совокупность фактурных компонентов в соответствии со своими многообразными функциями служит воплощению музыкально-драматургической концепции сочинения. Конечно, ведущая выразительная роль принадлежит мелодическим образованиям. Как писал А. Блок, «всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение»<sup>1</sup>. Из-за них, но, понятно, не ими одними.

Принцип инструментальной предназначенности един для всех голосов, хотя в свете их выразительной неравнозначности предстает по-разному. Так, в среде мелодических образований заметнее совокупность организующих качеств, составляющая основу темброво-драматургического музыкального мышления. Менее самостоятельные общие голоса ярче демонстрируют непосредственно «приспособительную» сторону, ведущую к утверждению виртуозно-концертного оркестрового стиля. Все изложенное выше позволяет признать принцип инструментальной предназначенности определяющим фактором оркестрового голосоведения Концерта.

Раскрывая некоторые стороны инструментального письма композитора, исследуя те или другие особенности партитуры

<sup>1</sup> Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 84.



Концерта, мы получили возможность рассмотреть, как «живет», как функционирует подлинно симфоническое произведение. Инструментальная техника, тембровая драматургия и — шире — вся оркестровая организация предстают здесь выражением драматургии интонационной, реализацией музыкально-драматургической концепции. Поэтому анализ оркестровки — это прежде всего путь к постижению музыкального содержания, образного строя, идеи сочинения. Такой пример дает Концерт для оркестра Б. Бартока — выдающийся образец симфонизма XX века.

#### Очерк 4

---

### Инструментовка в значении авторского комментария

Под понятием «комментарий» имеется в виду подтекст (самостоятельный смысловой нюанс), сопутствующий чисто музыкальному явлению. Ниже речь пойдет не о ситуациях, хорошо известных по музыкально-сценическим жанрам, по фильмам, когда оркестровая музыка объясняет, досказывает, интерпретирует под нужным композитору углом зрения содержание текста, сценическое или кинодействие, то есть нечто лежащее вне ее самой<sup>1</sup>, а о комментировании внутримызыкальном, достигнутом в условиях симфонического произведения. Обязательный здесь момент оценки, исходящей «от автора», и обеспечивает воспринятому подтексту значение авторского комментария.

Каковы обстоятельства, ведущие к возникновению подтекста в симфонической музыке? С целью достижения специфической выразительности композитор может намеренно воспользоваться приемом, противоречащим ситуации, в какой он употребляется. Обстоятельства осуществления и применения музыкальной метафоры с характерной соотношенностью прямого и переносного значений позволяют определить значение и смысл подтекста.

Из всех музыкально-выразительных средств тембр оркестрового инструмента, его трактовка, пожалуй, наиболее легко и естественно могут обретать переносное значение. Причина этого явления заключается в известной автономности

<sup>1</sup> Широкие возможности комментирования такого рода представляются лейттехниккой — использованием мотивов, тембров или иных выразительных средств в качестве музыкальной параллели словесному, зрительному рядам. Эту особенность отметил И. Ф. Стравинский в характеристике вагнеровской бесконечной мелодии, «состоящей, в сущности, из оркестровых комментариев, обволакивающих непрерывный речитатив» (цит. по кн.: И. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973, с. 58).

тембра как выразительного средства, вследствие чего существуют те или иные представления о его имманентных драматургических возможностях, представления, конкретизирующие круг органичных для данного звучания значений. Процесс инструментовки строится с учетом таких представлений<sup>1</sup>. Показателен следующий пример. Рассматривая вопрос об исполнении мелодии солирующими инструментами, автор исследования пишет: «Мелодия «б» (одна из взятых в качестве музыкального материала. — Г. Д.), певучего характера, чутко отзовется на изменение тембра. В исполнении гобоя она прозвучит спокойно, широко, поэтично, в исполнении кларнета приобретает оттенок отрешенности, флейта замаскирует ее эмоциональность своим холодновато-целомудренным тембром, а теплый, живой тембр виолончели подчеркнет, усилит, раскроет ее эмоциональность. При исполнении на тубе или контрабасе мелодия «б» потеряет свои естественные качества, распевность, широту, лиричность, прозвучит сухо, скованно, бездушно, угловато. Поручить ее исполнение этим инструментам целесообразно лишь при необходимости придать ее звучанию оригинальный характер, противоречащий ее первоначальному смыслу.

Восприятие будет иным, если эта мелодия прозвучит в сольной пьесе для тубы или контрабаса. В таком случае слушатель не будет противопоставлять тембр этих инструментов тембру других инструментов. Характерность звучания тубы или контрабаса будет восприниматься как норма, в рамках которой разнообразие и богатство выразительных средств исчерпываются возможностями инструментов, а полнота их использования зависит от мастерства исполнителя. В ансамбле, как и в оркестре, характерность звучания оценивается слухом в сравнении со звучанием других инструментов»<sup>2</sup>.

На примере отвлеченной мелодии демонстрируется влияние тембра на ее выразительный смысл (в отношении художественного произведения такое моделирование невозможно, поскольку здесь мы имеем дело со сложившейся во всей своей уникальности музыкальной организацией — в том числе оркестровой). Особенно показателен случай, когда из-за несовпадения внутренне присущих мелодии качеств со специфическими условиями ее тембрового существования музыкальный характер получает значение метафоры. Соотнесение

<sup>1</sup> Ими во многом предопределяется использование оркестрового инструмента в каждый конкретный период. Вообще же, в историческом аспекте трактовка инструментов оркестра — это путь от узкоассоциативных амплуа ко все большей свободе, к многозначности и абстрактности. Заметим также, что представления композитора обычно разделяются современниками и, таким образом, достаточно объективно характеризуют обшую для своего времени и данной среды картину.

<sup>2</sup> К л е б а н о в Д. Искусство инструментовки. Киев, 1972, с. 11.

непосредственной смысловой выразительности мелодии с кругом значений тембра тубы или контрабаса (то есть с ассоциативной образностью их звучаний) рассматривается автором в условиях оркестра как парадоксальное, рождающее новое драматургическое качество музыки — подтекст, в свете которого парадокс может быть объяснен. Эстетический смысл метафоры в данном случае — та или иная степень иронической, гротесковой окраски. В результате возникает впечатление выраженного отношения, направленного на музыкальный объект.

В музыкальной практике явление комментирующего подтекста сопутствует, например, воплощению комического (в широком его понимании — здесь и юмор, и пародия, и гротеск), возникает при включении в произведение стилистически инородных элементов (в частности, при музыкальном цитировании)<sup>1</sup>. Обе категории примеров объединяются общим и обязательным для них принципом временного очуждения слушательского восприятия от непосредственной семантики музыкального сообщения и попутным формированием особого (нужного автору), независимого отношения к ней<sup>2</sup>. Способом осуществления такого рода художественной задачи выступает метафорическая трактовка определенных выразительных средств.

Обратимся к феномену комического в музыке. З. Лисса пишет: «Объективную основу музыкального комизма составляет неожиданное несоответствие в данный момент воспринимаемых звуковых систем нашим музыкальным установкам»<sup>3</sup>. Понятна относительность этого явления, целиком зависящего от способности слушателя оценить специфические особенности предложенной звуковой структуры. Но, вероятно, не всякое «неожиданное несоответствие» воспринимается как комическое<sup>4</sup>. Подобный прием может использоваться для достижения разнообразного спектра значений.

Этот процесс включает ряд взаимосвязанных этапов. Прежде всего должна быть обозначена нормативная для данного композитора в данном сочинении трактовка музы-

<sup>1</sup> Популярность приема коллажа в музыке последнего времени объясняется, вероятно, его драматургической действенностью в плане выявления авторской позиции, что привлекательно для композитора.

<sup>2</sup> «Эффект очуждения» — понятие, введенное Б. Брехтом. Суть приема он характеризовал следующим образом: «Смысл техники эффекта очуждения заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображенным событиям» (цит. по кн.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 256).

<sup>3</sup> L i s s a Zofia. Szkice z estetyki muzycznej. PWM, s. 57.

<sup>4</sup> Именно такой подход характеризует книгу Т. Вайдля (Weidl T. Der musikalische Humor bei Beethoven. Leipzig, 1929), автор которой всякий «неожиданный», а зачастую нестандартный, новаторский элемент в использовании того или иного выразительного средства считает проявлением музыкально-юмористического начала.



кально-выразительных средств. Далее вводятся элементы, смысл которых заметно и неожиданно противоречит сложившимся представлениям об условиях их органического употребления (в зависимости от художественной цели композитор «рассчитывает» степень и качество эффекта очуждения). При этом очень важны сопутствующие признаки, с помощью которых слушатель по большей части эмоционально, подсознательно сможет оценить эстетическое значение момента. В числе таких признаков различаются: а) общие, которые характеризуются типом композиции, жанром произведения, его стилистикой и т. п., а также положением данной структуры в драматургическом ряду (комментирующий смысл монтажной организации), и б) локальные, присущие самому моменту и обычно непосредственно связанные со способом достижения «неожиданного несоответствия», то есть с особенностями техники очуждения. Сочетание общих и локальных признаков конкретизирует для слушателя подтекст метафоры, делая его авторским комментарием.

Третья часть Первой симфонии Малера имеет подзаголовок «Траурный марш в манере Калло», ориентирующий на стилистику музыкального гротеска. Это словесное определение, как и дальнейшая ремарка — «с пародией», служит «подстраховкой», которая предпринята композитором для беспорности понимания новаторского замысла, для объяснения музыкальных примет оригинальной концепции.

После двух предшествующих частей, раскрывающих нормы музыкального языка композитора, слушатель подготовлен к восприятию отступлений от них, данных в крайних разделах третьей части<sup>1</sup> (см. пример 30).

Средствами очуждения, выполняющими здесь роль неожиданного несоответствия, становятся: использование мелодии бюргерской песенки «Братец Мартин», стилистически

2

1. Fag. *pp*

Timpr.

Celli *mit Dämpfer pp*

Bassi *pp*

3 etico: hienantredenti

1. Ob. *p*

1. Cl. (B)

1. Fag.

Tuba *pp*

Timpr.

Viola *mit Dämpfer pp*

Celli *nur eine Hälfte pizz. pp*

Bassi *pp*

30. III

1. **1** Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen

Timpani (coperti) *Solo pp mit Dämpfer*

Bassi *pp*

и по смыслу инородной; искажение ее (трансформация в минор и придание жанровых признаков похоронного марша при однообразно-унылой нюансировке — sempre PP); необычное изложение этой мелодии солирующим в довольно высоком регистре засурдиненным контрабасом в сопровождении приглушенных литавр (непривычное, даже дерзкое для того времени оркестровое решение!). Совокупность отмеченных черт делает невероятным для подготовленного слушателя восприятие этой музыки в ее непосредственном значении.

Привлечение музыкального материала извне — это в каждом конкретном случае знак, ориентирующий слушателя на

<sup>1</sup> Подготавливающим моментом служит и само положение части — традиционное место скерцо, с жанром которого связаны те или иные эффекты очуждения, а следовательно, и метафорическая роль некоторых выразительных средств.

правильное понимание авторской концепции. Например, основная идея Четвертой симфонии Чайковского проявляется в самом факте использования в финале народной темы; вне этого она не могла быть реализованной вообще. Комментарий, действительно формирующий идейные представления слушателя, вытекает из пересечения первичной семантики привлеченного материала и смысловых оттенков, рожденных условиями данного его интерпретирования. Художественная задача Чайковского в финале Четвертой симфонии — сообщить слушателям свой в высшей степени позитивный взгляд на народное начало, олицетворяемое привлекательной русской песенной мелодией, — находит выражение в максимальной органичности средств и способов ее симфонического претворения.

Совсем другое у Малера. Здесь композитор сталкивает незатейливую по смыслу и беззаботно-оживленную по первоначально присущему характеру мелодию с явно пародийными средствами ее подачи. Парадоксальным следствием этого становится возрастание банальности мелодии. И вот в этом усугубленном качестве тема подвергается длительному и нарочито академическому («ученому») каноническому развитию. (Композитор проявляет большую изобретательность и высокое профессиональное мастерство, что — сознательно или подсознательно — фиксируется слушателями, исключая возможность смешения семантической и эстетической оценок.)

В качестве важнейшего из общих признаков, предопределяющих верное истолкование возникающего образа, отметим красноречивость сопоставления этой музыки как с предшествующими частями цикла, так и с романтически-приподнятой музыкой последующей середины (трио). Комментирование достигается посредством точно осуществленного монтажа: появление банально-самодовольного характера в ряду одухотворенных музыкальных образов побуждает к сравнению, невольному и неизбежному, формируя тем самым критическое отношение воспринимающего.

К локальным признакам, обеспечивающим требуемую оценку данного образа, относится его специфическая тембровая выразительность — результат необычной трактовки оркестровых инструментов (прежде всего контрабаса). Справедливо пишет Клебанов: «В исполнении контрабаса соло простенькая немецкая песенка приобрела черты гротеска, пародии, иронической гримасы... Значение комментария (разрядка моя. — Г. Д.), которое получила эта мелодия с помощью инструментровки, трудно переоценить»<sup>1</sup>.

Другая мелодия этого раздела носит характер «жестоко-

о» цыганского напева (отметим, в частности, ее секвенционное строение, использование интервала увеличенной секунды и т. п.):

31. 5 a temp. Ziemlich langsam

<sup>1</sup> Клебанов Д. Искусство инструментовки, с. 12.



6 Mit Parodie  
Nicht schleppen

2 Fl.  
1 Ob.  
2 Cl. (Es)  
2 Fag.  
2 Cor. (F)  
3 Tr. be (F)  
Piatti  
Cassa  
V-ni I  
V-ni II  
V-la  
Celli  
Bassi

Стилистическая инородность этой мелодии — оуждающий фактор, чем достигается ее метафорическое значение. Отметим ряд признаков, связанных со спецификой оркестрового воплощения, которые утверждают в иронической ее оценке. Это, в частности, использование двух кларнетов in Es (см. в примере раздел с авторской ремаркой «mit Parodie»). Любопытно, что до этого solo кларнеты in Es использовались эпизодически только в первой части — в дублировках некоторых голосов в tutti, то есть таким образом, что тембр их не имел самостоятельного значения. Характерное звучание этого инструмента (вспомним о его репутации, утвердившейся со времени «Фантастической симфонии» Берлиоза) придает пошловатой музыкальной фразе явно пародийную окраску.

Саркастический подтекст несет использование ударных инструментов — большого барабана и тарелок. Несмотря на то, что состав исполнителей предполагает наличие нескольких ударников, Малер специальной пространной ремаркой, повторяемой и в аналогичном месте репризы, поясняет, что «тарелки должны быть привязаны к большому барабану» и что играет на этих совмещенных инструментах, чередуя удары, «один и тот же исполнитель». Иронический смысл заключен и в нарочито неумеренном и как бы неумелом использовании ударных (их звучанием отмечена каждая восьмая такта; по эстетическим нормам музыки того времени подобная трактовка — очевидное проявление дурного вкуса). Пародируя в симфоническом оркестре манеру и стиль игры на тарелках и большом барабане, характерные для бытовых любительских оркестриков, Малер распространяет ироническое отношение на всю сопровождаемую этим звучанием музыку. Метафорический смысл отмеченных приемов трактовки ударных инструментов представляет важный элемент в формировании необходимого здесь автору негативного, критического слушательского отношения.

Использование аккомпанирующими струнными (кроме контрабасов) в этом месте приема игры *col legno* — фактор того же плана.

Отмеченные неожиданные несоответствия можно «переварить» (то есть сохранить эстетическую целостность восприятия музыки), только разделив с автором позицию иронического, скептического отношения к изображенным явлениям.

Приведенные примеры продемонстрировали богатейшие возможности инструментовки в плане передачи драматургически самостоятельного авторского подтекста.

Совершенно по-другому трактуются оркестровые инструменты в среднем разделе части (авторская ремарка — «очень просто, как народная мелодия» — см. пример 32).

Использование инструментов отличается здесь естественностью: певучая мелодия излагается скрипками; pedalные звуки (а позже подголоски) — флейтами, кларнетами in B и валторнами; фигурация — арфой и виолончелями пиццикато; ударные отсутствуют. Выразительные качества мелодической мысли и средства ее оркестрового воплощения образуют органическое единство, чем достигается впечатление чистоты и непосредственности музыкального образа. Все это явно контрастирует с крайними разделами части, составляя драматургическую антитезу.

Совмещение двух полярно противоположных принципов трактовки инструментов оркестра в рамках одной части как отображение ее музыкального содержания — важный фактор драматургического значения. Посредством оркестровой

32.

10 Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise (♩=72)

1.2 Fl. *pp*

3 Fl. *pp*

1. Cl. (B) *pp*

2. Cl. (B) *pp*

1.3 Cor. (F) *pp* Dämpfer ab

2.4 Cor. (F) *pp*

Arpa

1 Viol. zu drei gleichen Tellen

V-ni I *pp* mit Dämpfer

V-ni I div. *pp* mit Dämpfer

Celli div. *pp* pizz.

Bassi *pp* pizz.

Возьмем другой пример. Известно, что один из эпизодов в конце «Камаринской» Глинки (см. в партитуре такты 232—244 и 256—266) некоторые его современники поняли как изображение «пьяного», который «стучится в дверь избы». Глинка в своих «Записках»<sup>1</sup> с возмущением отвергает такую программную версию, но приведенный факт интересен, поскольку он свидетельствует об особом восприятии этого раздела. (Возникшая программа — произвольное следствие, реакция эстетически малограмотная, хотя и не лишенная определенной живости, на воспринятый ошущающий эффект.)

Функцию неожиданного несоответствия выполняет своеобразная гармонизация мелодии скрипок октавой валторн, упрямо повторяющих свои звуки. Через некоторое время валторны сменяются трубами (тритоновое соотношение с нотами валторн) в аналогичном рисунке:

33a [Tempo ♩=126]

2 Cor. (D) *mf*

V-ni I *p*

240

*f* *p* *pp*

336

2 Tr. (F) *f*

V-ni I *f*

<sup>1</sup> См.: Глинка М. И. Записки. Academia, с. 335.

драматургии композитор показал два мира — мещанский (филистерский) и народно-поэтический — и смог сообщить нам критическое отношение к первому, подвергнув его осмеянию, и свой позитивный, даже идеальный взгляд на второй. Он сумел сказать музыкой, что любит и что ненавидит в жизни. Это наполнило музыку исключительной этической действительностью.



260

pp

ppp

V-c.

C-b.

p

p

Эта яркая ладогармоническая и оркестровая краска выполняет для слушателей, понимающих стилистику Глинки и нормы музыкального языка того времени в целом, роль очуждающего средства. В качестве признаков, несущих смысловую конкретизацию метафоры, то есть подсказывающих именно юмористическое, а не какое-либо иное прочтение, следует назвать тип композиции (фантазия на народные темы); плясовой, шуточный характер второй мелодии, определяющее значение которой отражено названием всей пьесы; соотношение с предшествующей и последующей музыкой, быстро восстанавливающей «согласие». Это общие признаки-ориентиры.

Из числа же локальных, содержащихся непосредственно в самом моменте, отметим тембр вторгающихся и «неблагозвучных» (упрямо диссонирующих) медных; тип исполняемых ими фигур (повторяющиеся в довольно подвижном темпе звуки *staccato* со внезапными остановками-акцентами — своего рода «буффонный» эффект); характер оркестрового изложения — оголенное звучание медных духовых инструментов.

Необычное использование валторн и труб особенно выразительно. Проследив трактовку этих инструментов в «Камаринской», убеждаемся, что все остальные случаи их употребления — вполне традиционные *tutti*; нигде больше не показаны они так обнаженно, прямо, открыто. Конечно, это сделано Глинкой специально. Данный случай хорошо согласуется с его положением о сбережении нужных тембров к моменту «решительного вступления». Таковым для валторн

и труб оказывается отмеченный эпизод, где их неординарная трактовка драматургически действенна и как средство очуждения, чем достигается эффект метафоры, и как комментирующий фактор, способствующий в ряду других признаков добродушно-юмористической оценке раздела. Юмор как отличительная смысловая особенность народной песни, положенной в основу оркестрового сочинения, отразился с наибольшей рельефностью в кульминации произведения. Этим штрихом характеризуется выразительность оркестровой драматургии «Камаринской».

Еще одним примером может служить оркестровый концерт Шедрина «Озорные частушки». Произведение это, искрящееся юмором и выдумкой, — тонко осуществленная проекция смысловых и структурных особенностей материала, которым оперирует композитор, на симфоническую форму<sup>1</sup>.

Вот какие особенности отмечает автор: «Прежде всего частушке свойственна предельная краткость и лаконичность выражения. Что касается ее специфически музыкальных черт, то это — квадратность и вместе с тем обязательная асимметричность построений, нарочитая примитивность, «малонотность» мелодии, ее узкий диапазон, синкопированный острый ритм, импровизационность, многократные варианты повторы, часто меняющие лишь сильные и слабые доли такта, и, наконец, неременное чувство юмора как в тексте, так и в музыке». И далее: «В «Озорных частушках», задуманных как виртуозное оркестровое сочинение, затрагивается лишь одна из сфер частушки — плясовая и шуточная, а виртуозность и концертность заложены, на мой взгляд, в самой природе частушек такого рода»<sup>2</sup>.

Музыка частушки метафорична по своей сути. Нарочитая примитивность строения, утрированная однообразность чередования куплетов с однотипным отыгрышем, подчеркнутая бесстрастность исполнения (в частности, инструментального сопровождения), манера пения «дурным» голосом — этими и другими признаками того же рода обеспечивается ее юмористический смысл. Претворяя симфоническими средствами частушечный материал, Шедрин сохранил его важнейшую эстетическую особенность. Юмористический подтекст ярко выражается интонационными и структурными особенностями музыки. Это, так сказать, органическая юмористичность «Частушек». Но произведение несет и индиви-

<sup>1</sup> В этом заключается внутреннее родство «Озорных частушек» с «Камаринской» Глинки.

<sup>2</sup> Цит. по предисловию к партитуре (М., Сов. композитор, 1971).

дуально-авторское отношение к материалу, сравнимое по значению с частушечным же. Это — собственно авторский комментарий, который передается рядом особенностей трактовки оркестровых средств<sup>1</sup>.

Отметим прежде всего роль некоторых специфических колористических эффектов. Например, привлекает внимание необычное звучание рояля с подложенной под демпферы бумагой. Оно выступает здесь не столько в изобразительно-ассоциативном (авторское обозначение «quasi-balalaika»), сколько в переносном значении, являясь озорным тембровым комментарием автора (балалаечные звучания более близко имитируются струнными *pizzicato* — см., например, с. 29). То же самое можно сказать и о постукивании смычками по пюпитрам, о хлопках по мундштукам медных духовых инструментов — приемах, дополнительно важных в качестве элементов театрализации музыкально-исполнительского процесса.

Далее укажем на черты, идущие от традиции джаза, что на первый взгляд кажется противоречащим русскому характеру музыки, ярко выраженному в произведении<sup>2</sup>. Однако эта особенность — проявляющаяся в сфере трактовки инструментов — представляет, может быть, наиболее «частушечный» (по духу и эстетике) признак авторского отношения. (Ведь частушке так свойственно сопоставление — иногда вплоть до абсурда — самых далеких явлений, разрешающееся неожиданным, хлестким, озорным выводом.)

<sup>1</sup> Фортепианное переложение «Частушек» ведет по этой причине к существенному обеднению именно этого смыслового слоя, драматургически важного.

<sup>2</sup> Возможность сочетания русского и джазового найдена Стравинским: джазовые элементы (правильнее, пожалуй, говорить о рэг-тайме) отмечаются в таком русском его произведении, как опера «Мавра». Интересно следующее авторское свидетельство, освещающее значение инструментовки для воплощения этого стилистического оттенка: «Я принципиально использовал духовые инструменты и потому, что музыка представлялась мне свистящей — как свистят духовые, и потому, что она содержала некоторый элемент «джаза» — особенно в квартете, — требовавший скорее «группового» (джаз-бандового. — Г. Д.), чем «оркестрового» звучания» (Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 174). Как видим, выбор и трактовка оркестровых инструментов здесь не только естественно выразительны, но моментами и метафоричны, так как через них устанавливается парадоксальная в данных условиях стилистическая ассоциация.

«Джазовая линия» Щедрина составляет далеко не главную, но весьма характерную стилистическую особенность ряда его работ. Вспомним, к примеру, *Basso ostinato* или особенно наглядный, но где-то и более внешний пример — финал Второго фортепианного концерта с его джазовыми эпизодами. В рассматриваемой пьесе («Озорные частушки») совмещение частушечного и джазового обусловлено их тонко выявленным родством (присущие и джазу, и частушке импровизационность и концертно-виртуозное начало).

Отметим равномерное, четвертями, «блуждание» контра-асовых *pizzicato*, перехваченных потом виолончелями, а еще далее попадающих в партии скрипок, альтов, и сквозное «держание» ритма ударными (особенно типичен прием игры на талом барабане металлическими метелочками — способ, заимствованный из практики джаза):

34.

1



Создаваемая пульсация, выполняющая роль канвы, по которой вышиваются узоры солистов, ассоциируется с функцией так называемой группы ритма в джазе (ударные и контрабас — неперенные участники этой группы, ее минимум; они обеспечивают ритмогармоническую основу — своеобразное джазовое *continuo*; на этом фоне разворачивается импровизация). Характерна, например, ц. 12 партитуры, где дается как бы соло-импровизация группы контрабасов.

Ассоциативно-показательна трактовка медных духовых, позволяющая в ряде признаков установить взаимосвязь с джазовой традицией. Так, инструменты разнообразно, а главное, постоянно используются в индивидуальных и групповых соло, в соло семейств, в акцентуации, а также в разного рода пассажах, фигурациях и т. п. <sup>1</sup>:

35 **61**  
Tempo I (Allegro assai  $\text{♩} = 144$ )

4 Cor. (F)  
6 Tr-be (B)  
4 Tr-ni  
Timp.  
T-ro  
C-b.

**61**  
Tempo I (Allegro assai  $\text{♩} = 144$ )  
pizz.  
ff

<sup>1</sup> У исполнителя на Тимпане в правой руке должна быть моточка (среднего размера), а в левой — палочка.

<sup>1</sup> Широкое и рассредоточенное применение меди — характерная черта современной трактовки группы, отразившая влияние джаза. Важней-

**62**

Picc.  
FL  
Ob.  
C. ingl.  
Cl.(B)  
Fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni  
Timp. Cucch. (Due suonatori)  
Crotali  
T-ro  
P-no  
Archi

**62**

шее следствие этого — изменившийся взгляд на организацию оркестровой вертикали, выражающийся в отходе от классических норм равновесия в оркестре, в возрастании мелодической инициативности и значимости каждого из инструментов, в резком снижении употребления их в гармонической функции (особенно в групповых педалях). Эти особенности в полной мере свойственны и рассматриваемому произведению.

Обращает внимание несколько крикливый характер звучания медных духовых, что отчасти связано с предпочтительным использованием высокого регистра (особенно у труб):

The image shows a page of a musical score for a trumpet section and other instruments. The top system includes parts for Tr-tuba I (B), Tr-tuba II (B), Tr-tuba III (B), Cucchiaio, and Violin I. The score features complex rhythmic patterns and dynamics such as *ff*. There are also some markings like '(b)' above notes.

Симптоматична замена трубы четвертым тромболом (роль тромболов в джаз-оркестрах значительна и не связывается с применением трубы, вопреки симфонической практике, где труба с тремя тромболом образует единую подгруппу). Типичны некоторые специфические приемы инструментальной техники — в частности, губное глоссандо у трубы в завершении некоторых музыкальных фраз, как это сделано, например, в ц. 23 (так называемое *short gliss down* — англ.), и манера игры «белым» звуком (также в партии Tromba):

This image shows a close-up of a musical score for a trumpet (Tr-tuba (B)). It features a glissando effect with the annotation: *pieno voce (немного белым открытым звуком, quasi canto) (губами) (1)*. The dynamics include *ff*.

Художественное обоснование этих приемов в данном сочинении, безусловно, связано с традицией русского народного исполнительства — пением частушек «прямым» голосом с глоссандирующими завершениями музыкальных фраз, но как элементы инструментальной техники они возникли и получили распространение именно в джазе. Примеры еще раз показывают, что органичность того или иного приема в контексте произведения зависит от убедительности его драматургической функции. Ассоциативно-метафорическая трактовка медных духовых инструментов передает тонкий смысловой нюанс.

Употребление ударных в джазовой манере сочетается с явлениями иного рода. Так, Шедрин впервые ввел в симфонический оркестр ложки — русский народный инструмент. Манера игры на ложках (как и вообще этимология этого инструмента) не лишена шуточного смысла, что хорошо связывается с природой частушечного материала. В использовании ударных, таким образом, естественно совмещены признаки и «органического», и авторского подтекстов.

Некоторые моменты в партии рояля подтверждают отмеченную ассоциацию с джазом. Характерен, например, Эпилог — особенно там, где к солирующему роялю присоединяется контрабас пиццикато.

Сочетание материи русской плясовой и шуточной частушки (ею определяется интонационная сфера и непосредственно смысловая выразительность музыки) с чертами джазовой



специфики (она обозначена через трактовку оркестровых инструментов и важна не сама по себе, но как комментирующий признак, озорной, дерзко-шутливый — словом, частушечный) — это неожиданное и в чем-то парадоксальное решение позволило ярко и своеобразно воплотить идею оптимистического народного мировосприятия. В известной мере произведение может пониматься как частушка о частушках. Отмеченная смысловая зеркальность придает концерту обобщенно-конструктивный характер, далекий от жанровой живописности, картинной изобразительности, конкретной программности.

Приведенные образцы относились к области комического, хотя в примере из Малера комментирующие проявления уже вытекали из самого факта употребления неавторского материала. Обращаясь к другой категории примеров, метафоричность которых основана на очуждающем воздействии иностилистики — в частности, при музыкальном цитировании, воспользуемся такими, которые открывают новые смысловые возможности комментирования.

Раздел из первой части Второй симфонии Б. Чайковско-го связан с использованием музыки из произведений Моцарта (Квintет A-dur op. 108, «с кларнетом»), Бетховена (струнный Квартет c-moll op. 18), Баха (ария «Erbarme mich, mein Gott» из «Matthäus-Passion»), Шумана (фортепианная пьеса «Вечером» из Фантастических пьес op. 12). Чтобы оценить выразительный смысл данного явления, сравним соответствующие фрагменты партитуры с наиболее близкими по тексту местами оригиналов.

Так, в моцартовском отрывке (см. в примере 38 ц. 113—114, а в партитуре Квintета такты 49—53 первой части) изменения коснулись и мелодии — она упрощена, — и гармонии, что, наряду с учащением и выравниванием ритмической пульсации сопровождения, усилением динамики и ускорением темпа, придает известной музыке существенно новые черты:

38. Moderato p

113. Tempo I cresc.

CL (A)

C-III

CL (A)

V-ni I

V-ni II

V-le

Cell II

f

f

CL (A)

V-ni I

V-ni II

V-le

Cell II

p

p

V-ni I

V-ni II

V-le

Cell II

cresc.

tutti

cresc.

tutti

rit.

f

115 Poco meno mosso

Stringendo

Fl.

Ob.

Cl(A)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

Tempo I

118

Fl.

Ob.

Cl(A)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli



Fl.  
Cor. (F)  
Tr. be (B)  
Tr. ni  
V-ni I  
V-ni II  
V-la  
Cel. II

117 Moderato  $\text{♩} = 72$   
118  
Fl. III, IV mute in Picc. L. II.  
V-ni I

Andante  $\text{♩} = 72$   
119  
120 Tempo I  $\text{♩} = 114$   
Archi

119  $\text{♩} = 72$   
120 Tempo I  $\text{♩} = 114$   
CL.A.  
Fag.  
Cor. (F)  
Tr. be (B)  
V-ni I  
V-ni II  
V-la  
Cell. II  
V-ni I

Важнейшим элементом сходства является сохранение Б. Чайковским тембра солирующего кларнета in A на фоне аккомпанирующих струнных (без контрабасов, то есть качественно того же состава, что и у Моцарта). Уменьшение числа струнных — каждая группа представлена одним-двумя пультами исполнителей — позволяет достигнуть эффекта камерного звучания.

Бетховенский материал (см. в примере 38 п. 115—116, а в партитуре Квартета такты 1—13 первой части), по существу, подвергнут полной трансформации. Б. Чайковский изменяет структуру темы главной партии, полностью отказывается от бетховенской фактуры сопровождения. Сдержанно-драматическая бетховенская тема приобретает оттенок страстного речитативного высказывания. Дисгармоничность и внутренняя смятенность этой трансформированной темы от-

ражены жестко линейным политональным ее развитием: доминорному проведению темы струнными противопоставлено свободно-имитационное изложение ее варианта деревянными духовыми в тональности *e-moll* (с такта 6 после ц. 115). Три такта позднее все медные духовые инструменты, расположенные в октаву, вступают с самостоятельной темой, имеющей ре-минорно-мажорную основу. Тональная разобщенность голосов подчеркнута тембровой дифференцированностью: носителем каждого из них выступает самостоятельная оркестровая группа — струнные, дерево, медь. Ассоциативная, хотя и весьма далекая связь со струнным квартетом как первоначальной «средой обитания» достигается звучанием темы у струнных в унисоне первых и вторых скрипок, альтов и виолончелей.

Баховский фрагмент (см. в примере 38 ц. 117, а также в партитуре «Страстей» начальные такты арии «*Erbarme dich, mein Gott*») наиболее близок оригиналу: в нем почти с полной точностью воспроизведены мелодия и гармония. Изменения коснулись фактуры и средств оркестрового изложения. Плотное, компактное звучание (струнный оркестр и *continuo*, сопровождающие солистов — скрипку и голос) заменяется максимально высветленным, переведенным в однотембровую плоскость: играют четыре широко расположенные флейты. Более высокая tessitura изложения, подчеркнута ровное и прозрачное звучание флейт, словно имитирующее один из регистров органа, придают музыке (по сравнению с оригиналом) отрешенность, даже некоторую «стерильность». Изменением тембра — при текстовой близости — здесь достигается контраст «цитаты» и оригинала, в то время как, например, в первом из отрывков тембровым сходством — в условиях изменения текста — укреплялась их взаимосвязанность. Это оркестровое проявление принципа дополненности.

Шумановский фрагмент, пожалуй, наиболее близок духу подлинника, несмотря на издержки, неизбежные при переложении фортепианной фактуры на оркестр (см. в примере 38 ц. 118—120, а также первый период пьесы «Вечером»). Звучание засурдиненных струнных *pianissimo* хорошо передает поэтичность музыки лирического шедевра Шумана. Но с момента утрированной и потому какой-то недоброй трели у первых скрипок интимность и искренность музыкального высказывания нарушаются, нарушается и точность передачи текста. И вот в резком вторгающемся звучании духовых *fortissimo* возникает болезненный в своей фантасмагоричности «наплыв» — словно гримаса боли и ужаса: кларнеты а 4 излагают начальную последовательность шумановской мелодии на фоне пульсации дребезжащих засурдиненных четырех валторн и четырех труб и тянущих басовое *d* четырех фаготов. И хотя после двух тактов этого вторжения возвращает-

ся звучание струнных (играющих уже без сурдин!), поэтическое настроение безвозвратно утеряно, и движение скрипок, блуждающих словно в растерянности, словно по инерции приводит к репризе.

В авторской окраске привлеченных фрагментов заключен основной смысл их использования в симфонии<sup>1</sup>. Но не только авторизованную подачу чужого материала, отраженную внесенными изменениями, следует здесь учитывать. Очень действенна включенная между отрывками и сочетающаяся с ними прослойка авторской музыки (см. в примере 38 ц. 114 — монолог-комментарий струнных, продолжаемый медными духовыми в ц. 116, скрипками перед репризой). Органичность использования цитат, конструктивная крепость раздела во многом обеспечены этим приемом, способствующим возникновению двуслойности.

Образовано сложное метафорическое сплетение, емкое и многозначное, что и сделало раздел драматургическим центром части, его кульминацией. Отсюда же — впечатление глубокого, содержательного, волнующего авторского высказывания. Комментарий здесь возникает как результат непосредственных ассоциативных связей с соответствующими произведениями Моцарта, Бетховена, Баха, Шумана, точнее, с этическим и эстетическим духом музыки этих композиторов; как следствие авторизованного облика цитат; из смыслового контрапунктирования каждого из фрагментов слою авторской музыки, пронизывающему весь раздел (комментирующий эффект двуслойности); из соотношения указанных фрагментов с предыдущей и последующей музыкой (комментирующий смысл горизонтальной монтажной организации). Взаимосвязанность отмеченных факторов образует своего рода волшебный круг — пересечение, игру значений, придает разделу интригующую смысловую переливчатость, невыразимую словами.

<sup>1</sup> Например, в «Кармен-сюите» — при исключительно бережном отношении Щедрина к тексту музыки Бизе — именно слышание Щедрина, ярко выразившееся посредством перемонтажа и переоркестровки, привело к возникновению самостоятельного художественного произведения, драматургическое обоснование которого составляет новый смысл, выявляемый соотношением известного музыкального материала с новыми условиями его существования (это и есть дополнительная информация, обладающая свойствами комментария). «Кармен-сюита» — это прежде всего комментарий Щедрина к музыке Бизе, обретший самостоятельную форму и целостность выражения. В наличии и определяющем значении этого драматургического уровня коренится отличие партитуры Щедрина от такого рода работ, как, например, «Листнана» Рогаль-Левицкого или «Шопениана» Глазунова, где целью была эквивалентная по возможности передача музыкального содержания избранных фортепианных пьес.



Как известно, первая часть Пятнадцатой симфонии Шостаковича отмечена неоднократным использованием отрывка из увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини, а в четвертой ее части несколько раз звучит тема судьбы из «Валькирии» Вагнера.

Россиниевский фрагмент симфонии характеризуется исключительной стабильностью: в каждом из проведений неизменны нотный текст, протяженность цитаты, темп и тональность звучания (E-dur), а также штрихи и динамические обозначения. Изложение этой музыки закреплено за инструментами медной духовой группы: первая труба солирует, вторая играет подголосок (из трех звуков), два тромбона (первый и третий) и туба в равномерном движении восьмыми аккомпанируют трубам.

39. Musical score for measures 39-40. The score is for three parts: Tr-be (B), Tr-ne, and Tr-ne III Tuba. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first part (Tr-be) starts with a dynamic marking of *f* and then *p*. The second part (Tr-ne) starts with a dynamic marking of *p*. The third part (Tr-ne III Tuba) starts with a dynamic marking of *p*. The score shows a melodic line in the first part and a rhythmic accompaniment in the second and third parts.

Последнее проведение (в коде) дано в звучании деревянных духовых — двух кларнетов и двух фаготов. Оно — как бы отголосок предыдущих. Замена медных духовых деревянными обусловлена здесь еще и необходимостью уменьшить плотность звучания, приблизившись к истончающему завершению части.

Исключая переоркестровку (у Россини эта музыка изложена или *tutti*, или несколько более облегченно — с участием струнных, двух кларнетов и фаготов, пары валторн и литавр), текст оригинала воспроизводится Шостаковичем весьма точно.

С еще бóльшим основанием это можно утверждать по отношению вагнеровской темы судьбы, сохраняющей свойственный ей оркестровый колорит (см. пример 40).

Тема излагается только медными духовыми инструментами: или тромбонами и тубой с добавлением к ним двух валторн; или четырьмя валторнами; или тромбонами и тубой (в каждом конкретном случае это определяется регистром проведения темы).

40. *senza sord.* Musical score for measures 40-41. The score is for four parts: 4 Cor. (F), 3 Tr-ni Tuba, and Timp. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first part (4 Cor. (F)) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The second part (3 Tr-ni Tuba) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The third part (Timp.) starts with a dynamic marking of *p*. The score shows a melodic line in the first part and a rhythmic accompaniment in the second and third parts.

41. Musical score for measures 41-42. The score is for five parts: Cor. (F), Tr-ni Tuba, Timp., V-c., and C-b. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first part (Cor. (F)) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The second part (Tr-ni Tuba) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The third part (Timp.) starts with a dynamic marking of *p*. The fourth part (V-c.) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The fifth part (C-b.) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The score shows a melodic line in the first part and a rhythmic accompaniment in the second, third, fourth, and fifth parts.

42. Musical score for measures 42-43. The score is for six parts: Cor. (F), Tr-ni Tuba, Timp., V-le, Celli, and C-b. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first part (Cor. (F)) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The second part (Tr-ni Tuba) starts with a dynamic marking of *p* and a marking of *senza sord.*. The third part (Timp.) starts with a dynamic marking of *p*. The fourth part (V-le) starts with a dynamic marking of *mp* and a marking of *senza sord.*. The fifth part (Celli) starts with a dynamic marking of *mp* and a marking of *senza sord.*. The sixth part (C-b.) starts with a dynamic marking of *mp* and a marking of *senza sord.*. The score shows a melodic line in the first part and a rhythmic accompaniment in the second, third, fourth, fifth, and sixth parts.

Использование Шостаковичем фрагментов музыки Россини и Вагнера цитатно в полном смысле этого слова, так как авторизация их минимальна и выражается лишь в переоркестровке россиниевского отрывка.

Уже сам факт включения в произведение широко известной музыки обладает значением комментария. Относительно функции этого приема мы разделяем точку зрения, высказанную Ю. Коревым: «В Пятнадцатой симфонии применение цитат... носит сугубо «знаковый» характер, и поэтому, наряду с другими аналогичными «эстетическими знаками» (в виде более или менее явных реминисценций из предыдущих сочинений Д. Шостаковича), они и входят органично в музыкальную ткань»<sup>1</sup>.

Знаковый характер вагнеровской темы судьбы — изначальное (как и всякого лейтмотива) свойство. Аналогичное значение россиниевской цитаты достигается подчеркнуто неизменным, заданным ее использованием, а также посредством переоркестровки: звучание медных духовых, организованное в тембровом ряду симфонии по принципу инкрустации, придает ей дополнительную смысловую завершенность, стабильность и обособленность. И россиниевский фрагмент, и тема Вагнера драматургически приведены к одному знаменателю — к общей для них знаковой функции, к значению метафоры. Необходимо отметить при этом полярность их конкретных музыкально-драматургических смыслов: одна, искрящаяся жизнерадостностью («главная игрушка», как назвал эту выдержку Корев<sup>2</sup>), символизирует мир детства,

<sup>1</sup> Корев Ю. Пятнадцатая Шостаковича. — Сов. музыка, 1972, № 9, с. 22.

<sup>2</sup> Там же, с. 10.

другая — тема судьбы, гнетущая, мрачная... Противоположность значений отражена противопоставленностью их использования в первой и последней частях симфонического цикла, а принципиальная идентичность функций подчеркнута одинаковостью «среды обитания»: обе звучат у инструментов медной духовой группы. Становится понятной «цена» переоркестровки россиниевского фрагмента: этот единственный, внешне минимальный, но безошибочно найденный элемент позволил сделать цитаты концепционным и конструктивным основанием симфонии.

Тембральное единство сходных по функции, но полярных по конкретному значению тематических образований, расположенных в крайних частях цикла, образует изумительную по стройности, уравновешенности и изяществу арку — важнейшую содержательную и несущую (опорную) конструкцию симфонической постройки. Вряд ли история музыкальной архитектоники хранит другой столь мудрый и простой памятник...

Итак, была охарактеризована роль оркестровки в формировании оценочных представлений слушателя. Этот факт — важное следствие метафорической трактовки оркестровых средств, которая отмечалась для каждого из примеров. Выразительный смысл музыкальной метафоры раскрывается в обстоятельствах ее осуществления и применения, что в условиях симфонического произведения требует учета и правильной интерпретации всех особенностей инструментовки. Оркестровой специфике при анализе симфонических произведений уделяется вообще недостаточное внимание. Считается также, что оркестровка всегда слита с музыкальным материалом, образуя непосредственное смысловое единство. Конечно, чаще всего так и бывает, но, как было показано, оркестровые средства могут вступать с материалом в точно выверенные композитором контрапунктические отношения. Таким образом, взаимосвязь «материал — тембр» — фактор, способный нести драматургическую нагрузку самостоятельного значения.

Анализируя симфоническое сочинение, следует отмечать, обнаруживает ли авторская трактовка оркестровых инструментов единство эстетических критериев или отдельные раздели (части) содержат существенно различные подходы. В последнем случае (при условии художественной полноценности произведения) именно оркестровая организация способна дать ключ к пониманию его драматургических особенностей. Важен и конструктивный аспект такого рода явления: сопоставление существенно различных трактовок оркестровых инструментов в рамках одного произведения



составляет интересный и совершенно неучитываемый фактор формообразования.

Необходимо обращать внимание также на стилевое соотношение материала и принципов оркестровой работы с ним (образцом стилистического соответствия могут служить, например, оркестровые сочинения композиторов нововенской школы, использующих непосредственно связанный с серийным композиционным методом и вытекающий из него принцип Klangfarbenmelodie). Нарочитые стилистические несовпадения в этой сфере способны передавать тончайшие смысловые нюансы, обладающие значением авторского подтекста.

В современной музыке существует тенденция учитывать и использовать исторический аспект музыкального сознания слушателей. Ассоциации могут содержаться не только в мелодической, ладогармонической сферах (где они сравнительно легко распознаются и потому несколько прямолинейны), но и в областях чисто оркестровой выразительности. Стилистическое несоответствие материала и методов его оркестрового претворения (не путать с несовпадением по смыслу качеств музыкальной мысли и воплощающего тембра!) предполагает иностильность одного из компонентов при сохранении другим индивидуального авторского характера (стилевая инородность материала, отраженная соответствующей ему оркестровой организацией, даст эффект прямой стилизации, но не музыкально-стилистической метафоры). Восприятие подобной метафоры основано на слуховом опознании музыкально-стилистического прототипа данного инородного компонента, что и рождает ассоциацию. Ее значение выясняется из контекста произведения.

Классическая симфония С. Прокофьева, написанная языком, характерным для того периода творчества композитора, свою ассоциативную связь с музыкой Гайдна получила в значительной степени благодаря претворенным в ней с мягким юмором, а иногда тонко пародийно принципам оркестрового мышления симфониста-классика. Может быть назван и «Евону сонерто» Стравинского — сочинение также вполне авторское по материалу. Его джазовый колорит обусловлен прежде всего интерпретацией здесь специфических особенностей band'ового звучания. Основой этому служат избранный инструментальный состав, трактовка сольной и оркестровых партий. Стилистический прототип Концерта — фонетика диксиленда.

Показательны некоторые фрагменты из партитуры «Анны Карениной» Щедрина. Г. Рождественский первый отметил важную сторону партитуры: «Щедрин же с феноменальным чутьем стиля и мастерства «вытягивает» из недр на поверхность одну из сильнейших сторон дарования Чайковского —

его тембральную драматургию. Столь характерные для Чайковского «низкие» деревянные духовые (вспомним хотя бы фагот из Шестой симфонии, кларнеты в низком регистре в «Пиковой даме») проецируются Щедриным на его действенный экран через увеличительное стекло...»<sup>1</sup>

41. 47 Allegro inquieto (♩ = 92-98)

CL (A) I II

Fag. I II

V-ni I

*f staccatiss. sempre*

*f staccatiss. sempre*

*non f (quasi P), ma con passione*

48

<sup>1</sup> Цит. по аннотации к грамзаписи балета.



В приведенном отрывке прототипным является лишь принцип оркестровой организации музыки, чего, однако, достаточно, чтобы установилась ассоциативная связь с духом музыки Чайковского, эпохи, когда она создавалась<sup>1</sup>. Значение комментария, которое здесь получает стилистически-ассоциативная трактовка оркестровых звучаний, — важный драматургический элемент.

Вот также два образца из партитуры Стравинского «Поцелуй феи» — произведения, основанного на материале из некоторых сочинений Чайковского (см. ц. 51 в примере 10, а также пример 42).

Первый из них хотя и основан на отрывке из фортепианной «Юморески» Чайковского, обнаруживает черты, выдающие автора «Петрушки» и «Весны священной»: это прежде всего инструментовка, а также некоторые особенности структурной организации. Другой пример — музыка Стравинского, имитирующая музыкальную характеристику феи Карабос из

<sup>1</sup> Это и было задачей композитора, обусловившей музыкально-драматургическое решение партитуры балета. Автор отмечает: «...использовав некоторые элементы музыки великого композитора, я меньше всего стремился к стилизации или компилятивности. ... Синтез внешних примет времени — своеобразного музыкального «покроя костюма», «манеры поведения», интонации — я старался сочетать с сегодняшним взглядом и отношением к толстовскому роману» (цит. по программе к спектаклю Большого театра). Решение этой художественной задачи привело к использованию таких приемов, как: а) вкрапление в авторскую музыку цитат (возникает ассоциация с киноприемом «врезки» в авторскую ткань фильма кинохроники; при умелом монтаже прием обеспечивает социально-временную атрибуцию, конкретизацию сюжета и отчетливость выражения — на стыках монтажного ряда — авторской позиции); б) конфронтация «двух музык» — в частности, та ее форма, когда два драматургически самостоятельных музыкальных пласта объединены в одновременном звучании (как, например, в сценах скачек, итальянской оперы и т. п.). Такого рода конфронтация в двуслойности выражает крайнюю дифференциацию тембрально и пространственно поляризованных оркестровых групп (оркестров) при драматургической индивидуализации (вплоть до персонификации) их функций.

Эффект комментария — выражение авторского «сегодняшнего взгляда» — лежит в самой природе приемов.



109

Fl.  
Ob.  
Cl. (G)  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor. (F)  
Archi

Cl. (G)  
Cl. (B)  
Cl. (B)  
Cor. (F)  
Va.

«Спящей красавицы» Чайковского. Важнейшим элементом, обеспечивающим ассоциативную связь, является характер оркестрового звучания, достигаемый соответствующим использованием оркестровых инструментов, организацией оркестровой фактуры. Оркестровка этого второго фрагмента, сочиненного Стравинским «под Чайковского», обнаруживает, на наш взгляд, близкое (но лишь до известного предела!) соответствие принципам оркестрового мышления великого русского симфониста. Можно предположить, что задачей

автора было тонкое балансирование — поддержание иллюзии стилизации (то есть почти полного благополучия, но ни в коем случае не полного, точно так же, как недопустимо и более явное «неблагополучие»). С определенной долей упрощения можно сказать, что ассоциативный слой партитуры Стравинского питают или материал, или оркестровка, но не то и другое вместе, что и придает стилизации оттенок благопристойно-насмешливой фиктивности. Для Стравинского важно, создав видимость собственного отсутствия, вернуться с «черного хода» и насладиться ситуацией, оставаясь незамеченным. И как бы мало места он себе ни оставил, ему никогда не бывает тесно... Показательно, в частности, что композитор воспользовался музыкой только из неоркестровых произведений Чайковского: это открывало возможность именно характер звучания сделать зоной полноценного авторского выражения, регулируя отсюда игру смысловых нюансов. Данная особенность позволяет классифицировать явление как *quasi*-стилизацию. Вот это-то *quasi* и составляет увлекательнейший и изысканнейший авторский комментарий<sup>1</sup>.

Музыкально-стилистическая метафора — тонкий инструмент выражения авторского подтекста. Эстетический смысл приема — установить ассоциативную связь с исторически известным музыкальным явлением. Композитор может то словно увидеть себя в зеркале чужой музыки, примерив музыкальный наряд другой эпохи, школы, то ввести в свой мир музыкальную тень предшественника, дух иного времени. И в этом, и в другом случае композитор осознает себя исторически.

В заключение очерка необходимо сказать, что, осветив некоторые возможности оркестровки в плане передачи оценочных смысловых оттенков, мы затронули интересную и сложную проблему образа автора в музыкальном произведении. «Отношение автора к теме... это и есть «образ автора». ...«Образ автора» — это фокус, в котором сходятся все структурные качества словесно-художественного целого»<sup>2</sup>. «...Метод композиции всегда остается одним и тем же. Во всех случаях его основным определителем остается в первую очередь отношение автора. ...Решающие элементы композиционного строя взяты автором из основ своего отношения к явлению»

<sup>1</sup> Вообще музыка Стравинского — это россыпь комментирующих проявлений (в том числе и в сфере оркестровых средств), вне которых она не может быть понята и оценена.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 211.

ниям. Оно диктует структуру и характеристику, по которой развернуто само изображение»<sup>1</sup>. Значение комментария, которым могут быть наделены определенные оркестровые приемы, — один из наиболее активных способов авторского самовыражения в симфоническом произведении. В способности симфонической музыки передавать взгляд композитора на явления жизни заключена ее этическая, воспитательная роль, социальная функция.

Примеры данного очерка убеждают в том, что через оркестровую сферу — в частности, через метафорическую трактовку оркестровых средств — может воплощаться содержание самостоятельного драматургического значения, способное существенно корректировать (и даже определять) музыкально-семантические и эстетические представления слушателей. Этим охарактеризован своеобразнейший аспект драматургической роли оркестровки.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 42.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонников Н. И. Симфоническая партитура. Вопросы практической оркестровки. Л., 1967.
2. Аксенов Е. Проблемы теоретической инструментовки. — Сов. музыка, 1971, № 10.
3. Арутюнов Д. Роль оркестровой драматургии в формообразовании 2-й симфонии А. Хачатуряна. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1972, вып. 2.
4. Асафьев Б. В. Глинка. Заметки об инструментовке. — В кн.: Избр. труды. М., 1952, т. 1.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, кн. 1—2.
6. Барсова И. А. Камерный оркестр Пауля Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность. М., 1975, вып. 9.
7. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
8. Бер М. О звуковых обобщениях в оркестровке. — В кн.: Вопросы музыкознания. М., 1960, т. 3.
9. Бер М. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
10. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. М., 1972, т. 1—2.
11. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969.
12. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
13. Василенко С. П. Инструментовка для симфонического оркестра. М., 1952, т. 1; М., 1959, т. 2.
14. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1961.
15. Веприк А. М. Трактатка инструментов оркестра. М., 1961.
16. Видор Шарль Мари. Техника современного оркестра. М., 1938.
17. Геварт Франсуа. Новый курс инструментовки. М.; П., 1892.
18. Гиро Эрнест. Руководство к практическому изучению инструментовки. М., 1934.
19. Глейх Фердинанд. Руководство к инструментовке или правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов. М., 1928.



20. Глинка М. И. Заметки об оркестровке. — В кн.: Литературное наследие. М., 1952, т. 1.
21. Данилевич Л. Об оркестровом мастерстве. — Сов. музыка, 1954, № 5.
22. Данилевич Л. Симфонизм как музыкальная драматургия. — В кн.: Вопросы музыкознания, М., 1955, вып. 2.
23. Дарваш Габор. Правила оркестровки. Будапешт, 1964.
24. Денисов Э. В. Об оркестровке Д. Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
25. Денисов Э. В. Об ударных инструментах у Б. Бартока. — В кн.: Бела Барток. М., 1977.
26. Денисов Э. В. Ударные инструменты в музыке И. Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973.
27. Дмитриев А. Н. Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки. Л., 1957.
28. Дмитриев А. Н. Полифония как фактор формообразования. М.; Л., 1962.
29. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М., 1973.
30. Житомирский Д. Заметки об оркестровке Чайковского. — Сов. музыка, 1945, № 3.
31. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. М., 1976.
32. Кабалевский Д. Б. Избр. статьи о музыке. М., 1963.
33. Карс Адам. История оркестровки. М., 1932.
34. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки. Киев, 1972.
35. Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре. М., 1967.
36. Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — Сов. музыка, 1965, № 7.
37. Мазель Л. Строчение музыкальных произведений. М., 1960.
38. Макаров Е. П. Мастерство оркестровой драматургии (опыт анализа партитуры Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича). — В кн.: Музыка России. М., 1976, вып. 1.
39. Назайкинский Е. О динамических возможностях современного симфонического оркестра. — В кн.: Применение акустических методов исследования в музыкознании. М., 1964.
40. Нестьев И. В. Бела Барток. 1881—1945. Жизнь и творчество. М., 1969.
41. Праут Э. Элементарное руководство к изучению инструментовки. Москва; Лейпциг, 1900.
42. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. М.; Л., 1946, т. 1—2.
43. Рогаль-Левницкий Д. Р. Современный оркестр. М., 1953—1956, т. 1—4.
44. Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. — В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963.
45. Слонимский С. Черты симфонизма С. Прокофьева. — В кн.: Музыка и современность. М., 1962, вып. 1.
46. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. М., 1963.
47. Стравинский И. Ф. Диалог. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971.
48. Трамбицкий В. Труд исторического значения (о работе Н. А. Римского-Корсакова над эскизами книги «Основы оркестровки»). — Сов. музыка, 1969, № 3.
49. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и метрической фигурации. М., 1976.
50. Финкельштейн И. Б. Некоторые проблемы оркестровки. Напряженность оркестрового тембра и оркестровый динамика. М.; Л., 1964.
51. Финкельштейн И. Б. Об оркестровой полифонии Прокофьева на материале Largo Шестой симфонии. В кн.: С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.
52. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
53. Цуккерман В. А. Тембр и фактура (оркестровка в музыке Н. А. Римского-Корсакова). — Сов. музыка, 1969, № 3, 5.
54. Цытович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях. В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972, вып. 11.
55. Чайковский П. И. О композиторском творчестве и мастерстве. М., 1964.
56. Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в 4-й симфонии Д. Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4.
57. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
58. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. М., 1967, вып. 5.
59. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний). — В кн.: Музыка и современность. М., 1974, вып. 8.
60. Абрашев Божидар. Оркестрово-звуковая материя. София, 1976.
61. Големинов Марин. Проблемы на оркестрацията. София, 1966.
62. Drobner M. Instrumentoznawstwo: akustyka. PWM, 1968.
63. Златанова Румяна. Развитие на оркестъра и оркестрацията. София, 1966.
64. Fuhrmann Peter. Untersuchungen zur Klangdifferenzierung im modernen Orchester. Redensburg, 1966.
65. Nitsche P. Klangfarbe und Form. — Melos, 1975, N 2.
66. Pawłowski J. Podstawy instrumentacji. Krakow, PWM, 1966, cz. 1; Krakow, 1970, cz. 2.
67. Piston W. Orchestration. London, 1955.
68. Reidock G. Spezifik in der Orchestersprache. — Musik und Gesellschaft, 1964, N 4.

## Содержание

---

<i>Введение</i> . . . . .	3
<i>Очерк 1.</i> Об особенностях оркестрового воплощения диалогической драматургии . . . . .	10
<i>Очерк 2.</i> О роли оркестра в многослойной форме . . . . .	53
<i>Очерк 3.</i> Некоторые аспекты драматургической роли оркестровки на примере Концерта для оркестра Б. Бартока . . . . .	88
О драматургическом значении вступления из первой части и особенностях его оркестровой организации . . . . .	88
О тембровой драматургии второй части . . . . .	98
О некоторых особенностях оркестрового голосоведения . . . . .	113
<i>Очерк 4.</i> Инструментовка в значении авторского комментария . . . . .	135
<i>Список литературы</i> . . . . .	173

ИБ № 1709

**Георгий Петрович Дмитриев**

**О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА**

Редактор Л. Зубарева Художник Л. Рабенау  
Худож. редактор Н. Дорохова Техн. редактор Е. Ставицкая  
Корректор Г. Нугер

Сдано в набор 5/II—80 г. Подп. к печ. 31/X—80 г. А-13326 Форм. бум. 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетн. № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая.  
Печ. л. 11,0. Уч. изд. л. 10,67. Тираж 7840 экз. Изд. № 4977. Зак. 1192. Цена 80 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 11-12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР  
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-38, Южнопортовая ул., 24.