

ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1983/8

М. Е. Тараканов

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ СИМФОНИЯ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

8/1983

Издается ежемесячно с 1967 г.

М. Е. Тараканов

**РУССКАЯ
СОВЕТСКАЯ СИМФОНИЯ**

(ИСТОКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ)

Издательство «Знание» Москва 1983

ББК 85.246
Т19

ТАРАКАНОВ Михаил Евгеньевич — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ искусствознания, автор книг «Стиль симфоний Прокофьева», «Музыкальный театр Альбана Берга», «Творчество Родиона Щедрина» и др.

Рецензент: **Арановский М. Г.**, доктор искусствоведения.

Содержание

Симфония в ее историческом развитии	3
Классика русского советского симфонизма	16
Русская советская симфония 60—70-х годов	29
Заключение	48
Советуем прочитать	56

Тараканов М. Е.

Т19 Русская советская симфония (Истоки и перспективы). — М.: Знание, 1983. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 8).
15 к.

В брошюре рассказывается о развитии жанра симфонии, об особенностях современной симфонической драматургии и музыкального языка, об основных творческих направлениях и композиторских стилях, о взаимопроникновении симфонии и смежных музыкальных жанров (кантаты, оратории, инструментального концерта и др.). Важное место занимает разговор о творчестве основоположников русской советской симфонии — Мясковского, Прокофьева, Шостаковича.

4905000000

ББК 85.246
782

Симфония в ее историческом развитии

Если посмотреть на концертные программы филармоний, то нетрудно прийти к выводу, что наиболее важным, чаще всего представленным в них жанром является именно симфония. Исполнение симфонии великого мастера, как правило, становится важным событием музыкальной жизни, привлекающим к себе поклонников серьезной музыки. При всей значимости других жанров они редко могут претендовать на то, чтобы стать, фигурально выражаясь, «гвоздем» концертной программы. Лишь инструментальный концерт в состоянии «на равных» заявить о своих правах.

Между тем такое поистине исключительное положение симфонии как высшего жанра инструментальной музыки было завоевано ею далеко не сразу. В иные, исторически вовсе не столь отдаленные времена, вплоть до начала второй половины XVIII века, слово «симфония» вызывало у любителей музыки совсем иные ассоциации — под ним разумели небольшую одночастную пьесу, которая служила вступлением к опере либо к инструментальной сюите. Симфония в ее современном понимании тогда еще не существовала. И это прежде всего потому, что еще не сложилась общественная потребность видеть в инструментальном сочинении нечто большее, нежели просто усладу слуха, отлично выполненную композицию, где сочинитель предоставлял музыкантам возможности пленять просвещенную публику своей искусной игрой. Вот

почему инструментальный концерт, задававший тон во второй половине XVII и первой половине XVIII века, во всех своих разновидностях, среди которых наиболее влиятельной была практика так называемого *Concerto grosso*, не мог в силу самой своей природы выступать в роли такого жанра, где композитор, по меткому выражению великого австрийского симфониста Густава Малера, «строит новый мир».

Симфония — плод исторического развития музыки, она связана со значительным и существенным изменением роли и престижа инструментального творчества в системе музыкальных жанров. Не то чтобы вокальные жанры оказались потесненными — и в XIX столетии, и в наши дни сочинение оперы становится актом высшей самоотдачи творца. Речь идет о другом — о представлении, согласно которому и в рамках инструментальной музыки композитор может поведать людям нечто важное о мире, каковым тот преломляется в его музыкальном сознании. Инструментальная музыка завоевала право выступать наравне с вокальной, обладая способностью посредством музыкальных звучаний выражать свое время без обращения к слову, даже омузыкаленному, или, как принято говорить, проинтонированному. И преодолеть давнее представление о музыке, не вступающей в союз со словом, как о явлении вторичном, неполноценном, помогло именно бурное развитие жанра симфонии, быстро занявшего ведущие позиции.

В нашу задачу не входит подробное описание всего исторического пути жанра, начиная с его становления. Но чтобы правильно

оценить современные искания, развернувшиеся в русской советской музыке за последние 20 лет, надо иметь хотя бы самое общее представление о природе жанра симфонии, о путях его исторического развития.

Симфония как жанр своим рождением обязана усилиям многих композиторов разных национальных школ, представляющих раннеклассический, или, как его иногда определяют, галантный, стиль. Среди создателей симфонии можно найти итальянцев, французов, немцев и представителей других народов Европы. Можно, в частности, напомнить о чехе Стамице — признанном главе мангеймской школы, слава о которой в середине XVIII столетия гремела по всей Европе. Но только венские классики, только Иосиф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и в особенности Людвиг ван Бетховен придали симфонии поистине исключительную значимость, заставили воспринимать симфонию именно как Симфонию с большой буквы. В этом заключена их великая историческая заслуга.

Симфония как жанр с его типовой структурой существовала и до них. Но она мало чем выделялась среди других жанров, писавшихся на случай, — всякого рода серенад, дивертисментов, кассаций. Богатые заказчики поручали композитору написать любое инструментальное сочинение, дабы отметить какое-либо памятное событие, среди них могла быть и симфония. Трудно ныне представить себе, что были времена, когда симфония воспринималась как род бытовой, развлекательной музыки. Но даже великий Моцарт в свое время из известной и поныне Хаффнер-серенады, пред-

ставляющей собой многочастное сочинение, скомпоновал симфонию, сократив количество частей до нормативных четырех. Таких серенад, как и родственных им жанров (дивертисментов, кассаций), было написано немало как Гайдном и Моцартом, так и их менее одаренными современниками.

Однако постепенно в творчестве Гайдна и Моцарта симфония начинает занимать первенствующее положение, становится чем-то неизмеримо большим, нежели эффектной, радующей слух пьесой, которая состоит из четырех частей, следующих друг за другом в строгом порядке.

Что же обусловило такой, ни с чем не сравнимый успех именно симфонии, вытеснившей смежные жанры, сошедшие к исходу XVIII столетия на нет?

Как это ни покажется странным, такой успех в решающей мере определила именно **строгая нормативность** композиции симфонии как **четырёхчастного цикла**, где каждой части отведены свои задачи в рамках некоей **целостности**. Такой нормативности, равно как и такой целостности, не знали иные жанры, исключая лишь инструментальный концерт, развивавшийся параллельно с симфонией и воспринявший немало уроков от нее.

Эволюция жанра симфонии может послужить наглядным примером той непреложной истины, что подлинной свободы в искусстве может достичь лишь тот творец, который наложит на себя жесточайшие ограничения. Жесткость, можно даже сказать, каноничность структуры классической симфонии заставила мастеров сосредоточить свои усилия на внут-

реннем содержании, на изыскании новых путей становления и развития музыки. И именно это привело к поистине эпохальным успехам, какими было отмечено восхождение симфонии, завоевание ею ведущего положения в системе музыкальных жанров.

Не вдаваясь в сугубо специальные проблемы, попытаемся ответить на вопрос, в чем же была заключена суть такого принципиально нового качества развития музыкальных мыслей, которое было достигнуто в зрелых симфониях Гайдна и Моцарта и поднято на новую, более высокую ступень Бетховеном.

Особенность развития музыкальных мыслей у предшественников классического стиля заключалась в том, что они развертывались в рамках единого образа, или, как принято было тогда выражаться, единого аффекта. И Бах, и Гендель проявляли чудеса изобретательности в изыскании все новых и новых приемов подачи исходной мысли, **ведущей музыкальной темы**. Но все ее преобразования создавали лишь оттенки одного настроения, заданного с первых тактов, открывавших музыкальное движение. Подобно ученым, рассматривающим предмет исследования с разных сторон, великие мастера эпохи барокко воссоздавали в интонируемых звучаниях длящееся состояние, игравшее радугой оттенков.

Конечно, музыка, предшествовавшая классическому стилю, знала и контрасты, как правило, предельно яркие, почти что кричащие. Но то были контрасты рядоположенных состояний, чаще всего контрасты сравнительно законченных, однородных в самих себе

музыкальных пьес, выстроенных в цепную последовательность. Такие контрасты преобладают и в пассионах Баха, в частности, в его гениальных «Страстях по Матфею», в ораториях Генделя, в многочисленных инструментальных концертах и танцевальных сюитах. Целостная картина рождалась в мозаичной последовательности замкнутых внутри себя состояний, как бы разных взглядов на один и тот же предмет.

Иное мы находим в музыке классического стиля. Она не отказывается от прежнего метода контрастов рядоположенных состояний, сохраняя их роль на высшем уровне — уровне симфонического цикла в целом. Но музыкальное движение в пределах его отдельных частей более не вращается в замкнутом, строго очерченном круге единого аффекта. Последовательное **преобразование исходной музыкальной мысли** незаметно приводит порой к становлению новой, как принято говорить, **побочной темы**. Эта новая тема, которая может резко противостоять главной, не вводится путем простого сопоставления, а вступает в свои права посредством плавного перехода, последовательного преобразования ранее показанной музыкальной мысли, превращенной в «свое другое». В этом и заключена суть симфонического развития как развития **антитетического**, сохраняющего, однако, то качество, которое виднейший советский музыковед Б. В. Асафьев определил как «непрерывность музыкального тока». Идея симфонического развития как последовательного перехода к новому состоянию, планомерной подготовки новой музыкальной мысли, вводимой по-

средством **динамического сопращения**, легла в основу и наиболее распространенной композиционной структуры в эпоху венских классиков (как, впрочем, у их продолжателей романтиков)— **сонатной формы**. Именно эта форма стала определяющей при построении **первой части** симфонии, представлявшей первый, а часто и главный центр тяжести всего симфонического цикла.

Подчеркнем, однако, что этот метод развития вполне сложился уже в раннеклассической музыке (его предпосылки были уже в сочинениях Баха, в частности, в его фугах, основанных на двух темах и более). Гайдн и Моцарт не изобрели симфонический метод развития, они подхватили найденное предшественниками, усовершенствовали его и подняли на новую, более высокую ступень. Ни Гайдн, ни в особенности Моцарт не имели намерения реформировать усвоенную ими традицию, они просто стремились писать лучше, совершеннее в ее строгих рамках. Но получилось так, что простая реализация такого устремления привела к принципиально новым открытиям, поднявшим роль симфонии в системе музыкальных жанров на невиданную ранее высоту.

Но прежде чем сформулировать, в чем же сказалась новая роль симфонии, затронем вопрос об особенностях ее канонической структуры, которая сохранила свою значимость до сих пор.

Еще в раннеклассической музыке симфония утвердила себя как четырехчастный цикл. Как и в старой танцевальной сюите, которая связана с симфонией узами преемственности, каждая часть развертывается «под знаком» пре-

обладающего типа движения. Кардинальное отличие симфонии от старой сюиты, в основу которой нередко также положена последовательность четырех частей разного темпа (аллеманда, куранта, сарабанда и жига), в неизмеримо возросшей значимости первой части, далеко выходящей за рамки как танца, так и простой вступительной интрады. Первая часть классической симфонии (сонатное аллегро), обычно идущая в быстром темпе, приобретает совершенно исключительное положение — она становится средоточием симфонического развития нового типа, богатого контрастами, которые достигаются посредством преобразований и взаимопереходов разных музыкальных тем.

Средние части симфонии на первый взгляд гораздо ближе старой традиции. Одна из них (чаще всего вторая) идет в медленном темпе, подобно старинной сарабанде. Другая же явно танцевальная и представляет короля танцев и танец королей — менуэт. Однако и тут заметны важные различия по сравнению с доклассической музыкой. Если первая часть идет под знаком действия, целеустремленного движения, то медленная представляет иной взгляд на мир, становится средоточием размышления, созерцания. Ее жанровые истоки, коренящиеся в песне либо в плавном медленном танце, существенно преобразованы, и музыка многих классических анданте либо адажио воспринимается порой как вдохновенная лирическая исповедь души, самораскрытие ее сокровенных тайн. В этом смысле Моцарт был и остался поныне непревзойденным.

Под иным углом зрения картина мира предстает в другой средней части танцевального склада. Прослеживаемая здесь связь музыки с пластикой движения служит лишь средством высвобождения стихии легкой непринужденной игры, не лишенной элемента юмора, веселой шутки. Поэтому столь естественно менуэт был позже вытеснен жанром скерцо, уже не восходящим так явно к танцевальным прообразам.

И наконец, быть может, самая трудная часть симфонии — финал. Слишком большая нагрузка падает на эту часть симфонической композиции, ведь она должна достойно ее завершить и причем таким образом, чтобы возникло ощущение целостного художественного создания, где все ранее намеченные линии сведены воедино.

И в то же время она должна содержать в себе нечто новое, ранее не слышанное, не повторяющее музыку прежних частей, а если и напоминающее о ней, то в новом ключе. Забегая вперед, скажем, что даже самым великим порою не всегда удавалось решить пресловутую проблему финала. Чаще всего эта часть звучала в стремительном темпе, а ее жанровые истоки коренились в другом популярном танце той поры — контрадансе. И здесь господствовала стихия игры, но быстрой, насыщенной непредвиденными поворотами, обманчивыми маневрами.

Еще раз подчеркнем, что в своих типовых чертах симфоническая композиция подобного рода сложилась еще у непосредственных предшественников Гайдна и Моцарта. Но только великие мастера венского классического стиля су-

мели полноценно раскрыть те возможности, какие предоставлял композитору жанр симфонии, равно как и симфонический метод развития музыкальных мыслей. Выяснилось, что строгая нормативность структуры четырехчастного цикла не только не препятствует разнообразию его решений, но дает возможность создавать на такой основе уникальные художественные композиции.

Как старинные сюиты, так и ранние симфонии, в общем, представляли собой варианты одной и той же типологической модели, воспроизводимой более или менее искусно. Гайдн и Моцарт пришли к иной концепции симфонии как единственного в своем роде художественного создания, где индивидуальность решения типологической модели становится характерной чертой. И современники сразу же почувствовали уникальность и своеобразную красоту зрелых симфоний Гайдна и Моцарта и, дабы запечатлеть каждую из них в своем сознании, стали наделять их броскими названиями. «Медведь», «Курица», «Часы» — такие обозначения получили некоторые симфонии Гайдна. Но и без этих часто совершенно случайных кличек была ясна неповторимость каждого шедевра, выходящего из-под пера венских мастеров.

Дальнейший и решающий шаг по пути превращения симфонии в уникальную композицию, своего рода инструментальную драму был сделан Бетховеном. Именно он утвердил за симфонией роль жанра, где композитор сообщает слушателям свой взгляд на мир, раскрывая его всеобъемлющую картину средствами инструментальной музыки. По внешности же

и Бетховен строго придерживался типологической структуры жанра, равно как и сложившихся в его недрах музыкальных форм. Новое качество и тут было достигнуто в рамках законченной, устоявшейся композиции, которая стала своего рода эталоном решения симфонического цикла и его отдельных частей. Принципиальная новизна, отличающая симфонию Бетховена от всего, что было создано до него, заключалась в особой целеустремленности развития музыкальных мыслей, развития, отливающегося в стройные, целостные, гармонично уравновешенные формы.

Идея развития, основанного на последовательном преобразовании исходной музыкальной идеи, порождающей из самой себя свою противоположность, нашла у Бетховена наиболее яркое, наглядное выражение. Достаточно сравнить первую часть его прославленной Героической симфонии с сонатными аллегро Моцарта или Гайдна, как сразу станет ясно, насколько усложнилось построение высшей формы инструментальной музыки, насыщенной контрастами — неожиданными и в то же время тщательно подготовленными, насколько более целеустремленным, пронизанным создающей волей стало само музыкальное движение. Но это вовсе не движение «в никуда», в конечном итоге оно устремлено к завершению, достойно увенчивающему целостную, архитектурно-стройную композицию.

Так обстоит дело и на более высоком уровне — уровне симфонического цикла в целом. Бетховен мыслит такой цикл, не как простое следование частей по принципу «одно после другого»,

для него каждая часть — звено в движении, направленном к конечной цели. И может быть, нигде принцип инструментальной драмы, где в роли персонажей выступают музыкальные темы, не получил столь броского и одновременно совершенного выражения, как в его Пятой симфонии. Смысл этого сочинения заключен в неуклонном, последовательном восхождении от первого ее такта до последнего. В предельно обобщенном выражении в ней раскрыт жизненный путь героической личности, поставившей перед собою великую цель и сумевшей обрести ее в упорной борьбе. Никогда еще до Бетховена средствами музыки не удалось раскрыть идею борьбы, противостояния противоречивых побуждений. Такое стало возможным лишь с утверждением симфонического метода развития как развития **антитетического**. Однако далеко не все симфонии Бетховена столь же наглядно раскрывают идею развития, как Третья (Героическая) или Пятая.

В творчестве Бетховена утвердился также и иной тип симфонии, представляющий чередование контрастных жанровых картин. Последовательнее всего этот принцип выражен в Шестой (Пасторальной) симфонии. Но даже это сочинение менее всего воспринимается как возвращение вспять, на проторенные пути. Суть дела в том, что тут возникает своя драматургия, своеобразно выраженное движение к конечной цели. Такой целью становится финал симфонии, воспевающий радость бытия, свежесть и красоту природы после очищающей бури.

И все же наиболее совершенное выражение симфонический

метод Бетховена нашел в его прославленной Девятой симфонии, где впервые в инструментальной музыке раскрывается всеобъемлющая картина мира, осмысленного великим композитором. И тут с виду сохранена типология жанра, — развернутую первую часть, ставшую выражением жизненной борьбы, завершающейся трагически, сменяет подвижное скерцо, пронизанное стихией игры, но такой игры, какая подстать великану, далее вступает в свои права углубленное созерцание, в которое погружает слушателя нескончаемо протяженная медленная часть и, наконец, вступает финал... Но остановимся, потому как финал прорывает рамки сложившейся композиции, открывая новые пути. Замысел композитора потребовал введения **интонируемого слова**, включения хора и солистов, которым поручено музыкальное воплощение гимна поэта Шиллера «К радости». Наступил момент, когда композитор счел недостаточными средства инструментальной музыки и взял своим союзником слово, чтобы обратиться с призывом к единению всех людей, всего человечества...

В каком-то смысле Бетховен поднял симфонию на недостижимую высоту, и его решения симфонической композиции остаются непревзойденными и поныне. Но искусство не может стоять на месте, оно развивается вместе с изменяющейся действительностью. Нет возможности осветить тут все перипетии такого движения, вехами которого стали многочисленные симфонии плеяды великих, равно как и менее великих местеров. Потому кратко задержимся на самом важном, оп-

ределяющем, отчетливо сознавая неполноту картины, из которой выхватываются лишь отдельные, пусть даже и самые впечатляющие фрагменты.

Прошло всего лишь четыре года после смерти Бетховена, когда в Париже в 1831 году прозвучало сочинение, надолго определившее пути европейского симфонизма. Речь идет о «Фантастической симфонии» великого француза Гектора Берлиоза. Композитор, которому еще не исполнилось и тридцати лет, создал совершенное творение, внешне вовсе не похожее на прежние сочинения симфонического жанра. Разумеется, неверно было бы утверждать, будто в нем вообще не было никаких связей с традицией. Сам Берлиоз ссылался на Бетховена и даже более конкретно, на его Пасторальную симфонию. Но черты новизны и, добавим, новизны принципиальной были настолько заметны, что многие современники, с восторгом принявшие новое сочинение (а среди них были такие мастера, как Роберт Шуман, Франц Лист, Никколо Паганини, Михаил Глинка), усмотрели в нем особый, ранее неслыханный род музыки. Впервые в чисто инструментальном сочинении стало возможным отразить причудливые образы, рождаемые поэтическим воображением, способным **живописать** звучащими красками. Как будто бы снова возродилось извечное свойство музыки воплощать длящиеся состояния, законченные целостные картины. Но принципы симфонической драматургии бетховенского типа вовсе не оказались отринутыми — симфония Берлиоза раскрывает определенный сюжет, имеющий начало, развитие и закономерное заверше-

ние. Более того, речь идет о судьбе лирического героя, о его неразделенной любви и трагическом исходе его жизненных стремлений. Сюжет этот раскрыт в последовании развернутых картин, где сквозь преобладающее настроение просвечивает одна и та же навязчивая мысль, представленная музыкальной темой-лейтмотивом. Она пронизывает и первую часть («Мечтания. Страсти»), напоминает о себе в кружении танцующих пар («Бал»), омрачает поначалу безмятежную «Сцену в полях», напоминает перед роковым ударом в «Шествии на казнь» и, наконец, предстает в вызывающе крикливом облике на «Шабаше ведьм».

Можно было бы многое сказать еще о том новом, что открыло европейской музыке это поистине эпохальное сочинение. Укажем лишь одно — Берлиоз выступил в нем как основоположник современного оркестра, где все ведущие группы становятся равноправными и в одинаковой мере участвуют в сложении музыкального образа. Более того, темы этой симфонии непредставимы вне их оркестрового выражения, а тембр инструмента либо их группы становится едва ли не ведущим качеством, определяющим облик музыкальной мысли, ее своеобразную красоту. Далее мы еще сможем убедиться, насколько важно это качество для музыки наших дней.

А пока кратко остановимся на путях развития романтической симфонии. Подчеркнем, что речь идет именно о путях, поскольку никогда еще движение музыки не определяла в такой мере борьба противоречивых побуждений.

С одной стороны, получил мощ-

ное развитие **программный симфонизм**, следующий по пути, открытому Берлиозом. Причем он проявил себя не только и даже не столько в симфонии, сколько в сочинениях, представивших новый жанр романтической музыки — симфоническую поэму. Имена Франца Листа и Рихарда Штрауса говорят тут сами за себя. Принципы программного симфонизма стали важны и для развития оперы. Излишне даже доказывать, сколь велика их роль, как, впрочем, и вообще симфонического метода развития в оперном творчестве великого Рихарда Вагнера, столетие со дня смерти которого отмечалось совсем недавно. Постоянный взаимообмен оперы и симфонии нигде не казался с такой наглядностью и полнотой, как в программной симфонической музыке и оперном симфонизме, обладающих особой конкретностью, обусловленной тесной связью с сюжетом.

Однако было бы ошибочным считать, что иной тип симфонии — симфонии **непрограммной**, впрямую не связанной с внемузыкальными представлениями, не получил своего продолжения в музыке романтиков. И тут в первую очередь нужно напомнить о двух сочинениях Франца Шуберта: его прославленной «Неоконченной симфонии», впервые прозвучавшей спустя сорок лет после написания, и последней симфонии великого австрийца — она была найдена Робертом Шуманом и исполнена под управлением Мендельсона в 1840 году. Это сочинение открыло особый путь романтического симфонизма, важными вехами которого стали четыре симфонии Роберта Шумана, Шотландская симфония Феликса Мен-

дельсона и, конечно же, четыре симфонии Иоганнеса Брамса, из которых Третья и Четвертая получили наибольшую известность. Во всех этих симфониях принцип программности (то есть связи инструментальной музыки с определенным кругом внемузыкальных представлений) не отринут вовсе. Но программность эта, в отличие от берлиозовской и листовской, предельно обобщенная. С умеренными отступлениями выдержана в них типологическая структура классической симфонии. Но принцип драматургического развития, целеустремленного движения, направленного к конечной цели, — принцип, завещанный Бетховеном, полностью сохранен. Более того, и Шуман, и Мендельсон, и Брамс ориентировались прежде всего на Бетховена, развивали его традиции.

Впрочем, и в подчеркнута программных симфониях ни в коей мере не отвергалась сложившаяся типология жанра. Так, Фауст-симфония Листа, построенная как последование трех музыкальных портретов — Фауста, Маргариты и Мефистофеля, вполне укладывается в рамки традиционной структуры жанра: первый портрет — сонатное аллегро, второй представил медленную часть, а третий совместил в себе свойства скерцо и финала симфонического цикла.

Можно было бы еще многое сказать об исканиях выдающихся мастеров прошлого столетия, работавших в жанре симфонии, назвав имена француза Сезара Франка, чеха Антонина Дворжака, австрийца Антона Брукнера и русского Александра Бородина, создавшего своеобразную жанровую разновидность **эпической симфонии**. Однако величайшие

достижения в сфере симфонии, принадлежащие перу мастеров, сложившихся в прошлом столетии, связаны прежде всего с двумя именами — Густава Малера в Австрии и Петра Ильича Чайковского в России.

Для великого австрийского мастера симфония стала основной сферой приложения творческих усилий. Связь произведений Малера с традициями немецко-австрийского и, шире, мирового симфонизма совершенно очевидна. Гигантские оркестровые составы, мастерское использование инструментального колорита, внедрение вокального начала — все это говорит о преемственной связи с той линией развития симфонии в странах Европы, которая была начата Бетховеном в его Девятой симфонии и продолжена Берлиозом и Листом. Очевидно также воздействие завоеваний Вагнера, преломленных в симфоническом жанре прямым предшественником Малера — Брукнером. Вместе с тем трудно отрицать роль влияний и той традиции австро-немецкого романтического симфонизма, которая восходит к Шуберту. Это сказалось прежде всего в огромной роли песенно-танцевального начала в музыкальных темах малеровских симфоний, в простоте, искренности выражения лирического чувства. И наконец, важно указать и на влияние, которое исходило от русской музыки, и прежде всего от Чайковского, музыку которого Малер ставил очень высоко. Одним словом, речь может идти о синтезе едва ли не всех сколько-нибудь существенных достижений европейского симфонизма, проявившихся не только в симфонии, но и, шире, во всех жанрах, где

симфонический метод развития играет сколько-нибудь заметную роль.

В творчестве Малера симфония стала прежде всего выражением широкого, всеобъемлющего взгляда на мир, более того, почти в каждой из его девяти симфоний (десятая осталась неоконченной) средствами оркестра возводилось грандиозное сооружение, своего рода овеществленная в звуках вселенная. В развитии концепционного симфонизма, где композитор пытается поставить и разрешить коренные проблемы бытия, Малер является прямым продолжателем традиции Бетховена.

Выше говорилось о том, что Малер усвоил достижения своих прямых и более отдаленных предшественников. Но усвоить — значит развить дальше. И черты, отличающие новый, закономерный этап такого развития, проявляются как в количественном, так и в качественном отношении.

Начнем с того, что даже у Брукнера, предпочитавшего высказываться весьма распространено, мы не встретим столь протяженных композиций, как, к примеру, в Третьей симфонии Малера, исполнение которой способно занять два отделения концерта. И тако же расширение масштабов достигается не только посредством разрастания каждой части (одна первая часть упомянутой выше Третьей симфонии сопоставима по масштабам с классическими композициями), но и увеличением их количества. Однако схема традиционного четырехчастного цикла сохранена, поскольку дополнительные части делят между собой функции основных. Вот почему у Малера функция скерцо

нередко падает на долю двух частей, представляющих разные стороны игрового танцевального начала.

В построении цикла даже по сравнению с Бетховеном возрастает роль непрерывного, как принято говорить, сквозного драматургического развития. И это приводит к тому, что уже не первая часть, а финал чаще всего становятся средоточием всей симфонической композиции. Все основные образы симфонии в финале сводятся воедино, он становится не только логическим решением вопросов, поставленных предыдущими частями, но также конечным исходом развертывания инструментальной драмы.

С особенной силой, яркостью и полнотой симфонизм Малера проявился в его симфонии-кантате «Песнь о земле». Написанная на стихи китайских поэтов (в немецком переводе), она представляет по внешности вокальный инструментальный цикл для тенора и контральто в сопровождении симфонического оркестра. Но каждая из частей — не просто комментарий к идее, заявленной в заглавии, но также и звено целостной композиции, устремленной к общающему завершению. Последняя часть «Прощание» равна по масштабу всем пяти предыдущим, вместе взятым. С поразительной художественной силой и глубиной в ней выражены печаль неизбежного расставания с вечно юной и прекрасной землей перед уходом в таинственную страну тишины и покоя. И музыка оказывается тут точнее, конкретнее связанного с нею туманно-символического текста — о чувствах человека, прощающегося с жизнью, она говорит красноречивее слов.

Но вовсе не Малер стал первооткрывателем замысла симфонической композиции, увенчанной медленным финалом. В первую очередь следует назвать имя великого русского мастера Петра Ильича Чайковского. Он по-своему и в новых условиях продолжил бетховенскую традицию понимания симфонии как инструментальной драмы. Проблемы, которые ставил и решал в музыке русский мастер, отвечали интересам русского общества того времени, в центре их был вопрос о судьбах русской интеллигенции, ее отношении к народу. В обращении к народу, в способности разделить с ним его простые радости видел Чайковский выход из трагических противоречий своего времени. И это впрямую отразилось на замысле его Четвертой и Пятой симфоний, на трактовке финалов, их торжественно-праздничной, ликующей «тональности».

Иной смысл приобретает драматургическое развитие в его последней, Шестой (Патетической) симфонии—бесспорно, лучшей симфонии, когда-либо созданной в нашей стране. Конечный исход жизненной борьбы трагичен, и это отчетливо выражено в медленном финале, также по-своему представляющем прощание с жизнью. Но в нем нет примирения с неизбежным — с редкой художественной силой здесь воплощен порыв к жизни даже у последней черты.

Шестая симфония Чайковского (равно как и две предыдущие) по внешности сохраняет традиционные черты четырехчастного симфонического цикла. Новизна решений русского композитора сказалась в ином — в особеннос-

тях симфонической драматургии. Идея непрерывности развития, порождающего из самого себя «свое-другое», нашла в Чайковском стойкого приверженца. Но развитие это становится настолько интенсивным, что приводит к контрастам почти взаимоисключающих образов. Подчеркнем, что резкие контрасты музыкальных тем в общем-то типичны для романтической музыки. Но у Чайковского они достигаются не столько путем простого противопоставления, а становятся закономерным итогом целеустремленного движения. Из всех композиторов прошлого столетия именно Чайковский глубже всего воспринял принципы классического симфонизма, более всех приблизился к Бетховену, конечно, не по стилю и языку своих созданий, а по самому методу мышления в звуках.

Отметим, что принцип взаимоисключающих, но строго мотивированных контрастов действует едва ли не на всех уровнях симфонической композиции. Так, в среднем разделе первой части Патетической симфонии мы узнаем ранее прозвучавшие темы, улавливаем их характерные обороты, но они совершенно меняют свой облик, включаясь в целеустремленное движение, направленное к мощной кульминации трагического звучания. Это движение оказывается столь интенсивным, что, фигурально выражаясь, подминает под себя начало третьего нормативного раздела сонатного аллегро — репризы, где по традиции напоминаются прежние темы в их первоначальном облике.

В последовании частей симфонии также проявляется тяготе-

ние к взаимоисключающим, предельно резким контрастам. Трудно найти, к примеру, что-либо более неспоставимое, нежели энергичный, победоносный марш, под знаком которого проходит скерцо Шестой симфонии, и ее финал, ставящий нас перед лицом роковой, неумолимой неизбежности.

При всем значении симфонизма Чайковского для русской и, шире, мировой музыки он, конечно, не исчерпывает всех направлений, по которым развивался симфонический жанр в России. В первую очередь тут следует напомнить о линии эпического симфонизма. Ранее уже говорилось о своеобразии того направления развития симфонического жанра, которое было представлено симфониями Александра Порфирьевича Бородина. Теперь скажем о них подробнее.

Симфонии Бородина представляют классический четырехчастный цикл с типом последования частей, примененным еще в Девятой симфонии Бетховена (скерцо предшествует медленной части). Но по смыслу и направленности музыкального движения симфонии Бородина противоположны бетховенским. В них нет отражения смены событий, нет острого драматургического конфликта, последовательно и неуклонно идущего к своему разрешению. Перед слушателем развертываются четыре относительно законченные картины-состояния в четырех типах движения. И все же это не просто сюита, соединяющая воедино сравнительно обособленные музыкальные пьесы, а именно симфония, где каждая из частей воплощает музыкальный образ, который становится

одной из четырех граней целостного создания. Последняя часть (финал) приобретает значение итога, конечного замыкания всей композиции.

Ярче всего свойства симфонического стиля Бородина выражены в его Второй (Богатырской) симфонии. Первая ее часть содержит все приметы классического сонатного аллегро, но она крайне лаконична и по степени весомости нисколько не превосходит остальные части. Важнее, однако, другое — в ней нет конфликтного противостояния музыкальных тем при всей яркости их образного контраста. Потому энергичная, напористая главная тема также становится лишь гранью целостной картины, другая грань представлена более смягченной побочной темой в духе лирического повествования.

Именно повествовательность, подобная неторопливому рассказу о давно минувших событиях, становится своего рода эстетической доминантой симфонии Бородина, обращенной к легендарному прошлому нашей страны. В этом прежде всего сказывается ее эпический характер, где композитор воспроизводит средствами музыки ожившие картины русской старины подобно народному певцу — сказителю былин.

Такое ощущение не покидает нас и при слушании двух последующих частей Богатырской симфонии. Энергичное, стремительное скерцо словно воспроизводит богатырские игры, дает выход стихийным силам, молодецкому разгулу. Третья же часть подобна легендарному повествованию, раздумью о славном прошлом Древней Руси. И наконец, финал представляет картину народного празд-

нства. Это не холодно-торжественный апофеоз, а живая радость людей, собравшихся на площади.

Отметим, что то направление развития русской симфонии, которое было представлено Бородиным, по-своему отразилось и в творчестве других композиторов «Могучей кучки». В первую очередь можно указать на симфонические сочинения Милия Алексеевича Балакирева и в особенности на инструментальную музыку Николая Андреевича Римского-Корсакова. Наиболее существенной для Римского-Корсакова оказалась линия программного симфонизма, преломившего образы, навеянные народными сказаниями и легендами. Всемирную известность приобрела его прославленная симфоническая сюита «Шехеразада», овеществившая в музыкальных звучаниях персонажи и ситуации арабских сказок из собрания «Тысячи и одной ночи». Лучшей из его трех симфоний стала Вторая («Антар»), также связанная со сказочным сюжетом. Направление эпического симфонизма, отразившего дух народных сказаний и легенд, было продолжено композиторами, группировавшимися вокруг известного нотоиздателя М. П. Беляева, много сделавшего для утверждения русской музыки.

Эпическое начало весьма ощутимо и в музыке наиболее крупного из композиторов-симфонистов беляевского кружка Александра Константиновича Глазунова. Удивительное мастерство музыканта-архитектора, свободное владение средствами полифонической техники сочетались у Глазунова с академической уравновешенностью, со стремлением избегать сильных эмоций, откры-

того выражения лирического чувства. В этом ощущались эпическая объективность, мудрое спокойствие, стремление подняться над волнениями текущего времени, проникнуть взором в легендарное прошлое Древней Руси. Восемь симфоний Глазунова представляют серьезнейший вклад в развитие русского эпического симфонизма, получившего новые стимулы уже в советский период.

Справедливости ради скажем, что линия эпического симфонизма при всей ее влиятельности далеко не исчерпывала всего того, что создавалось русскими композиторами в жанре симфонии, если обратиться к концу XIX и началу XX века. Можно напомнить об обаятельных, лирически-проникновенных симфониях Василия Сергеевича Калинникова, о Четвертой симфонии Сергея Ивановича Танеева, где экспрессия лирического высказывания сочетается со строгой, архитектурной законченностью. Значительным этапом в развитии русского симфонизма стала также Вторая симфония Сергея Васильевича Рахманинова, где преломились лучшие стороны его незаурядного дарования, столь впечатляюще проявившиеся в его прославленных фортепианных концертах. И во Второй симфонии также сказался тот же поистине чудесный сплав энергии поступательного движения, активного действованиия и меланхолического созерцания, приобщения к неумирающей красоте весеннего цветения земли.

Крупнейшие достижения русской симфонии предреволюционной поры связаны с именем Александра Николаевича Скрябина. В своих трех симфониях Скрябин выступил как решительный при-

верженец драматически-конфликтного симфонизма, как продолжатель традиций программной симфонии Листа — Берлиоза и в то же время обобщенного симфонизма Чайковского. Но прежние достижения преломились у Скрябина в рамках оригинального стиля, отмеченного нервной импульсивностью и одновременно одухотворенной полнотой. В этом смысле особенно показательна его последняя Третья симфония («Божественная поэма»).

Ведущий контраст этого сочинения, определяющий направленность драматургического движения, сказывается в резком разведении двух полюсов — высшей грандиозности и высшей утонченности. Именно такой контраст и положен в основу развернутой первой части симфонии, превосходящей по масштабу две последующие, вместе взятые. Средоточием мощи духовного порыва становится императивная тема вступления, звучащая в духе гордого провозглашения. А следующая далее поступательная мелодия главной партии словно бы реализует, активизирует потенции, заложенные во вступительной иктраде. Истинной же альтернативой исходному тезису становится изысканно-утонченная музыка побочной партии. А все последующее развитие, в сущности, колеблется между двумя полюсами, обрисованными в экспозиции. Долгие погружения в созерцание, воплощение «длящихся состояний» сменяются экстатическим воодушевлением, душевным подъемом, мобилиующим внутренние силы героя симфонии.

Во второй части симфонии слышны голоса природы, в которой словно растворяется созерцающий

герой. А третья часть, совмещающая в себе черты скерцо и финала, становится апологией свободной, раскованной игры, высвобождающей внутренние силы героя в свободном, одушевленном полете...

Даже краткий обзор творческих свершений русских композиторов-классиков наглядно показывает, что ко времени Великой Октябрьской социалистической революции — величайшего потрясения, которое пережили народы России, к тому историческому рубежу, когда был сокрушен прогнивший режим и заложены основы нового общества, пошедшего по пути социализма, наша страна располагала прочными традициями отечественной музыкальной культуры, в частности, традициями симфонизма, обобщившего мировые достижения и нашедшего свои оригинальные пути. Это и послужило плодотворной основой для дальнейшего развития русской симфонии признанными классиками советской музыки.

Классика русского советского симфонизма

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в развитии человечества, положила начало революционному переустройству общества на основе принципов социализма. Это всемирно-историческое событие несомненно отразилось на судьбах искусства, привело к коренной переоценке ценностей, сказалось на развитии ранее сложившихся жанров. Однако пути воздействия этого бурного времени на искусство оказались не столь

просты и очевидны, как они представлялись в те уже основательно далекие от нас годы сторонникам решительного обновления художественного творчества. В особенности если речь пойдет о таком нормативном жанре с устойчиво сложившейся структурой, каким является симфония. Приспособление этого жанра к решению новых задач было трудным и сложным процессом.

Стоит напомнить, что связь музыки с жизнью редко бывает прямой, непосредственной, тем более тех ее жанров, в которых композитор не обращается к услугам слова. Простая иллюстрация сюжета редко может привести к успеху, если не будет найден тот язык, который окажется способным выразить существенно новое. Суть всех трудностей, стоящих на этом пути, заключена прежде всего в том, что музыка по своей природе есть «искусство интонируемого смысла». Это ныне общепринятое определение виднейшего советского ученого-музыковеда академика Бориса Владимировича Асафьева исходит из того факта, что композитор в своем творчестве опирается на укоренившиеся в сознании людей общепризнанные, или, как принято говорить, бытующие интонации. Воспринимая и подчас очищая эти интонации, поднимая их на ступень высокого художественного обобщения, композитор вырабатывает тот язык, которым он сможет изъясняться со слушателями, сообщить им свое понимание мира и его проблем.

И сложность, противоречивость исканий в русской музыке периода 20-х годов во многом происходила из того, что это было время

интонационного кризиса, то есть ломки, переосмысления прежних интонаций, вторжения новых, ранее не освоенных. Иными словами, конфликты, обострившиеся во всех областях жизни общества, выступали в музыкальном сознании людей как конфликты **интонационные**. Нелегко было совместить причудливую пестроту интонационных реалий бытия, где новое подчас рядилось в обветшавшие «интонационные одежды», с требованиями чистоты стиля, предельной обобщенности выражения, истинно художественного вкуса, которые властно предъявлял жанр симфонии всем тем, кто хотел сказать что-то свое в его строгих, канонических рамках.

Нет возможности остановиться на всех невероятно трудных и напряженных исканиях, которыми было отмечено становление и развитие русского советского симфонизма. Потому придется ограничиться краткими характеристиками этапных сочинений виднейших мастеров, что служили «маяками» в многотрудном движении жанра. Заметим лишь, что никакие броские заглавия, никакие самые что ни на есть «актуальные» сюжеты не помогут симфонии избежать забвения, если новое содержание не обретет современную форму, не будет проинтонировано по-новому. Вместе с тем невозможно добиться истинных, а не мнимых решений, если не будет опоры на прежнюю традицию, но традицию **обновленную**.

Живое движение искусства порой ставит нас перед такими неожиданными, перед такими непредвиденными поворотами, что нужно время, иной раз и немалое, чтобы истинное значение

художественных свершений предстало перед нами в непрерываемой очевидности. В высшей степени показательно, что такую трудно разрешимую загадку поставило перед музыкальной общественностью первое, и ныне с полным правом можно сказать, классическое творение русского мастера, отразившее жизнеощущение времени революционных перемен. Речь идет о Шестой симфонии Николая Яковлевича Мясковского.

Выдающийся русский симфонист Н. Я. Мясковский пришел к великому историческому рубежу вполне сложившимся, зрелым мастером. Его вершинному созданию 20-х годов предшествовали и драматически-трагедийные симфонические композиции (Третья симфония), и симфонии эпического звучания (Пятая симфония). Но в общем, видимо, прав был Асафьев, когда подчеркивал в симфониях Мясковского ведущую роль остроконфликтной линии, восходящей к Бетховену и Чайковскому. Правда, драматизм этот, по мнению Асафьева, смягчается особыми личными качествами лиризма, которые сказывались в упорном сокрытии «под ежистыми» интонациями от любопытных всего, что могло бы быть воспринято как чувственное самообнажение. Присущий композитору трепетный лиризм отступает «перед философически-замкнутой созерцательностью — на одном полюсе — и перед упорным стремлением к мерно-эпическим построениям с привлечением фольклорных тем, на строго мотивированных схемах, в которых Мясковский чувствует себя, как опытный архитектор в привычных конструкциях» (Б. В. Асафьев). Вот эти ка-

чества и создали особенную трудность вхождения в мир музыки Мясковского, связанной прочными узлами с русской и мировой традицией.

Одна из причин, обусловивших особое положение Шестой симфонии в наследии Мясковского и во всей русской, а может быть, и мировой музыке периода 20-х годов, коренится в том, что это произведение — нечто большее, нежели просто симфония. Это — осмысление грандиозных событий во всей их многогранности, неоднозначности и противоречивости и в то же время живое свидетельство истории, сохранившее нам непосредственное ощущение событий.

Шестая симфония стала отражением своего времени с его бурями и тревогами, его радостями, но и его трагизмом. Драматизм времени неслыханных перемен, невиданных мятежей, пророчески угаданный русским искусством предреволюционной поры, предстает в ней не как надвигающееся, предчувствуемое, а как **уже свершившееся**. Великая ломка прежних устоев сказалась в остром столкновении нового, императивно заявившего о себе в звучаниях песен революции, со старым, за которым было не одно только мрачное, отжившее, но и отблеск вековой традиции. Она, возможно, и определила странное для эпохи лозунгов и массовых действий на площади решение ввести в финале симфонии в роли антитезы песням революции: мелодию русского духовного стиха «Как душа с телом расставалась».

Возможно, и сейчас такое решение покажется спорным. Но, думается, важнее тут другое — ясно выраженное ощущение револю-

ции как необходимого, неизбежного поворота истории, несущего с собою всеобщее обновление, хоть и сопряженного с мучительным процессом смены жизненных устоев, коренного преобразования самого мироощущения людей, возвращенных реалиями старого мира. Именно такое понимание исторической роли великой революции отразилось и в поэме «Двенадцать» А. Блока.

В Шестой симфонии старое причудливо сосуществует с новым. Столкновение несоединимого, конфликт непримиримого, которое, однако, вынуждено сосуществовать, — именно это и определило кричащие контрасты образов симфонии, ее взрывчатую импульсивную драматургию. Тем не менее и это новаторское не по внешности, а по внутренней сути сочинение в общем-то ориентировано на традиционный четырехчастный цикл. Новизна решения Мясковского сказалась в том, что при строгом сохранении классической формы в движении музыкальных мыслей возникают неожиданные парадоксальные повороты, несущие преодоление сложившейся традиции.

Именно тематическое развитие, то есть развитие музыкальных мыслей, и определяет в решающей мере новизну стиля Шестой симфонии. Композитор оперирует «общеупотребительными словами» европейского музыкального языка, но сочетает их по-новому. Он подобен писателю, умеющему сказать нам новое словами обычного языка. В Шестой симфонии немало тем-символов, тем-афоризмов, приобретающих значительные лейтмотивы. Но их выразительный смысл изменчив, зависит от постоянно меняющегося кон-

текста. Наряду с этим рождаются и широкие, «раскидистые» бесконечные мелодии, основанные на сцеплении осмысленных, общезначимых оборотов, которые узнаются и приветствуются слухом.

Развернутое сонатное аллегро отмечено ярким контрастом главной и побочной партии. Императивно провозглашенные мотивы медной группы оркестра задают тон в среднем разделе первой части. Во множестве романтических сочинений прошлого века также возникают темы-символы подобного рода. В них можно уловить голос некоей величистой силы, музыкального воплощения мысли о неизбежном конце для каждого человека. Но, пожалуй, нигде этот образ не обретает такую агрессивность, такую поистине подавляющую мощь, как в Шестой симфонии Мясковского. Этот злоедающий голос не сдает своих позиций в третьем разделе (репризе), где напоминаются основные темы в их прежнем звучании. Лирический герой симфонии не просто поставлен перед неразрешимым вопросом — отчетливо очерчено, что именно внушает ему тревогу, что именно скрывается за той неотвязной мыслью, которая долго не может найти ясного выражения. Окончание первой части (эпilog-послесловие) своей трагической просветленностью предвосхищает завершение всего симфонического цикла в целом.

Решение средних частей цикла также традиционно лишь внешне. Бурное, стремительное, «злое» скерцо, подобно черному вихрю, той выюге, что кружится на просторах пустынного города поэмы Блока «Двенадцать». В беспорядочной череде мотивов даже трудно уловить логически осмыслен-

ную тему. Одни лишь внезапные вихревые порывы, стремительно налетающие и столь же быстро уносящиеся вдаль. Короткое затишье — и вьюга возобновляется с новой силой.

Медленная часть по всем параметрам противоположна скерцо. Начальный оборот ее ведущей темы становится лишь первым звеном плавно развертывающейся мелодии, однородной по своему интонационному наполнению. На первый взгляд, по смыслу эта тема близка романтическим образам томления, напоминающим нам о бесконечной мелодии опер Рихарда Вагнера. Но там — ожидание еще не совершившегося, предстоящего, тут — воспоминание о чем-то далеком, невозвратно ушедшем. И неожиданно оказывается, что эта часть связана со скерцо внутренним родством, как лицевая и оборотная сторона одной медали. И словно для того, чтобы подчеркнуть эту связь, сделать ее осязаемой, композитор и там и здесь вводит одну и ту же музыкальную цитату, представляющую русский вариант средневековой мелодии *Dies irae* («День гнева»).

И все же оригинальность симфонии в решающей мере определила трактовка ее финала, **всецело построенного на цитатах**, — либо хорошо известных, «находящихся на слуху» мелодий, либо на реминисценциях (напоминаниях) музыки **всех** остальных частей. И в то же время финал резко противостоит всем трем предыдущим частям, вместе взятым. Как бы ни были велики контрасты образов сонатного аллегро, скерцо и медленной части, слушателя ни на мгновение не покидает ощущение единой первоосновы, к ко-

торой восходит решительно все, ощущение редкой в своей органичности **стилистической чистоты**.

С первыми звуками финала мы сразу попадаем на площадку, где движутся людские массы сомкнутыми колоннами. Композитор воспользовался тут мелодиями французских революционных песен («Карманьола» и *Ga ira*), чья ритмическая энергия его особенно поразила. В них ясно ощутима несокрушимая, радостная сила, сметающая все на своем пути, но в них отчетливо уловим и пафос обновления, тот дух перемен, что составил жизненную доминанту первых лет революции.

Однако же истинная смелость, нешаблонность решения Мясковского проявляется в том, что новому миру противостоит музыка, исполненная трагического величия. Композитор вводит хор, звучащее **слово**, интонируемое в мелодии русского духовного стиха «О расставании души с телом». Такое, на первый взгляд, противостоит естественное соединение мелодий-символов, не связанных решительно ничем, раскрывает смысл событий в двух дополняющих друг друга ипостасях — радостном подъеме миллионов и трагическом оплакивании других миллионов, принесенных в жертву во имя грядущего обновления. В этом истинная историческая и художественная правда, выраженная создателем Шестой симфонии без прикрас, без барабанного боя и бездумного бодрчества, но с чувством приятия судьбоносных событий как неизбежных, желанных и необходимых.

Традиционный для русской симфонии выход героя симфонической драмы в народ обретает здесь совершенно иной, более

сложный, многоаспектный и глубокий смысл. В необыкновенно просветленном, «очищающем» звучании преобразенной темы медленной части, венчающей симфонию, выражено то приятие мира в его жесточайших противоречиях, которое было и осталось исходной позицией художника.

Н. Я Мясковский прошел долгий и нелегкий путь как композитор, для которого симфония была и осталась основной сферой приложения творческих усилий. Не все равноценно среди его 27 симфоний, но лучшие из них стали вехами в становлении и развитии русского советского симфонизма. Интенсивные искания современного языка привели, в конечном счете, к созданию Шестнадцатой симфонии, где композитор поднял на уровень высокого художественного обобщения интонации массовых песен. В Двадцать первой симфонии он дал оригинальное решение лирической концепции в рамках развернутой одночастной композиции (эта работа Мясковского была удостоена Государственной премии СССР). Наконец, в последней, Двадцать седьмой, симфонии перед нами предстает мудрый художник, достигший гармонической уравновешенности мироощущения.

Сороковые годы XX века связаны с величайшим испытанием, когда-либо пережитым народами России, — Великой Отечественной войной. Это поистине трагическое и одновременно величественное событие отразилось в музыке, в том числе и в сочинениях симфонических жанров. Ведущую роль здесь сыграли сочинения, принадлежащие перу двух других великих русских мастеров, — Сергея Сергеевича Про-

кофьева и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Для Прокофьева симфония была важным, но не единственным жанром, на котором сосредоточились его творческие интересы. Более того, симфония в какой-то мере предстает как отражение (порой прямое) той музыки, что родилась при воплощении сценических замыслов. Так, Третья симфония Прокофьева целиком и полностью была смонтирована из музыки оперы «Огненный ангел», организованной в законченные симфонические формы. Источником следующей, Четвертой, симфонии стал балет «Блудный сын», написанный по заказу видного деятеля русской культуры Сергея Дягилева. Оба эти произведения свидетельствуют не только о теснейшей связи инструментальной музыки Прокофьева с выразительностью интонируемого слова и с пластикой жеста, движения, но и красноречиво говорят о **симфоничности театральных сочинений** композитора, о специфическом методе развития музыкальных мыслей, который, с легкой руки академика Асафьева, определяется понятием **симфонизм**.

Особая конкретность, почти что зримая пластика отличают лучшее творение Прокофьева, принадлежащее к симфоническому жанру. Речь идет о его Пятой симфонии, возникшей в годы Великой Отечественной войны. И тут стоит отметить, что трагические катаклизмы истории могут вызывать у художников неоднозначные реакции. И наряду со стремлением воплотить в музыкальных звучаниях всю остроту борьбы, передать в них свою боль и тревогу за судьбу мира, возникает страстное желание утвердить в образах музыки

(а шире, искусства в целом) величие и непреходящее значение духовных ценностей, раскрыть красоту мира. «Симфония величия духа человеческого» — так определил сам Прокофьев смысл своей Пятой симфонии, в которой прослеживается связь с традицией русского эпического симфонизма. Подобно симфониям Бородина, она также представляет последование четырех относительно законченных картин, соответствующих жанровой природе частей нормативного симфонического цикла. Но и здесь традиционность сочинения — лишь внешняя форма, по существу же, старая традиция предстает в обновленном, радикально преобразованном облике.

Так, первая часть симфонии Прокофьева в противовес традиции выдержана в спокойном, умеренном темпе, отличается особенной меторопливостью развертывания. Смысл ее музыкального движения заключен в постепнном становлении и утверждении ведущей мелодии героико-эпического звучания. Но эта мелодия далеко не сразу раскрывает свои потенциальные возможности, с каждым новым своим появлением она крепнет, ширится, мужает, символизируя несгибаемую мощь человеческого духа.

Однако было бы ошибочно считать, будто суровая реальность тех дней никак не отразилась в Пятой симфонии Прокофьева. Она составляет скрытый подтекст главных образов, порой становящийся явным, проступающим на передний план, приобретающий напористые, агрессивные черты.

В Пятой симфонии строго выдержаны контуры законченной музыкальной мысли, сохраняю-

щие свою целостность при каждом ее напоминании. Но это не простые повторения — каждый раз меняется оттенок звучания, его окраска, а в конечном счете и смысловое наполнение темы, всегда узнаваемой, всегда остающейся именно **этой темой**, а не какой-либо иной. Она предстает как некое **множество равноправных вариантов**, порой даже полярно противоположных по своей образной направленности.

Контрасты первой части Пятой симфонии, в общем-то, представляют различные стороны позитивного начала, где, как уже отмечалось, все развитие идет под знаком возрастания мощи и полноты звучания ведущей темы героико-эпического содержания, оттеняемой другими темами лирического и скерцозно-танцевального склада. Особенно важна здесь изящная мелодия, завершающая первый раздел этой части. За легкой танцевальностью угадывается совсем иной смысл — это своего рода «тема остережения», намек на иные, подспудные силы, которым еще предстоит выйти на поверхность. Голос войны проступает здесь лишь отголосками, он — в скрытом подводном течении, в общей суровости колорита.

Гораздо нагляднее и веселее он звучит в следующей части — скерцо. Именно в нем отмеченная выше особенность музыкального развития как последования множества равноправных вариантов сказалась с особенной наглядностью. Тридцать два раза проводится ведущая тема скерцо, но какие воистине невероятные неожиданности она нам преподносит! Тонкая, даже какая-то элегантная в своем изяществе танцеваль-

ная мелодия менее всего может настроить нас на предчувствие каких-либо экстраординарных музыкальных событий. Но с поистине неуклонной последовательностью она ломается, искажается, выворачивается, что называется, наизнанку. И даже средний раздел скерцо, предваряемый прекрасной темой пасторального склада, не в состоянии остановить этот процесс гротескового искажения ведущей мелодии, оборачивающейся в конце концов какой-то уродливой гримасой.

Опаляющее дыхание войны сказалось и в медленной части симфонии, ведущая тема которой напоминает вдохновенные лирические адажио балетов Прокофьева — «Ромео и Джульетта» и «Золушка». Из них постепенно вырастает образ народного горя, напоминающий нам о павших на полях сражений. И вновь мелодия утверждает в своем первоначальном облике как воплощение вечной, неумирающей, неуничтожимой красоты.

Позитивный смысл присущ и финалу Пятой симфонии, который явно восходит к старой классической традиции танцевально-игровых завершений симфонических концепций. Но в нем заключено нечто большее, нежели просто веселье, и менее всего можно рассматривать его как простое отвлечение от грозных событий. В динамике движения, в неударжимом потоке музыкальных тем, сменяющих друг друга, подобно фигурам в стремительно вращающемся калейдоскопе, ощущается пафос действия, бурлящего кипения жизни, а точнее, того приподнятого, возбужденного эмоционального состояния, которое сопутствует лишь великим сверше-

ниям. И потому так убедительно, «весело, грубо, зримо» звучит завершение финала симфонии, где легкое веселье, с его искрящимися оттенками, сменяется богатырским плясом. В героическом апофеозе Пятой симфонии выражена ее патриотическая идея.

Пятая симфония Прокофьева явила собой новую ступень в развитии русского и, шире, мирового симфонизма. И вновь ее оригинальность сказалась не столько в облике всего цикла в целом, явно восходящего к классической норме, сколько в особенностях симфонического метода развития, присущих именно Прокофьеву. Особенности эти проистекают из природы прокофьевского тематизма — в отличие от некоторых своих предшественников и современников он опирался на сравнительно протяженную, структурно-оформленную тему и в последующем ее развитии предпочитал сохранять некую целостность. Вот почему для него так важны именно повторения однажды показанной мелодии.

Однако такие повторения не буквальны — эти повторения **вариантные**. И каждый вариант открывает новые стороны, заложённые в теме лишь как **возможности**, а порой и переосмысливает тему столь радикально, что от ее первоначального облика не остается и следа. Как и Чайковский, Прокофьев — художник ярчайших **контрастов**, но введение новой темы по большей части осуществляется таким образом, что она воспринимается как **естественное продолжение** предшествующей. Что же касается цикла в целом, то тут Прокофьев ближе к принципу чередования относительно законченных картин, которые скла-

дываются в целостную композицию, отчетливо восходящую к классической норме. Но и тут заметно стремление прочертить линии сквозного развития, связывающие все части симфонии воедино.

Все эти свойства в полной мере проявились и в двух последующих симфониях композитора — Шестой, драматической по своей направленности, и Седьмой, лирической. Седьмая симфония Прокофьева стала первым музыкальным сочинением, удостоенным Ленинской премии, присужденной композитору посмертно.

К вершинным классическим произведениям принадлежат и симфонии русского советского композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Шостакович также не замыкался в строго очерченных рамках симфонических жанров, но в отличие от Прокофьева, более тяготевшего к сценической музыке — опере и балету, был симфонистом по призванию. Именно в симфониях полнее, глубже, многостороннее раскрылся талант Шостаковича — выдающегося музыканта своего времени. Симфонии стали важнейшими вехами творческого пути советского мастера, в них отразились его раздумья о времени, и прежде всего о трагическом испытании, выпавшем на долю народов нашей страны.

Среди пятнадцати симфоний Шостаковича не просто выделить какую-либо одну, наиболее характерную для него. Без преувеличения можно сказать, что каждое из его сочинений для симфонического оркестра стало заметным событием музыкальной жизни нашей страны, этапом в становлении и развитии стиля мастера.

Уже Первая симфония, созданная юным музыкантом, получила международное признание. Такой же повсеместный отклик имела Пятая симфония, музыку которой он насытил тревожными звучаниями времени. Воплотив в ней идею становления личности, он открыл путь преодоления трагических противоречий в мироощущении лирического героя. И не случайно именно Шостакович уже в первый год войны, находясь в осажденном Ленинграде, в неслыханно короткий срок создал свою монументальную Ленинградскую симфонию — седьмую по счету.

Это сочинение стало подвигом советского художника, вложившего в музыкальные звучания всю свою ненависть к фашизму. Контраст вдохновенных мелодий, пронизанных духом истинного гуманизма, и тупой, механической силы фашизма, готовой смести все, что окажется у нее на пути, представил симфоническую коллизию в предельно резкой, обнаженной форме. Конечным итогом движения образов симфонической драмы стало видение, тогда еще далекой, но желанной Победы.

Не менее показательной для стиля Шостаковича стала грандиозная пятичастная Восьмая симфония, созданная также в годы Великой Отечественной войны. На этом сочинении мы задержимся подольше вовсе не потому, что оно может быть признано в какой-то мере лучшим достижением Шостаковича в жанре симфонии. Просто на его примере особенно наглядно представить свойство симфонического метода Шостаковича. Не лишне было бы указать, что именно Восьмая симфония особенно сильно повлияла на развитие русского советского симфонизма

(да и не только русского), многократно преломившись в созданиях пляеды спутников, следовавших за центральным светилом.

В полном согласии с традицией композитор открывает симфонию монументальной первой частью, насыщенной острейшими контрастами. Но это менее всего контрасты музыкальных тем, противопоставленных друг другу. Хотя в первом разделе (экспозиции) движение главной темы приводит к четко очерченной, откристаллизовавшейся мелодии (побочной теме), возникает впечатление, что эта новая мелодия становится **закономерным продолжением** предыдущей, следующим этапом разрывания бесконечной линии, где плавно, незаметно сцепляются постоянно обновляющиеся мотивы — первичные клеточки музыкального движения. В противовес Прокофьеву Шостакович не стремится создавать целостные, конструктивно-замкнутые мелодии — он явно тяготеет к протяженным линиям, словно устремленным куда-то вдаль. И наряду с этим он применяет краткие, афористичные темы-тезисы, темы-символы, подобные суровому возгласу «Memento mori».

В мелодиях, развертывающихся спонтанно, в непрерывном обновлении интонаций, выстроенных в нескончаемую цепь, в настойчивом избегании всего устойчивого, завершающего, гармоничного сказывается дух мучительных поисков «точки опоры» в хаосе мыслей и чувств героя, стоящего перед лицом поистине подавляющей, внеличной силы. В «бесконечных мелодиях» Шостаковича острейшие переживания слиты с ищущей, анализирующей мыслью.

Скрытый, но незримо присут-

ствующий подтекст, сообщающий музыке внутреннюю тревогу, обнажается в среднем разделе первой части симфонии (разработке). Мы слышим там все те же музыкальные темы, их контуры отчетливо распознаются нашим сознанием, но смысловое наполнение привычных, запомнившихся оборотов меняется до неузнаваемости. В искаженных мелодиях обнажается уродливая личина зла и разрушения. Постепенно крепнет и набирает силу чудовищная поступь сомкнутых фашистских колонн, готовых растоптать, уничтожить все, в чем есть хоть малейший отблеск человеческого.

И до Шостаковича в музыке ставилась задача прямого выражения темных сил средствами интонируемых звучаний. Но никогда еще сила торжествующего зла, правящего бал на костях жертв, не была передана так впечатляюще. Отметим, что ярчайший контраст гуманного и антигуманного начал здесь (и в этом Восьмая симфония отличается от предшествующих) достигнут путем коренного преобразования **одних и тех же музыкальных идей**, диаметрально меняющих свое смысловое наполнение. Отметим и другое — особую последовательность, неумолимость нарастания напряжения, разряжающегося в гигантской кульминации, где начальная (вступительная) тема достигает поистине космической мощи. И следующий далее скорбный монолог английского рожка звучит как оплакивание погибших.

Уродливые личины зла отчетливо проступают в двух последующих частях симфонии, разделивших между собой функцию скерцо. Напористый, даже какой-то

нахальный марш (вторая часть) становится символом разрушения. Но особенно впечатляет следующая далее скерцо-токатта, где средствами музыки представлено нечто вроде машины уничтожения, работающей деловито, отлаженно, с подчеркнuto бездушной механичностью. В нескончаемое движение равномерного, неостановимого ритма вторгаются экспрессивные возгласы словно вопиющих к небу жертв, затем на какой-то момент проступает энергичный, нарочито примитивный марш-бодрячок и снова возобновляется механическое движение токатты, устремленное к гигантской вершине — второй, генеральной кульминации всей симфонии.

И наконец, немного о двух последующих частях. В композиции Восьмой симфонии Шостаковича они представляют альтернативу двум предыдущим, дают разрешение ведущему конфликту сочинения. Четвертую часть композитор строит на повторениях одной темы, с которой сочетается свободное, импровизационное движение наслаивающихся на нее голосов (принцип старинной пасакалии). Смысл этой части — раздумье, переходящее в созерцание. В музыке возникает сочетание экспрессии выражения со строгой сдержанностью в ее внешних проявлениях. Этот прием (повторение неизменной темы), напоминающий старинную музыку, музыку Баха прежде всего, обретает вполне конкретный выразительный смысл, символизируя сдерживающую, дисциплинирующую силу, контроль разума над спонтанностью переживания.

Финал Восьмой симфонии не

дает окончательного разрешения трагических коллизий, воплощенных в музыке. Он подобен многоточию, запросу, ответ на который способен дать только будущее. Но ответ этот легко можно предугадать, поскольку композитор подчеркивает средствами музыки неумирающие ценности жизни, что нашло выражение в пасторальном колорите, которым отмечена ведущая тема финала, полная спокойствия, умиротворения. Конечно, могло быть и другое завершение, но из многих возможностей Шостакович предпочел избрать именно такую, предоставив своим слушателям сделать надлежащие выводы из высказанного им предостережения.

После Восьмой симфонии композитор продолжил свои искания в построении высшего инструментального жанра. Нет возможности проследить за всеми перипетиями дальнейшего движения признанного лидера русского советского симфонизма. Но одно хотелось бы отметить прежде всего — исключительное разнообразие решений. Потому вслед за грандиозной Восьмой симфонией, отразившей непримиримые конфликты времени, появляется несколько облегченная Девятая. За ней следует «автобиографическая повесть», в роли которой выступила Десятая симфония. И наконец, монументальная Одиннадцатая, вдохновленная историческими событиями первой русской революции 1905 года. Но при всем различии этих сочинений, этапных для творческого развития мастера, в них действуют некоторые общие принципы его стиля, сохраняются основы его симфонического метода. Лишь в последних симфониях (Четырнадцатой и Пятнадцатой) намеча-

ются существенно новые пути, но об этом речь пойдет позже. А пока постараемся по необходимости сжато показать, что же нового внес Шостакович в развитие русского и мирового симфонизма, преимущественно ориентируясь на симфонию «среднего» периода его творчества — с Четвертой по Двенадцатую включительно. Ибо ценность вклада Шостаковича заключена не только в том, что он исполнил свой патриотический и нравственный долг, но также и дал оригинальное решение задач, поставленных развитием искусства, прежде всего эволюцией симфонического метода мышления в звуках.

Шостакович, как правило, сохраняет стойкую приверженность к традиционному четырехчастному циклу, приметы которого отчетливо различимы даже в ненормативных симфонических композициях. Но воспроизводит он его с рядом существенных отступлений. Быть может, самое наглядное из них, «бросающееся в глаза» — это **умеренный**, а то и попросту **медленный темп**, присущий исходной части — аналогу классического сонатного аллегро. Вместо него чаще всего встречается **модерато** (умеренно), **анданте** (умеренно-медленно). И такая замена темпа есть внешнее проявление существенных изменений. Она возникает именно потому, что первая часть симфонического цикла становится **выражением медитации, размышления, рефлексии**, то есть тех качеств, которые по самой своей природе **противоположны действию**. Воображаемый лирический герой симфонии не пытается вмешаться в спонтанный ход событий, направлять их усилием воли (в этом Шостакович противостоит

Бетховену) — он испытывает воздействие агрессивных, подавляющих сил, которым как будто ничто не способно противостоять. Иными словами, речь идет о **страдании**, но не только в смысле физических либо нравственных терзаний, а в ином, более общем значении слова, когда имеется в виду чисто функциональное отношение, наподобие того, что возникает в страдательном залоге как грамматической категории.

Лирический герой Шостаковича, которого до известной степени можно отождествить с самим автором (отсюда явная или скрытая автобиографичность ряда его симфоний), вместе с тем не остается пассивным, безучастным свидетелем событий, предотвратить которые не в его власти. Он выражает свое отношение к происходящему, судит, оценивает его, подвергая аналитическому рассмотрению. Отношение это четко выражено, оно — в страстном отвержении зла, осознании почти что до раздирающей боли его бесчеловечности, в редкостной силе нравственного осуждения всего того, что несет с собою гибель и разрушение. Мир предстает в симфониях Шостаковича сквозь призму восприятия страдающей личности, и ее трагическая судьба ставит нас перед иной, более широкой проблемой судьбы духовных ценностей под натиском сил зла, подчас даже кажущегося непреодолимым.

Но в том-то и дело, что такое суждение было бы глубоким заблуждением, ибо противление злу выражено не менее четко и остро. Оно сказывается даже в том, в каком интонационном облике выступает зло в музыке Шостаковича (бездушная механичность, деловитый автоматизм). Важнее,

однако, другое — торжествующей поступи бесчеловечной стихии противостоят чистота и проникновенность переживаний героя-антагониста, красота и нравственное превосходство его духовного облика. Две силы сталкиваются в музыке Шостаковича лицом к лицу, определяют присущее его стилю противостояние — сила **внешнего давления**, его всесокрушающий напор и сила внутреннего, **нравственного противодействия**, что выражается в величии и чистоте позиции лирического героя, судящего, оценивающего происходящее своим судом.

В такого рода конфликте, лежащем в основе драматургии симфонической композиции, есть **принципиальная новизна**, его возникновение — закономерный результат воздействия нашего времени, времени жесточайших испытаний, когда-либо пережитых человечеством, и прежде всего народами нашей страны. Воплощения своих замыслов композитор достигает при помощи **тематического развития**, то есть способов и приемов преобразования однажды показанных музыкальных мыслей. В этом развитии музыкальная тема способна изменить свое смысловое наполнение столь радикально, что становится носителем прямо противоположного образа. И такое новое значение она порождает словно бы из самой себя, потому как, ломаясь, искажаясь до предела возможного, она узнается нами во всех ее метаморфозах. Не Шостакович изобрел этот метод развития музыкальных мыслей, но он стал применять его особенно последовательно и целеустремленно. Отметим, что не только в отдельных частях, но и в более мелких элементах симфонии дей-

ствует все тот же метод **вариантных преобразований первичных клеточек музыкального движения** — мотивов, интонаций, мелодических оборотов, попевок. Подробное освещение особенностей таких преобразований увело бы нас в область, требующую специальной подготовки. Но чтобы уловить дух непрерывного обновления, присущий симфониям Шостаковича, не надо быть музыкантом-профессионалом, достаточно лишь просто любить и понимать музыку.

Указанные выше особенности действуют и на самом высшем уровне — **уровне симфонического цикла в целом**. Сквозное развитие в музыке Шостаковича получило ярчайшее и последовательное выражение. Каждая из частей цикла не просто относительно законченная картина, следующая по нехитрому принципу «одно после другого», она становится закономерным звеном в развертывании ведущего конфликта сочинения. Но его стороны в средних частях словно бы разъединяются. Если скерцо часто становится средоточием действия, движения, проходящего под знаком не-принужденной игры, то в медленной части господствуют образы созерцания, погружения в глубины самосознания страдающей личности (еще раз напомним, что страдание трактуется здесь в широком смысле слова как способность человека испытывать, претерпевать воздействия внешнего мира и реагировать на них в переживании). Скерцо становится **игровым центром** симфонии (а игра может проявляться не только в танце, но и в любом ритмически-организованном движении), тогда как медленная часть выступает в

роли **лирического центра** композиции. И наконец, финал, как правило, трактуется Шостаковичем как **преодоление** всего круга ранее показанных состояний, в нем композитор стремится достигнуть нового качества. Решение финалов может быть совершенно различным, но общее его понимание как **закономерного итога** всей симфонической композиции везде выражено предельно отчетливо.

В конечном же итоге в симфониях Шостаковича гармонично объединены два принципа композиции: построение относительно законченных частей, представляющих разные аспекты художественного анализа действительности — личности в ее взаимоотношениях с окружающим миром; последовательности частей цикла, связанных сюжетно, как звеньев единого процесса, находящихся в причинно-временной связи. Симфонизм Шостаковича стал закономерным продолжением той линии, которая представлена именами Бетховена, Чайковского, Малера. Средствами музыки в его симфониях воссоздана картина мира, какой она видится художнику эпохи грандиозных потрясений в жизни народов мира.

Русская советская симфония 60—70-х годов

Как бы ни были значительны достижения выдающихся мастеров прошлого, искусство не может стоять на месте, повторяя в разных вариантах уже найденные решения. Необходимость обновления, поисков новых путей так или иначе ставится на повестку дня самой жизнью, ее изменившимися

условиями, требованиями нового времени.

Для русской советской музыки 60-е годы стали временем интенсивных исканий, композиторы самых разных поколений и творческих ориентаций начали осваивать новые средства, новые техники музыкальной композиции, ранее еще не вошедшие в обиход мастеров музыки нашей страны.

Многое можно было бы сказать о причинах такого поворота, о его смысле. Но решающую роль, конечно, тут сыграли объективные реалии бытия, сложившиеся в послевоенном мире, породившие потребность исследовать художественными средствами то неимоверно сложное явление, каким предстало современное общество, уловить новые тенденции и процессы, а главное, мироощущение человека наших дней, его думы и чаяния.

В 60-е годы возник известный отход от широкоохватных «глобальных» симфонических концепций в пользу более скромных, порой даже камерных композиций, где на передний план выступает не столько действующий, сколько размышляющий герой, стремящийся найти ответ на коренные вопросы своего личного бытия. Потому-то новые средства с их подчеркнутой детализацией, иными, более утонченными (порой даже изощренными) отношениями элементов, из которых складывается звуковая материя, оказались тут как нельзя кстати. В свою очередь, повышение значимости микроэлементов музыки, порой даже отдельного звука привело к преодолению привычных норм построения симфонической композиции, к отказу от монументальности и крупного штриха в

пользу миниатюры, тщательной отделки мельчайших деталей.

Конечно, поискам подобного рода сопутствовали и значительные потери — на какой-то момент симфония в ее классическом выражении оказалась потесненной. Однако рассматривать новые тенденции всецело как негативные, усматривая в них род художественного заблуждения, было бы попросту несправедливо. Хотя бы потому, что им отдали дань даже виднейшие мастера всей нашей многонациональной музыки. Одно имя Д. Д. Шостаковича говорит тут само за себя. В своих двух последних симфониях он обратился к симфоническим композициям, где классические основы построения жанра оказались существенно переосмысленными.

Одной из примет времени стало интенсивное развитие вокально-симфонических жанров нетрадиционного типа. Речь идет о вокально-симфонических композициях, образованных последованием хоровых или сольных миниатюр, выстроенных в сравнительно развернутые циклы. Популярность такого рода сочинений стала столь велика, что порой даже раздавались голоса об исчерпании возможностей чисто инструментальных жанров (симфонии прежде всего). Введение живого, интонируемого слова, обращение к высокой поэзии с присущей ей «обобщенной конкретностью» словесного образа — все это, казалось, открывало новые, ранее не использованные возможности. Потому-то и стали появляться симфонии, по внешности схожие с вокальными циклами, которые представляли последовательные относительно замкнутых вокальных миниатюр в сопровождении симфонического оркестра.

Время показало, что так называемая «вокальная симфония» не смогла вытеснить чисто инструментальную, а тем более свести ее на нет. Однако симфонические композиции с участием интонируемого слова получили определенное развитие и существуют до сегодняшнего дня. Наивысшим достижением стала тут Четырнадцатая симфония Шостаковича. Виднейший мастер советского симфонизма не просто отдал дань веяниям времени, но и придал новой тенденции совершенное выражение. Шостакович практически выразил в своем создании живую связь времен. Сохраняя свой стиль, свои творческие установки, он в то же время по-новому подошел к главной задаче — к построению симфонической композиции как законченному художественному целому.

По внешности Четырнадцатая симфония не имеет традиционной структуры сонатно-симфонического цикла. Симфония состоит из одиннадцати частей, которые крайне трудно сгруппировать таким образом, чтобы возникло нечто подобное привычной схеме четырехчастной симфонии. В состав сочинения Шостаковича входят следующие части: «De profundis», «Малагенья» (обе на слова Ф. Г. Лорки), «Лорелея», «Самоубийца», «Начеку», «Мадам, посмотрите!», «В тюрьме Санте», «Ответ запорожских казаков Константинопольскому султану» (все шесть — на слова Г. Аполлинера), «О Дельвиг, Дельвиг!» (слова В. Кюхельбеккера), «Смерть поэта», «Заключение» (обе на слова Р. М. Рильке). Все эти части связывает одна тема — они пронизаны думами о близкой смерти, в них ощущается тоска по уходящей жизни, прощание с ней.

В каком-то смысле Четырнадцатая симфония возрождает старинную традицию песен и плясок смерти (*Danse macabre*), напоминая, в частности, известный вокальный цикл Мусоргского. В то же время было бы односторонне и попросту неверно представлять эту симфонию как простую декларацию идеи всевластия смерти, равно как и видеть в ней выражение ее подавляющего гнета. В пьесах этого цикла явственно ощущим дух внутреннего протеста, яростного отвержения бесчеловечности, где смерть становится «конечной инстанцией». Композитор стремится найти ответ на вопрос, что же вечно в жизненном круговороте, что способно устоять под неумолимым воздействием времени? По сути дела, каждая из одиннадцати картин может быть воспринята как вариация на одну и ту же тему — истинной ценности человеческих дел и свершений, более того, самого человека как неповторимой личности перед смертельной угрозой. Причем такая угроза возникает не просто в силу извечной необходимости мирового порядка, но и по злой воле людей, присвоивших себе право отнимать свободу и жизнь у своего ближнего. Истинный смысл создания Шостаковича — предостережение, призыв к людям стать более человечными.

В Четырнадцатой симфонии явно преобладает поступательное развертывание, в ней возникает многократное освещение единого образа, словно поворачивающегося разными гранями. Каждая пьеса цикла связана с ведущей темой сочинения, открывает и разрабатывает отдельные ее аспекты. При этом преобладает углубленное созерцание, философичность, по-

гружение в себя. И все-таки здесь тоже явно ощутимы свойства именно симфонической композиции с присущим ей драматургическим развертыванием.

Начнем с того, что пьесы, входящие в состав цикла, не равны по масштабу и по своей значимости. Так, среди первых трех частей явно выделяется развернутая, богатая контрастами «Лорелея» (№ 3). Однако две предыдущие пьесы — «Де профундис» (№ 1) и «Малагенья» (№ 2) — выходят за рамки простого вступления. В них сформулирована основная тема сочинения, представлен его ведущий контраст — скорбного, даже отрешенного раздумья и яростного, зловещего пляса.

Центральный раздел цикла включает четыре пьесы — «Самубийца» (№ 4), «Начеку» (№ 5), «Мадам, посмотрите!» (№ 6) и «В тюрьме Санте» (№ 7). Их сближает тема всевластия смерти, раскрывающаяся в разных ситуациях. Наиболее сгущенного концентрированного выражения ведущий образ достигает в седьмой пьесе, где повествуется о насильственном одиночестве человека, ввергнутого в каменный мешок.

Восьмая пьеса «Ответ запорожских казаков Константинопольскому султану» знаменует собой перелом — в ней отчетливо звучит тема протеста, страстного отвержения сил зла. Вслед за динамической кульминацией цикла наступает кульминация смысловая «О Дельвиг, Дельвиг!». Именно в этой пьесе, девятой по счету, заключен момент просветления, надежды на лучшее будущее. Две пьесы на слова Р. М. Рильке симметрично замыкают общую композицию симфонии, что отчетливо выражено в первой части

десятой пьесы («Смерть поэта»).

В конечном же итоге складывается цельная композиция, отмеченная своеобразным «перетеканием» мотивов. Во вступительном разделе заявлена главная мысль, показан ведущий образ сочинения. Затем следует многостороннее развитие, представляющее разные грани центрального образа. Поворот к завершению отмечен резким переломом (восьмая пьеса). Последние же две части воспринимаются как эпилог-последствие, где еще раз утверждается главная мысль. Таким образом, с виду ненормативная композиция являет нам последовательное движение от исходной мысли через ее разработку к перелому в генеральной кульминации, за которой следует конечный итог, смысловое замыкание. Так своеобразно проявляется в этом сочинении принцип симфонизма как развития музыкальной мысли, по своей внутренней сути **антитетического**.

Последняя, Пятнадцатая, симфония Шостаковича на первый взгляд воспроизводит традиционное построение четырехчастного симфонического цикла. Но автор трактует его с весьма существенными коррективами, отражая другую важную тенденцию, обозначившуюся в развитии инструментальных жанров.

Речь идет о взаимосвязи и даже, шире, **взаимопроникновении двух жанров**, которые развивались, можно сказать, «рука об руку». С момента своего возникновения симфония наложила неизгладимую печать на эволюцию другого популярного и широко распространенного жанра бестекстовой музыки, каким утвердил себя **инструментальный концерт**. Едва ли не в любой филармонической про-

грамме мы найдем сольный концерт для фортепиано либо для скрипки с оркестром. Несколько реже встречаются виолончельные концерты и уж совсем эпизодически концерты для других инструментов — струнных либо духовых.

Однако в наши дни значимость концертных жанров, да и вообще концертного начала настолько возросла, что сложился и стал постоянным гостем на филармонической эстраде **новый жанр — концерт для оркестра**. Правда, новизна его — вещь относительная. Хорошо известно, что инструментальный концерт существовал и развивался еще до того, как появились первые симфонии, где обозначился традиционный четырехчастный цикл. Однако современный концерт для оркестра хоть и сохраняет какие-то связи со старой практикой Concerto grosso (связь эта порой даже декларируется в заглавии), вместе с тем не становится простым возвратом к давно уже пройденному этапу развития музыки. Простого возврата к старому в искусстве вообще быть не может — поезд ушел и никакими силами нельзя заставить его вернуться к станции отправления. Потому-то в современных концертах для оркестра столь ясно сказывается воздействие симфонизма, композитор уже не может не мыслить симфонически.

И все же значимость **концертного начала** в наши дни столь возросла, что оно проявляется даже в рамках сочинений, с полным правом названных симфониями. В чем же сказывается то качество развития музыкальных мыслей, которое принято ныне определять словом **концертность**? Прежде

всего и главным образом в огромной роли **принципа состязания** солирующего инструмента (либо их группы) с остальной массой оркестрового состава. Оркестр, выступающий как некое целое, как своего рода «толпа», выделяет героев, которые утверждают себя в свободном состязании с многоголым партнером-противником. Причем такое состязание далеко не всегда принимает формы прямого, открытого **противоборства**, гораздо чаще возникает нечто вроде оперного дуэта **согласия**, когда его участники дополняют друг друга в совместном звучании. Тем не менее единство предполагает и дифференциацию, то есть **разделение** на началах партнерства. Потому сольное выступление какого-либо инструмента, которому вторит оркестр, всегда предполагает и момент **диалога**, пусть даже и его участники во всем друг с другом согласны.

Еще одно существенное свойство концерта — особая роль игрового начала, свободного волеизъявления инструментального голоса, где демонстрируются виртуозные возможности солиста. Причем не только для постоянно действующего, безраздельно господствующего (как это типично для сольного концерта), но и для героя, остающегося только «калифом на час». Игра, таким образом, понимается не только как состязание, предполагающее партнерство, по крайней мере, двух участников совместного действия (находящихся в согласии или в противоборстве — не в том суть), но и как проявление мастерства отдельного исполнителя, увлекающего своих слушателей легкостью, непринужденностью преодоления технических трудностей того зада-

ния, что предложено ему композиторской партитурой.

Но вернемся к симфонии. Здесь снова приходится признать, что классическим выражением такого рода игровой сущности, сказавшейся в проникновении концертного начала в пределы высшего жанра инструментальной музыки, стало творение выдающегося мастера XX века Шостаковича. Речь идет о его последней Пятнадцатой симфонии. Нетрадиционность этого сочинения более всего сказалась именно в мощном воздействии на него концертного начала — не просто характерной для него диалогичности, но и самого принципа концертной игры как выражения особого типа мироощущения «человека играющего» (*Homo ludens*).

В Пятнадцатой симфонии можно услышать отзвук беззаботных игр начальной поры человеческого существования. Но содержание музыки не сводится лишь к образу детства, в ней ощущим и взгляд умудренного жизненным опытом художника, оттенок сожаления о безвозвратно утраченном. В каком-то смысле Пятнадцатая симфония представила обзор жизненного пути лирического героя, которого до известной степени можно отождествить с самим автором. Но история жизни героя-творца представлена в художественно-обобщенной форме, а не в последовательном автобиографическом повествовании.

Такая обобщенность сказывается прежде всего в том, что конкретные жизненные прообразы, живые впечатления от реалий бытия отражены в симфонии не столько прямо, сколько посредством **музыкальных символов-напоминаний** (реминисценций)

своей и чужой музыки, цитат из сочинений других авторов. Наиболее важные из них — начальная фраза главной темы увертюры к опере «Вильгельм Телль» Россини и лейтмотив судьбы из тетралогии «Кольцо Нибелунга» Вагнера, открывающий финал симфонии подобно зловещему, неразгаданному вопросу. Апелляция к общеизвестному, легко узнаваемому неизбежно приносит в новую музыку тот устойчивый круг ассоциаций, который сопутствовал заимствованным мотивам в ткани первоисточника. И это помогает рельефно «высветить» ведущую антитезу Пятнадцатой симфонии Шостаковича — антитезу светлых образов детства, юности, красоты и грозных, зловещих звучаний, напоминающих нам о неизбежном. Как подчеркивает известный исследователь симфонического творчества наших дней М. Г. Арановский, в этой симфонии «звучит мотив исхода, естественного предела, к которому подходит любая человеческая жизнь». Но как верно отмечает ученый, «Шостакович никогда не мог смириться как с временными, преходящими, зависящими от «сегодня» проявлениями зла, так и с вечным злом смерти».

Нетрадиционность Пятнадцатой симфонии Шостаковича сказалась и в ряде конкретных черт трактовки по внешности обычного четырехчастного цикла. Так, уже в первой части возникает калейдоскоп музыкальных тем, где трудно четко выделить альтернативную (побочную) музыкальную мысль, противостоящую главной. К тому же «путает карты» мотив увертюры Россини, вторгающийся неожиданно, без всякой под-

готовки. Все остальное, что звучит в первой части симфонии, представляет многочисленные «игровые» варианты исходной, четко оформленной музыкальной идеи, варианты, нигде, однако, не повторяющиеся буквально. Господство ведущей мысли, подчеркнутой многократными напоминаниями, и сообщает форме первой части внутреннее единство.

Медленная часть резко противопоставляет «игровой» первой, создавая впечатление траурного шествия, прерываемого надгробным монологом. Игровое начало вновь вступает в свои права в скерцо, где легкость, подвижность сочетаются с трудно уловимым подтекстом, приоткрывающим зловещую изнанку по внешности бездумного веселья (явление весьма типичное для гротесково-скерцозной музыки Шостаковича).

Своеобразен по композиции и финал. Его сравнительно-светлая ведущая тема в духе интимного высказывания оттенена вагнеровским лейтмотивом судьбы. Настроение приветливой безмятежности быстро преодолевается в ходе развития. В среднем разделе финала (вариации на неизменный бас в духе старинных сарабанд) достигается кульминация огромного драматического накала — отголосок гигантских «кульминационных плато» симфоний военных лет. Необыкновенно впечатляет затухающее, словно уводящее в небытие завершение финала симфонии (кода), отмеченное тихим перестуком ударных...

Поиски новых решений, оригинальных форм симфонической композиции увлекали мастеров музыки самых разных поколений, как говорится, им отдали

дань «и стар и млад». Более того, с нетрадиционностью построения симфонии можно столкнуться в сочинениях как стойких приверженцев традиции, так и сторонников решительного обновления языка музыки наших дней. Так, к примеру, совершенно очевидна принципиальная ненормативность общей композиции Третьей симфонии Т. Н. Хренникова — наряду со Вторым фортепианным концертом это сочинение открыло новые пути в развитии стиля мастера. О своеобразии его замысла говорит уже само решение построить первую часть симфонии как свободно трактованную фугу. Но композитор идет еще дальше — он по-своему преломляет характерное для нынешнего времени стремление сталкивать в открытом противоборстве стилистически разнородные музыки. Так, уже в первой части он не ограничивается многократными проведением ведущей темы, открывающими в ней все новые и новые оттенки (а ведь это и составляет суть фуги как музыкальной формы, основанной на принципе единовременного контраста). Совершенно неожиданно вторгается оттеняющий контраст, резко нарушающий своей немногочисленной скерцозностью «правила игры» строгой полифонической формы.

Принцип резких, взаимоисключающих контрастов распространен на всю композицию Третьей симфонии Хренникова. Так, в медленной части «крупным планом» подана тема, отмеченная изысканной пластикой медленного движения (она явно напоминает о лирических образах балетов Хренникова). Напротив, в финале господствует музыка мо-

торно-токатного склада, столь характерная для сочинений XX века. Но и тут динамичное движение, устремленное к конечной вершине, на какой-то момент прерывается — в свои права вступает контрастный образ, подобный маске, что вдруг задержала внимание в вихревом кружении карнавала.

Третья симфония Хренникова показывает еще одно свойство современной симфонии — ее связь с пластикой жеста, движения, рождающая ассоциации со стихией театра представления. От серьезного раздумья, через возвышенное созерцание к нескончаемому движению-вращению театральных образов-масок — так раскрывается смысл этого сочинения, обращенного к светлым, радостным сторонам жизни, к красоте сущего бытия. В этом симфония Хренникова своеобразно продолжает традицию русского эпического симфонизма — традиции Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова и Прокофьева.

Связь с той же традицией ощущается и в сочинении, несходном с Третьей симфонией Хренникова решительно по всем параметрам. Речь идет о Второй симфонии Р. Щедрина. Тем не менее эта симфония следует традиции именно эпически-картинного симфонизма, но в его современном, «действенном» преломлении. Музыка этого сочинения навеяна воспоминаниями о Великой Отечественной войне:

К вам, павшие в той битве мировой
За наше счастье на земле суровой,
К вам, наравне с живыми, голос свой
Я обращаю в каждой песне новой...

Эпиграф из стихотворения А. Твардовского подчеркивает смысл музыкального повествования о

событиях, уже отошедших в историю, но еще памятных всем тем, кто пережил эти трудные годы. Дыхание войны находит прямое отражение не только в эмоциональном наполнении музыкальных тем сочинения — выразительное неразрывно слито в нем с **изобразительным** вплоть до наглядного, музыкально-овеществленного воспроизведения самих звучаний войны (имитация гула приближающихся самолетов, несущих смертоносный груз).

Приметы нового в этой музыке совершенно очевидны. И дело тут не только в обращении к ультрасовременному языку, к радикальным средствам, как будто начисто порывающим с привычным, утвердившимся. Необычна сама композиция Второй симфонии Щедрина, представляющей цикл 25 прелюдий. Более того, как правило, однажды прозвучавшее буквально более нигде не повторяется*.

Но почему же это сочинение не распадается на осколки и оставляет впечатление цельной, внутренне замкнутой композиции? Суть дела в том, что вместо устойчивых, рельефно очерченных сквозных тем, узнаваемых при повторении (то есть вместо классического принципа тематических связей), во Второй симфонии Щедрина присутствуют сравнительно устойчивые (при всей радикальности преобразований) **интонационные комплексы**, в той или иной степени отраженные в самой разной, порой даже резко контрастной музыке. Внутренние, органические связи возникают не столько между несходными ва-

риантами одной и той же темы, сколько **между разными темами**, обладающими, однако, **интонационной** (а порой и структурной) **общностью**. Конечно, прочность таких связей не столь велика, но они все же отчетливо ощутимы на слух. Кроме того, между соседними прелюдиями возникают связи за счет сходства приемов изложения материала.

В конечном же итоге оказывается, что под покровом нетрадиционной, вызывающе ненормативной композиции скрывается вполне обычный симфонический цикл, где есть первая часть, излагающая и разрабатывающая ведущий тезис сочинения, оживленное скерцо, развернутая медленная часть и финал, замыкающий композицию. Такое расчленение цикла прелюдий становится возможным именно потому, что в их последовании четко выделяются группы, в своей совокупности отражающие структуру обычного симфонического цикла*. И это свойство Второй симфонии Щедрина обеспечивает ее внутреннее единство, благодаря ему симфония не уподобляется лестнице, устремленной в бесконечность, то есть не становится простым последованием контрастных прелюдий, простым их чередованием, которое можно было бы длить без конца. Группировка прелюдий ясно проявляет контуры монументального пятичастного цикла, где есть исходная часть,

* Первой части соответствуют первые шесть прелюдий; с 7-й по 9-ю образуют зону «игрового» скерцо; раздел цикла, охватывающий с 10-й по 14-ю прелюдии, совмещает в себе свойства медленной части и второго, динамически-активного скерцо; роль лирического центра берет на себя четвертая часть (с 15-й по 19-ю прелюдии); последние шесть прелюдий представляют финал всей композиции.

* Исключение составляет последняя 25-я прелюдия, построенная на материале первой.

задающая тон, определяющая жанровую направленность симфонии (как сочинения, связанного с драматическими событиями времени, преломленными в эпически-повествовательной манере); есть средние части, делящие между собой функции скерцо и лирического излияния; наконец, есть и финал, подводющий окончательные итоги, в чем-то перекликающийся с начальными этапами музыкального рассказа. Так обнаруживается связь с прежней традицией, но традицией обогашенной, преломленной, видоизмененной почти до неузнаваемости.

Нелегко судить об истинном значении той музыки, которая создается, фигурально выражаясь, «на наших глазах». Время еще не успело произвести свой суровый, но нелицеприятный отбор, потому бессмысленно даже и пытаться вынести окончательный приговор художественным созданиям, имеющий силу истины в последней инстанции. Несомненно лишь одно — постоянное обращение ныне здравствующих композиторов к жанру симфонии подтверждает ее жизнеспособность, а поиски оригинальных, уходящих от трафарета решений красноречивее слов говорят о ее обновлении.

Даже простое перечисление имен композиторов и названий написанных ими симфоний может дать представление о масштабах работы в этой области музыкального творчества, неодолимо притягивающей к себе большинство мастеров, преданных серьезному искусству. Многие ранее отмеченные нами стремления и тенденции отразились в их созданиях, подобно многократному отражению зеркала в зеркале. Так, сре-

ди симфоний, включающих вокальное начало, можно указать на Пятнадцатую симфонию М. Вайнберга (на стихи М. Дудина), Четвертую симфонию Б. Арапова (на стихи В. Маяковского, В. Брюсова и других советских поэтов). Особенную приверженность к этому типу симфонических композиций проявил А. Локшин. В ряде его симфоний человеческий голос становится непременным участником, при этом композитор достигает редкой утонченности в передаче оттенков единого настроения. Слово наделяется глубинным «интонационным измерением», проявляющим его скрытый, неочевидный смысл, а паузы вокальной партии заполняются живой речью солирующих инструментов, досказывающих то, что не в силах выразить слово.

Но такое вторжение проинтонированного текста, представляющего в концентрированных формах поэтической речи, выдвигает особые требования к музыке, апеллируя к ее способности передавать невыразимое. Музыка подчеркивает, усиливает, а порой и прямо выражает именно такой, неочевидный подтекст, на который иной раз лишь намекают слова. А это неизбежно приводит к особой тонкости письма, присутствующего, скорее, не симфонии, а жанрам камерной музыки, вокальным циклам с инструментальным сопровождением. Вокальная симфония в подобных случаях воспринимает и отражает общую тенденцию, характерной чертой которой становится сближение жанров оркестровой музыки с разновидностями камерного ансамбля.

И словно бы в противовес этому возникают монументальные

решения, отмеченные плакатной броскостью стиля, выразительностью крупного штриха: хоровая симфония «Дни войны» Ю. Левитина, Вторая «Тюменская» симфония В. Пикуля, Третья симфония «Гимн природе» Н. Сидельникова для хора, органа, двух фортепиано и оркестра. Здесь получает наглядное выражение другая тенденция — сближение симфонии с ораторией и кантатой. Ораториальность с присущей хоровым жанрам мощью компактных звуковых масс проникает в недра симфонической композиции, сохраняющей основное свойство симфонического метода развития — драматургию антитез, когда первоначально показанная музыкальная мысль последовательно и неуклонно перерастает в свою противоположность, порождает контрастный образ из самой себя. Вот почему такие сочинения могут быть с большим или меньшим основанием названы именно симфониями.

Однако же и «чистая», сугубо инструментальная симфония также привлекает мастеров русской советской музыки. Среди сочинений последних лет назовем Девятую и Десятую симфонию А. Артамонова, Симфонию для струнного оркестра в четырех частях С. Баласаняна, Восьмую симфонию Б. Майзеля, Четвертую — А. Николаева, Четвертую — Г. Ставолина, лирическую симфонию «Музыкальные настроения» В. Успенского, симфонии Э. Хагагортяна, Ю. Александрова, П. Пузеля, Г. Вавилова, М. Симанского.

И тут возникает широкий разброс самых многообразных исканий. Камерные симфонии для

скромных, почти что ансамблевых составов соседствуют с монументальными решениями, сполна использующими возможности большого симфонического оркестра. Многочастным циклическим композициям противостоят одночастные, приближающиеся к симфоническим поэмам. Крайне различны симфонии по стилистическим устремлениям их авторов — наряду с традиционными решениями, где композитор опирается на рельефный, мелодический тематизм, можно встретить и сочинения, пронизанные духом творческого эксперимента.

Многообразные поиски решения симфонической композиции отразились, к примеру, в трех симфониях А. Шнитке, где композитор стремится свести воедино звукопроявления прошлого и настоящего, подчеркнуто традиционное, освященное опытом веков и ультрановаторское. Направленность исканий Шнитке отчетливо обозначалась в его Первой симфонии, представляющей своего рода «звуковой срез» современности. Попытка «фотографически» воспроизвести все то, чем отягощена звуковая память современного человека, неизбежно приводит к борьбе многообразных слышимых реалий за преобладание. Наш слух всегда стремится отделить главное от второстепенного, ведущие «звуковые рельефы» от фона. В движение этой многослойной звуковой ткани композитор стремится внести организующее начало, пытается обуздать хаос усилиями творческой воли.

Удалось ли композитору решить эту нелегкую задачу в его Первой симфонии? Однозначного ответа на такой вопрос дать

невозможно, потому что это сочинение даже по самому своему замыслу не может быть причислено к гармонически-стройным композициям, вполне реализующим бетховенскую концепцию симфонической формы как закономерного, пропорционального единства. При этом общая композиция традиционной симфонии выдержана строго — она представляет привычный четырехчастный цикл, включающий ясно распознаваемые аналоги всех его слагаемых: сонатного аллегро, скерцо, медленной части и финала. Но Шнитке словно «взрывает» такую форму изнутри, она остается открытой.

Главным средством преодоления привычных соотношений музыкального материала тут становится именно **концертное состязание** в крайних формах прямого единоборства одушевленных звучаний, извлекаемых исполнителями на основе графических символов, запечатленных в партитуре. Характерный для концертного жанра принцип состязания приобретает в этой симфонии поистине тотальное значение. Противоборствуют инструменты однородного тембра, расслаивающиеся на линии-голоса, утверждающие свою самостоятельность. Не могут найти общего языка, сложившись в целостные звучания, также и тембры разнородные как в гигантских напластованиях, так и в попеременном чередовании, когда контрастный материал вторгается неожиданно, без всякой подготовки, не столько оттеняя основное движение, сколько пытаясь его перебить, оттеснить на второй план. Организующее начало торжествует победу лишь в тех немногих случаях, когда уда-

ется свести противоборствующие линии воедино. Как правило, это происходит в узловых моментах становления формы, всецело обусловленной динамикой уплотнений и разрежений музыкального пространства, где слишком многое зависит от инициативы исполнителей, пробующих свои силы в свободной, равно как и проконтролированной импровизации.

С другой стороны, в наши дни появляются и такие симфонии, которые, вполне очевидно, восходят к классической традиции русского симфонизма. Но и нередко представляют собой явно ненормативные решения. Такова одночастная Шестая симфония Н. Пейко, где выделяется ведущая тема-рефрен, выступающая на авансцену в ключевых моментах развертывания музыкальной формы. Связь этой темы с образами сказа-повествования, столь характерными для русского эпического симфонизма, совершенно очевидна. Однако в дальнейшем композитор подвергает тему-рефрен своего рода «испытанию на прочность», помещая ее под воздействие «силовых полей» звучаний нашего времени. Контраст энергичного, целеустремленного действия и возвышенного созерцания, обращенного к легендарному прошлому нашей страны, отражает своеобразное двуединство концепции этого сочинения, также по-своему осуществляющего в музыкальных звучаниях живую связь времен, представляющего «прошлое в настоящем».

Нет возможности задержаться на всех тех сочинениях, которые привлекли внимание музыкальной общественности. Потому гораздо более целесообразной кажет-

ся попытка дать хотя бы самое общее представление о немногих симфониях, принадлежащих перу достаточно хорошо зарекомендовавших себя мастеров современной русской музыки. Речь пойдет о Пятой симфонии Б. Тищенко, Второй — Б. Чайковского, Второй — С. Слонимского, Четвертой — А. Эшпая. Само собой разумеется, что выбор именно этих, а не иных сочинений отражает субъективные вкусы и пристрастия пишущего эти строки, могут быть выдвинуты также и другие работы, по-своему не менее интересные. Однако нет спору, что все упомянутые выше симфонии наводят на серьезные раздумья и в какой-то мере дают представление о характере исканий русских советских авторов в симфоническом жанре.

Пятая симфония Б. Тищенко* посвящена памяти его учителя — Д. Д. Шостаковича. В ней ощущается прямая связь не только со стилем Шостаковича, но и с самой его личностью, в какой-то степени даже и с его взглядом на мир. Но было бы несправедливо говорить о прямом подражании манере великого мастера, усматривая в музыке его последователя лишь излучение отраженного света. Как в композиции Пятой симфонии Б. Тищенко, так и в строе ее образов, в конкретных свойствах стиля и языка — везде обозначается свое, оригинальное преломление общих принципов построения симфонической композиции, утвердившихся в музыке Шостаковича.

И такой «свой взгляд» ощущается уже с первых тактов сочи-

нения, которое открывает напряженный монолог одинокого солирующего инструмента (английского рожка). Как будто и тут возникает длинная цепь постоянно обновляющихся мелодических оборотов, но в отличие от «бесконечных мелодий» Шостаковича гораздо яснее ощущается расчлененность процесса на отдельные звенья, интенсивность преобразований ранее намеченного оказывается намного более высокой. Может показаться, что речь идет лишь об оттенках, об иных акцентах, но как раз это и становится тем чуть-чуть, которое создает в искусстве новое качество. С виду спокойное начало быстро обнаруживает высокую степень внутреннего напряжения, свойственного сознанию, поставленному перед коренными проблемами бытия.

И вот, наконец, осуществляется прорыв в иную сферу — императивные провозглашения «раздирающих» созвучий обрисовывают символический образ той истине космической силы, которая ставит предел людским усилиям. Так, уже во вступительной части Пятой симфонии Тищенко («Прелюдии») выявлена суть симфонизма как развития **антитетического**. Пребывание в одном состоянии не может длиться до бесконечности — необходим контраст, необходимый выход за пределы замкнутого круга, который обрисован звучаниями солирующего инструмента. Вместе с тем чисто симфоническое «вызревание» контраста парадоксальным образом приняло тут концертную форму резкого противопоставления *solo* и *tutti* — одинокой песней английского рожка и императивной мощи возгласов массы ин-

* Пятая симфония Б. Тищенко была удостоена Государственной премии РСФСР.

струментов большого симфонического оркестра.

Следующая часть симфонии Тищенко («Посвящение») вступает как естественное, непосредственное продолжение «Прелюдии». И тут ощутимо последовательное восхождение, увенчанное мощной кульминацией. Но и эта часть остается только предвестником грандиозных событий, которые развернутся впереди. Их средоточием становится третья часть симфонии — «Соната».

Само название этой части ориентирует нас на структуру сонатной формы. И поначалу композитор не обманывает этих ожиданий — исходная тема с места в карьер подвергается всевозможным интонационным «превращениям», открывая напористое, целеустремленное движение. Побочная тема также включается в этот стремительный, безостановочный поток. Но особая броскость ее интонационного облика, вызывающая экспрессия помогают ей рельефно выделиться в нескончаемой цепи мелодических оборотов. Постепенно осознается общая конструктивная идея «Сонаты» — неуклонное, не прерываемое ни на мгновение движение, нагнетание к генеральной кульминации всей симфонии. Подобно «Токкате» из Восьмой симфонии Шостаковича, конечным итогом этого гигантского «разворота» звуковых масс становится мощное звучание аккордов. Стихия хаоса и разрушения достигает тут апогея, вырастая в своем подавляющем величии. Но в отличие от Шостаковича Тищенко приходит к этой кульминации быстрее. «Прелюдия», «Посвящение» и «Соната» в своей совокуп-

ности сопоставимы не только с последованием трех частей Восьмой симфонии Шостаковича (а она и послужила для Тищенко своеобразной моделью), но и с развитием образов одной ее первой части вплоть до заключенной в ней первой кульминации. Поэтому Пятую симфонию Тищенко можно рассматривать также как единую одночастную форму, которая образована путем сжатия цикла, наподобие того, как это происходит в ряде симфонических поэм композиторов-романтиков прошлого века (Листа, Рихарда Штрауса).

И такая связь с поэмой обнаруживается в дальнейшем движении симфонии — следующая далее «Интерлюдия» явно предстает в роли лирического центра композиции, его медленной части, а завершающее «Рондо» совмещает в себе признаки финала и эпилога-послесловия.

Своеобразие замысла Пятой симфонии Тищенко заключено в предельном обострении конфликта художественных альтернатив: мучительным исканиям истины, сопротивлению подавляющему натиску стихий громады реального мира противостоит возвышенное созерцание и тихое успокоение лирического героя, отдающегося простым радостям жизни. Движение образов симфонии не отражает разрывание некоего сюжета с присущей ему необратимостью смены событий, в симфонии нет ни «прежде», ни «потом» в прямом смысле слов, вместо драмы действия предстает драма идей и страстей человека, раздираемого противоречивыми побуждениями. Симфония ставит нас вплотную перед сложностью со-

временного мира и человеческого бытия в нем.

Как будто совсем несходна с только что рассмотренным нами сочинением Вторая симфония Б. Чайковского* — мастера, также вышедшего из школы Шостаковича. И особенности музыкального материала, и конечный итог драматургического процесса, вылившегося в трехчастную циклическую композицию, — решительно все обличает иную творческую индивидуальность, иное восприятие мира и его звуковых реалий.

Главная особенность Второй симфонии Б. Чайковского заключена в ее первой части — по сути дела, единственного центра тяжести цикла. Потому что и медленная вторая часть, и оживленный финал кажутся лишь данью традиции — они воспринимаются не столько как обязательные, закономерные компоненты художественного целого, сколько предстают как результат выбора из многих равновероятных возможностей.

Забегаю вперед, скажем, что само окончание первой части поставило композитора на распутье, дав ему свободу действий. В такой ситуации Б. Чайковский предпочел пойти по торной дороге — широкомасштабная, богатая событиями первая часть (*Molto allegro*) оттенена напевно-неторопливым *Largo*, вслед за которым столь же естественно введено оживленно-игровое *Allegretto*. Неукоснительно следуя традиции в общем построении цикла, композитор тем самым дает нужную альтернативу новаторскому решению первой части своей симфонической композиции, которая одна

превышает по общей длительности обе последующие, вместе взятые. На особенностях построения *Molto allegro* мы задержимся подробнее, поскольку именно в нем сконцентрированы существенные черты симфонического стиля Б. Чайковского.

Главная особенность тематизма первой части этого сочинения — высокая степень расчлененности на микроэлементы, подвергаемые интенсивному развитию. Уже с самого начала композитор представляет целый калейдоскоп кратких, афористичных оборотов-мотивов, которые переходят друг в друга, меняются местами, порождают из себя новые. При этом они не складываются в сравнительно протяженные, структурно оформленные построения, что так характерно, к примеру, для стиля Шостаковича.

Но как же в таком случае достигается единство, целостность композиции? Суть дела в том, что ощущение разорванности музыкального движения, подобного плетению «мотивно-тематических узоров», возникает лишь поначалу. Спустя некоторое время осознается внутренний смысл развития музыки — он заключен в напряженных, настойчивых поисках четкой, ясно сформулированной музыкальной мысли. В этих поисках есть какая-то тоска по внутренней гармонии, упорно ускользающей от художника.

И наконец, все эти усилия приносят свои плоды — вступает плавная, «растилающаяся» мелодия (побочная тема), создающая гармоничный, совершенный образ, замкнутый в самом себе. Порой даже кажется, что появление этой мелодии подобно внезапному озарению, нахлынувшему воспо-

* Эта симфония была удостоена Государственной премии СССР.

минанию о далеком прошлом. А настоящее ставит нас перед трудно разрешимыми проблемами невиданной ранее остроты. Вот почему возврат к материалу главной партии подобен быстрому пробуждению человека, находившегося в забытии. Круг замыкается, а музыкальное развитие лишь на какое-то мгновение открыло нам новые горизонты духовного созерцания, обращенного к кажущемуся прекрасным прошлому.

И вновь вторгается музыка, напоминая о самом начале, — вступает вторая экспозиция первой части симфонии. Как будто бы она воспроизводит все ранее прозвучавшее в его существенных чертах. Но с одним кардинальным различием — если первая экспозиция была представлена инструментами струнной группы симфонического оркестра, то вторая всецело становится достоянием духовых. И это не просто смена наряда, игра оркестровых красок. Почти совсем исчезают легкость, изящество, графическая тонкость, свойственные интонированию струнных, звучание отяжеляется, мотивы преподносятся резче, весомее, мощнее.

В таком решении есть глубокий смысл. Возникает эффект диалога, концертного состязания двух групп оркестра — струнных и духовых. Первоначально представленные раздельно, они вступают в единоборство в среднем разделе-разработке, где инструменты разного тембра противостоят не только **в последовательности**, в чередовании перебивающих друг друга реплик, но и в **одновременности**. Можно говорить даже о неуклонном уплотнении звукового пространства вплоть до кульминации, где струнные и духовые сталкива-

ются в резкой конфронтации. Столь активное противоборство оркестровых тембров заметно выделяет разработку в сравнении с обеими экспозициями — знакомый материал обретает в ней новое качество, трудно определимое в словах. По сути дела, разработка настолько обостряет внутреннее беспокойство, присущее музыке первой части, что возникает властная потребность прорыва за пределы очерченного ею замкнутого круга, обретения чего-то прочного, надежного, устойчивого.

Эта потребность не восполняется в репризе, где напоминаются все те же отрывочные мотивы, правда, на этот раз приведенные к единому «тембровому знаменателю» (последование мотивов поручено по преимуществу первым скрипкам при оттеняющей роли остальных струнных и полном исключении духовых). Складывается ощущение, что реприза — лишь преддверие каких-то важных событий, которые не преминут наступить.

Наши ожидания оправдываются, но совсем не так, как это предвиделось. Следуют подряд четыре музыкальные цитаты, заимствованные из Квинтета ля мажор с кларнетом Моцарта, Квартета до минор Бетховена, прославленной арии альты из «Страстей по Матфею» Баха и фортепианной пьесы Шумана «Вечером». Контраст поистине кричащий! Ибо наше восприятие не в состоянии связать вдохновенные созерцания классиков мировой музыкальной культуры с теми жесткими, прочно свинченными, угловатыми конструкциями, которые с таким искусством возводил советский мастер. Но, видимо, такое решение было заранее

предусмотренным — оно отразило ностальгию по духовным ценностям, созданным творцами прошлых, безвозвратно ушедших веков.

Проблема «прошлого в настоящем» поставлена во Второй симфонии Б. Чайковского с особенной остротой. Старое и новое, высочайшие ценности классики и динамичные звучания современности, устремление к новым берегам и обретение красоты сущего бытия, перед которой бессильно время, — эти альтернативы несет в себе музыка, творимая в наши дни.

И хотя многое из создаваемого ныне отмечено тягой к вечным ценностям музыки прошлого, порвать со своим временем, с его проблемами, с его звуками оказалось немислимым. Отсюда и возникают настойчивые попытки «навести мосты» между старым и новым, осмыслить старое в свете современного мироощущения. Выражением этой тенденции стала Вторая симфония С. Слонимского.

По замыслу, композиции, материалу, приемам его обработки это сочинение диаметрально противоположно всем тем симфониям, с которыми нам уже привелось познакомиться. И дело тут даже не в том, что композиция Второй симфонии С. Слонимского подчеркнута ненормативна. Умеренно-медленная первая часть, быстрая вторая (она явно исполняет обязанности скерцо) и полифонический финал (в нем использована старинная форма — ричеркар) — такое несколько необычное сочетание становится лишь следствием другого коренного свойства музыки, ее опоры на русский фольклор, а точнее, на его исконные слои,

сохранившие в себе отблеск далеких столетий.

О роли фольклора в профессиональной композиторской музыке написано немало красивых и правильных слов. Именно в нем композитор может почерпнуть непреходящие ценности, над которыми не властно время. С. Слонимский стремится не просто воссоздать прекрасные мелодии, пронизанные истинно русской интонацией в ее неподдельности, он подает их словно бы сквозь призму того мироощущения, которое запечатлено в старинной крестьянской песне. Но эти мелодии не существуют «вне времени и пространства» — они испытывают давление сегодняшнего дня, современных звучаний в их динамике, мускульной упругости ритма. И давления эти иногда приобретают форму агрессивного натиска.

Вторая симфония Слонимского по-своему решает извечную проблему «прошлого в настоящем», а шире, судеб духовной культуры в нашем мире. Обороты русской песенности пронизывают первую часть сочинения. С виду музыке присуща свободная импровизационность течения, не знающего берегов. Однако на основе песенных интонаций композитор строит **четко очерченную, конструктивно замкнутую тему**. В дальнейшем движении музыки она выступает в многочисленных вариантах, в разном гармоническом и тембровом освещении. Значительную роль играют также средства оркестровой выразительности в условиях постепенного, но неуклонного насыщения музыкальной ткани самостоятельными голосами. Причем ткань эта образована сочетанием как тематически активных, так и фоновых мелодических образо-

ваний, сохраняющих не только интонационную, но и звукокрасочную, тембровую индивидуальность. Особенно выделяются твердые провозглашения инструментов медной духовой группы.

Все это влечет за собой возрастание «эмоциональной температуры». Ее наивысшее выражение — в патетике главной кульминации. Однако последующее развитие гасит, смиряет накал страстей, плавно подводя к исходному рубежу симметричной композиции, отличающейся единством общего настроения. Музыка вводит нас в условный мир, представляющий идеализированное отражение далекого прошлого. Ощущается даже оттенок ностальгии по гармоничному мироощущению, утраченному безвозвратно. Но ретроспективность этой музыки — иллюзия, слишком многое обличает в ней руку современного художника, искусственного в завоеваниях новейшего времени.

Его голос отчетливо дает о себе знать во второй части симфонии, которая противостоит предыдущей решительно по всем линиям. Нагляднее всего это сказывается в резком возрастании роли концертного соствязания интонационных идей, выступающих в различном тембровом одеянии. В сложной многокомпонентной ткани отчетливо выделяется один слой — звучание джазовой импровизации. В регулярной повторяемости ее типовых формул можно уловить ход воображаемого часового механизма, отражающего ускоренный бег нашего времени. Но «нахальный голос улицы», вместе с тем вносит дисциплинирующее, организующее начало, заковывая музыкальное движение в гранитные берега равномерно-периодического метра.

Вахханалии современных ритмов противостоит широкая, раскидистая мелодия, провозглашаемая трубами. В таком кажущемся противостественном сочетании джазового фона и свободного полета старорусской мелодии можно ощутить музыкальное воплощение драматизма судьбы высоких духовных ценностей прошлого в сутолоке современного бытия. Но такое истолкование чересчур субъективно. Несомненно одно — острейшая конфронтация разнородных музых не исключает их сложного взаимодействия.

Две части симфонии представили две альтернативы — образы русской старины, оживающей в воображении современного человека, и бурлящее кипение жизни, где в суете и мельтешении событий трудно обрести что-то прочное, устойчивое. Попытка разрешить это противоречие предпринята композитором в финале его симфонии.

Полифоническая форма Ричерка становится естественным следствием нового угла зрения, под которым рассмотрены все те же хорошо знакомые обороты. В основной теме Ричерка снижается как широкий разлив песенной стихии, так и ритмическая энергия и необузданность джазовой импровизации. Много раз слышанные интонации конструктивно «выпрямлены», в чем сказывается интеллектуальная строгость мышления композитора, неистощимого в нахождении все новых и новых комбинаций на стабильной тематической основе. Конечным итогом финала становится торжественное провозглашение широкой, русско-го склада мелодии, символизирующей непреходящую ценность национальной традиции, обретенной

не столько чисто эмоциональным, интуитивным озарением, сколько усилиями ищущей мысли. Поэтому становится закономерным напоминание исходной темы, открывающей Вторую симфонию С. Слонимского. Спираль развития завершила последний виток, придя к исходному рубежу на более высоком уровне. В конечном счете утверждается музыкальный символ духовности русского человека, способной устоять среди бурь времени.

Совмещение в одном сочинении разных «временных перспектив», когда пришедшее к нам из глубины веков вступает в связь-конфронтацию с жизненными, а значит, также и с музыкальными реалиями современности, отражает свойства симфонического метода развития как развития **анти-тетического**, причем именно в такой разновременной полистили-стике и сказывается современное преломление метода, сформированного еще в музыке венских классиков. По-своему эта особенность проявилась едва ли не у всех русских симфонистов, работающих в наши дни. Ярким свидетельством такой стилевой многосоставности симфонической музыки стала Четвертая симфония А. Эшпая.

Музыка этой симфонии существует в двух версиях — балетной и симфонической*. Приданный ей подзаголовок «Симфония-балет» говорит о прямом воздействии образов пластического музыкального театра на инструментальную композицию. Так, в частности, в обоих решениях проявилась стилистическая многосоставность,

обусловленная хореографическим замыслом — столкновением резких контрастных пластических решений, что отразилось во взаимодействии и сосуществовании трех слоев: классики, неоклассики и джаза.

В отличие от всех ранее рассмотренных симфоний сочинение А. Эшпая представляет собой одностороннюю композицию, которая, однако, содержит в себе приметы цикла. Конечно, ее можно сопоставить с поэмами для оркестра, столь популярными в прошлом столетии, однако, несмотря на свое сценическое происхождение, Четвертая симфония А. Эшпая не имеет четко выраженной фабулы, ясно читаемых связей с внемузыкальными представлениями. Речь идет об односторонней симфонии, которая развертывается в соответствии с общими принципами музыкальной логики, симфонического метода развития.

Начало симфонии А. Эшпая двойственно по своей роли — в нем можно уловить ведущую мысль, интонационную первооснову сочинения, в то же время оно явно имеет характер предварения, в нем постепенно готовится та тема, которой наше музыкальное сознание приписывает значение главной. И такое впечатление отнюдь не случайно. После неторопливого, медлительного разворота музыкальных событий вторжение динамичной целеустремленной музыки неизбежно воспринимается как начало основного раздела музыкальной формы. Таково неотразимое воздействие «магии активности». Тем более что композитор применил тут «сильнодействующие» средства — стремительные взлеты к высокому регистру, размашистые «гигантские ша-

* На ее основе создан балет «Помните», впервые поставленный в 1981 году на сцене Куйбышевского государственного театра оперы и балета (балетмейстер И. Чернышев).

ги» на сверхширокие расстояния, резкие удары аккордов, словно подстегивающих движение. Господствует крупный, плакатный штрих на основе четкого, равномерно-периодического размера, поданного «весомо, грубо, зримо».

Потому когда, наконец, по достижении высочайшей степени напряжения наступает внезапный спад, резкое падение уровня громкости и сразу, без особой подготовки, воцаряется прозрачное изложение, то уже в силу самой неожиданности такой перемены все последующее выступает как естественная альтернатива всему тому, что прозвучало до сих пор. Тем более когда в свои права вступают плавные, напевные мелодии. Ничего нет естественней, нежели предположить, что речь идет о музыке, играющей роль побочной партии. За такое предположение говорит и типичный контраст динамики и статики, и сам характер тематизма, где воплощен образ чистого созерцания, которое снимает, гасит волевой порыв.

Однако эта «площадка торможения» оказывается не столь протяженной — развитие понемногу начинает активизироваться, быстро набирая скорость. И вскоре оно вновь попадает в русло главной партии. Возврат к прежнему материалу свидетельствует о начале нового раздела формы — сонатной разработки. Хотя ранее прозвучавшие темы буквально и не повторяются, живое, непосредственное ощущение не обманывает нас. Это та же самая музыка, тот же тип неуклонного нагнетания, та же подчеркнута равномерная пульсация тактового размера, тот же плакатный штрих со столь весомыми провозглашениями инструментов медной духовой груп-

пы, пробивающихся сквозь массивные звучания оркестра.

Но всему рано или поздно положен предел. Им становится хоральное звучание медных духовых на фоне свободной импровизации всех остальных инструментов. После такого контраста восстановление первоначального размера явно знаменует начало нового этапа музыкальной композиции — ее репризы. И композитор делает все возможное, чтобы утвердить такое понимание — в басах настойчиво утверждается основной тон, удары аккордов подчеркивают строгую равномерность пульсации метра, в гигантских шагах тромбонистов проступают обороты главной партии симфонии. Правда, реприза эта динамическая — в ней «задействованы» едва ли не все инструменты оркестра, сплоченные в аккордовых массах. И только упрямая труба пробивается со своими репликами, идущими наперекор шагам чудовищного исполнения.

И снова резкий перелом, внезапный срыв — варварскую грубость сменяет изысканная утонченность. Снова слышна знакомая музыка, которая знаменует начало побочной партии. Но быстрого перелома, приводящего к активизации развития, на этот раз уже не наступает. Побочная партия в репризе накладывает неизгладимую печать и на те музыкальные линии, которые следуют за нею, ее «зона действия» значительно продлена. В русло побочной партии вливается, в частности, подвижная мелодия флейты, подобная пастушьему наигрышу. Открывается новая грань спокойного созерцания, своего рода выход на «музыкальный пленэр». И вскоре мы начинаем догадываться, что роль обширного раздела, в который

вливается побочная партия репризы, значительно весомее просто оттеняющего, «тормозящего» контраста. По сути дела, развертывается новый раздел общей композиции симфонии, сопоставимый с **медленной частью** цикла. Так осуществляется своеобразная **композиционная модуляция** и становится очевидным выход за пределы сонатной формы на уровень симфонического цикла, части которого следуют друг за другом без перерывов.

В этом разделе симфонии возникает еще одна неожиданность — в единоборство с оркестром вступает компактная джазовая группа. Композитор дает прозвучать «голосу улицы», пронизанному современными ритмами. Но этот фрагмент все же становится эпизодическим на фоне пасторальной созерцательной музыки, где доминирует солирующая флейта.

Начало финала симфонии снова связано с коренным переломом, внезапно наступившим событием. Без особой подготовки, почти молниеносно разворачивается стремительное движение струнных, к которым, подобно лавине, катящейся с горы, в свободной импровизации быстро присоединяются остальные инструменты оркестра. Финал на первых порах как будто возвращает к агрессивному натиску главной партии симфонии. Но смысл развития внешне сходного материала иной. Напомнив об уже отзвучавших драматических перипетиях, композитор направляет развитие по новому руслу — к постепенному просветлению, очищению. Основной развития становится тут русского склада мелодия, которая ранее прозвучала подобно намеку, не получившему

тогда заметного продолжения. Теперь же развитие ее оборотов достигает грандиозной вершины, словно возвышающейся надо всем «музыкальным плато».

В конечном итоге в симфонии А. Эшпая достигнуто равновесие, предполагающее попеременные смены музыки крупного плакатного штриха, плотных масс, заполняющих музыкальное пространство, и предельно прозрачного, тонко дифференцированного изложения, отличающегося крайней детализацией. При этом заметно воздействие не только приемов театральной драматургии с присущей ей резкостью контрастов, быстрых, а порой и внезапных смен образных планов, но также и проникновение в чисто симфоническую композицию приемов концертной диалогичности, состязания инструментов разного тембра. Четвертая симфония А. Эшпая представила индивидуальное преломление того синтеза многообразных исканий, которым отмечены симфонические композиции, выходящие из-под пера русских советских музыкантов наших дней.

Заключение

По неизбежности неполный, далеко не исчерпывающий обзор современного состояния симфонии, предложенный читателю этой брошюры, все же дает основания сделать некоторые выводы. И прежде всего, современная практика наглядно показывает жизненность симфонии, причем не просто как одного из жанров в ряду других, а именно как высшего жанра инструментальной музыки. Симфония властно притягивает к себе мастеров музыки прежде всего потому, что именно в ней они могут

поведать слушателям свой взгляд на мир, попытаться поставить и посвоему решить его животрепещущие проблемы.

Наше время стало временем многообразных и зачастую противонаправленных исканий, которые преобразовали не только внешний облик жанра, но и его внутреннюю структуру. Невиданный, а точнее, неслыханный ранее разброс всякого рода тенденций и процессов открывается внимательному слуху не только в череде беспрестанно создаваемых симфоний, но даже и в отдельном сочинении, которое трудно, а подчас и попросту невозможно подвести под какую-либо одну классификационную рубрику.

В самом деле, симфониями сегодня иной раз называют сочинения, имеющие облик вокального цикла для голосов в сопровождении симфонического оркестра. В том случае когда название «симфония» придано такой композиции не по недоразумению, мы явственно ощущаем воздействие симфонического метода развития, где вокальная партия становится пусть даже и ведущим, но отдельным голосом развитой музыкальной ткани при особой весомости чисто инструментального начала.

Роль симфонического принципа развития, то есть взаимодействия видоизменяющихся музыкальных тем, переходящих в свою противоположность, весьма существенна и в таких симфониях, где композитор обращается к услугам хора с присущими ему звучаниями массы голосов. И хотя уже несколько столетий существует и развивается особый жанр вокально-симфонической музыки — оратория и кантата, симфония с хорами обладает своей спецификой именно в силу

значительно более высокой роли симфонического развития музыкальных мыслей, когда хор становится хоть и важным, но все же лишь одним из составных компонентов наряду с теми, что представлены основными группами большого симфонического оркестра.

И все же ведущее положение среди симфонических жанров до сих пор занимает чисто инструментальная симфония. Однако и в ее рамках возникает большое разнообразие принципиально несходных, в корне противоречащих друг другу решений. Такое разнообразие можно объяснить взаимовлиянием смежных жанров музыки.

Испокон веков оркестровая музыка развивалась параллельно с камерными жанрами, среди которых видное место занимали сравнительно небольшие по составу участники ансамбли. Становление венского классического стиля принято связывать с утверждением жанра симфонии, но с не меньшим правом можно говорить и о расцвете струнного квартета — излюбленного камерного ансамбля, и поныне сохранившего свою жизнеспособность. При всем различии симфонии и квартета несомненны и связи, исторически сложившиеся между ними. Квартет и вообще камерный ансамбль небольшого состава также использует симфонический метод развития, но, разумеется, в более скромных масштабах. Потому вполне закономерно возникновение камерной симфонии, явившейся своеобразной реакцией на гигантоманию больших оркестровых составов. Вместо плотных и мощных звуковых масс композиторы стали оперировать звучаниями сольных инструмен-

тов. Это привело к выразительности тонкого штриха, изысканной мелодической вязи, возрастанию роли инициативы отдельного исполнителя, не поглощаемого массой.

Усиление роли отдельного исполнителя-виртуоза, способного показать все, что он может, неизбежно привело к проникновению в недра симфонии концертного начала, то есть принципа состязания инструментальных тембров. Исключительная популярность концерта для оркестра, выступающего под разными названиями, отнюдь не привела к падению престижа чистой симфонии, ибо ни один из смежных жанров не в состоянии полноценно заменить симфонию. Потому симфония, восприняв многое от концертных жанров (а связи с ними она сохраняла всегда), не уступила своего ведущего положения. Сама концертность стала трактоваться как одно из проявлений симфонизма, одно из средств придания музыкальному развитию чисто симфонической антитетичности.

На развитие современной симфонии оказала влияние и еще одна группа оркестровых жанров. Речь идет о программной музыке, где пальму первенства держит симфоническая поэма. Особенно велика и очевидна связь с программными жанрами в одночастной симфонии, по внешности часто представляющей позмную композицию. Впрочем, есть одно существенное отличие — значительная обобщенность решений, исключая четкую сюжетность, ясно читаемую фабулу, предполагающую прямые связи с каким-либо литературным, немusикальным первоисточником. Это, однако, нельзя понимать так, что ныне воз-

обладала непрограммная симфония. Стремление прочертить связи с миром немusикальных представлений, дав их хотя бы намеком, по-видимому, неистребимо. Но сегодня такие связи чаще всего сказываются во взаимодействии между чисто оркестровой музыкой и театральными жанрами. Связь между оперой и симфонией — старая традиция классической музыки. Но в наши дни не менее существенны процессы взаимодействия между симфонией и балетом. И это стало характерно именно для музыки XX столетия — времени неслыханных ранее успехов этого рода музыкального театра, активного освоения им богатств симфонической музыки.

Невероятная широта отличает также стилистические искания, которыми отмечено развитие симфонии в наши дни. Тяга к столкновению «разных музык», а порой их демонстративной конфронтации — естественное следствие того истинно тотального смещения «музыкальных языков», которое преподносится современными средствами массовой коммуникации — радио и телевидением прежде всего. Обращение к ценности классической музыки, стремление определить к ним свое отношение, представить «прошлое в настоящем» свидетельствуют о жизнеспособности старой традиции, которая помогает придать оригинальным решениям фундаментальность, глубинную обоснованность в духовном опыте человечества. А потребность установить живую связь времен ныне сильна, как никогда. И полем, где скрещивается старое и новое, традиционное и современное, становится прежде всего симфония.

Музыкальная практика наших

дней показывает также немало разнообразие и самой композиции симфонии, возникновение отчетливо противостоящих, взаимоисключающих решений. С одной стороны, тяга к сжатию цикла, его слияние в одночастные композиции, пронизанные логикой сквозного развития; с другой — стремление к дифференциации, к нанизыванию разнохарактерных и резко контрастных пьес, объединенных порой в весьма пространственные циклы по принципу «раз сказанное более уже не повторяется». И все же традиционные циклы, отмеченные единством «четырех движений», а по существу четырех типов звукозерцания, до сих пор остаются основополагающими, хотя редко выступают в «химически чистой» форме. И поныне симфония трактуется как цельная музыкальная композиция, где некий общий взгляд предстает в противоречивом единстве разных аспектов, представленных в последовательном рассмотрении.

Такое единство выступает как конечный итог развертывания во времени, где исходный тезис сменяется его разработкой, раскрывающей многообразные возможности первоначально показанной мысли, но процесс этот не беспределен — он неизбежно приводит к конечному замыканию, подведению итогов.

Выдвинутая Б. Асафьевым на основе обобщения опыта классической музыки идея процессуальности, последовательного становления симфонической формы до сих пор имеет своих ревностных приверженцев, реализующих свои замыслы по преимуществу в жанре симфонии. Но при этом не менее важна и другая сторона, также отраженная во взглядах Б. Асафье-

ва, — сложение симфонической формы как сравнительно законченного, пропорционального единства. И поныне к музыкальной, и прежде всего симфонической композиции, предъявляется требование целостности, единства процессуального и кристаллизующего начал, когда конечным результатом музыкального движения становится стройная, относительно замкнутая форма. Но способы построения такой формы различны, как несходны и конкретные реализации симфонической композиции, планировка и соотношение ее основных разделов, составных частей.

Но как бы ни были различны симфонии по своему внешнему облику, симфонический метод развития остается неизблемым. Композитор наших дней, как уже подчеркивалось, не может не мыслить симфонически, не может отрешиться от опыта симфонических жанров, как не может снять с себя высшую задачу — выразить мир средствами музыки.

Итак, современная ситуация в развитии высшего жанра инструментальной музыки, в роли которого по-прежнему выступает именно симфония, упорно не желающая уступить свое первенство влиятельным конкурентам, показывает нам дотоле неслыханное разнообразие тенденций, процессов, запечатленных в серии уникальных художественных решений.

Но что же дальше? Надолго ли сохранится такое положение, отмеченное смешением всего и вся, отказом от устойчивого, стабильного, обретающего значение некоей нормы?

Нет ничего труднее в наших суждениях об искусстве, нежели попытка обрисовать перспективы на-

метившихся ныне процессов, пред- ставить себе облик искусства бу- дущего. В том-то и заключается цен- ность художественного творчества, что оно постоянно ставит нас перед неожиданностями, посрамляя да- же самые пронциательные умы. Даже в пределах такого историче- ски ничтожного срока, как десяти- летие, порой возникают непредви- денные повороты, и ранее как буд- то отброшенное, полностью пре- одоленное вдруг возрождается к новой жизни. И напротив, прежние пути, отмеченные капитальными завоеваниями, почему-то переста- ют интересовать художников.

И все же никогда нельзя забы- вать, что новое всегда выступает как закономерный итог всего того, что сложилось, а порой и отчет- ливо обозначилось в недрах ста- рого. Причем такая преемственная связь становится тем более оче- видной, чем далее отстоит от нас искусство, которое восприни- малось современниками как ре- шительное отвержение прежнего опыта, как разрыв с дотоле твердо устоявшимся.

Конечно, мы не можем знать, какой именно облик примут му- зыкальные сочинения крупной формы в неотвратимо надвигаю- щемся и уже не таком далеком третьем тысячелетии новой эры. Неизвестно даже, будут ли назы- вать такие сочинения именно сим- фониями. Однако опыт исканий по- слевоенного творчества убеждает нас в одном — потребность в му- зыке для большого коллектива ис- полнителей, объединяющих свои усилия в совместной игре, по-види- мому, неискоренима. Точно так же неуничтожимо и стремление пред- ставить в инструментальном сочи- нении (с участием вокального эле- мента или без него) достаточно

широкую картину мира в его ху- дожественном осмыслении. Конеч- но же, музыка не сдает завоеван- ных ею позиций, а еще смелее и эффективнее станет осваивать те территории, вход куда дотоле был ей словно бы заказан. Будет про- должаться осмысление реалий бы- тия, подчас неочевидных, но объ- ективно существующих внутрен- них связей, неподдающихся сло- весному описанию. И где же мож- но представить такие связи более многосторонне, всеобъемлюще, как не в жанре симфонии, способ- ном передать слушателям миро- ощущение художника.

Однако мы все хорошо знаем, сколь изменчив и нестабилен тот мир, строителями которого мы все являемся. Если же принять в рас- чет лишь его звучащие реалии, то и тогда перед нами развернет- ся пестрая картина, где даже са- мый тонкий и чуткий слух порой оказывается не в состоянии разли- чить устоявшееся, твердо закрепившееся в звуковой памяти лю- дей. Поток разноголосой и разно- язычной информации, восприни- маемой человеком наших дней, включает в себя также неслыхан- ное ранее разнообразие проинто- нированных музыкальных звуча- ний.

Такая ситуация выдвигает перед творцами музыки особые задачи. И главная среди них — свести во- едино разностилевые звукообразы прошлого и настоящего, осознать скрытую, но реальную связь меж- ду ними, выковать оригинальный стиль, где новое будет вырастать на фундаментальной основе. И мож- лет быть, ни в одном жанре му- зыкального творчества подобная задача не может быть решена с таким успехом, как именно в сим- фонии. Вот почему симфония, ка-

кой бы облик она ни приняла, в какие бы звуковые одежды нирядилась и какими бы названиями ни прикрывалась, всегда останется актуальной, всегда будет притягивать сочинителей музыки как магнит.

Как бы ни менялись представления людей, как бы ни преобразовывался мир, окружающий их, какие бы новые задачи ни ставила перед ними жизнь, по-прежнему останутся волнующими главные проблемы существования человека на этой Земле. Каково место человека в современном мире, каков характер его отношений с теми людьми, с которыми сталкивает его судьба, — на все это ищет и находит ответы также и художник, мыслящий музыкальными образами. А в наше время эти извечные вопросы людского бытия приобрели не просто особенную остроту, но едва ли не глобальное, космическое звучание. И нет у современного композитора метода более эффективного для художественного осмысления этих проблем, нежели симфонизм, как нет и другого жанра, предназначенного для воплощения широкоохватных концепций средствами инструментальной музыки, нежели симфония. По самой своей сути симфония может служить идеальным полем, стягивающим в единый узел многочисленные «силовые линии», проступающие в звуковых излучениях мира реального.

Симфония идеально приспособлена и для решения другой извечной задачи — познания человеком самого себя, проникновение в космос внутреннего мира, осознания духовной природы людей, проступающей в борьбе противоречивых побуждений. Нет никаких оснований предполагать, что люди буду-

щего станут проще, бесппроблемнее, скорее, наоборот, духовная и душевная жизнь человека намногу усложнится, как усложнится и тот мир, в котором ему придется существовать. И опять-таки методом художественного познания члрвческой природы в ее цельности и ее противоречиях по-прежнему останется симфонизм, в какие бы усложненные формы ни отливалось присущее ему развитие музыкальных мыслей с характерной для него антитетичностью.

Музыкальные сочинения крупной формы, где композитор желает поведать людям свое понимание и осмысление волнующих его проблем, никогда не будут сняты с повестки дня. Точно так же как останется неуничтожимым и само стремление отразить внутренние связи реалий бытия, преломленные в музыкальном сознании творца, в рамках развернутой, целостной композиции. Потому, куда у людей еще сохранится потребность извлекать из музыки нечто большее, нежели приятные ощущения, ласкающие слух, нет оснований опасаться за дальнейшие судьбы как жанра симфонии, так и симфонического метода развития.

И все-таки можно ли дать более определенный ответ на естественный вопрос: какой облик примет симфония хотя бы в более или менее обозримом будущем? Думается, что категоричные суждения едва ли тут были бы уместны. Потому можно высказать лишь некоторые предположения и, скорее, поставить вопросы, нежели ответить на них.

Вероятно, и в дальнейшем создатели симфоний будут искать пути сохранения жизнеспособного в

старой традиции и ее обновления, а то и преодоления. Однако нельзя беспрестанно видоизменять облик сложившегося жанра, иначе он станет неузнаваемым, а сочинение лишится корней, заключенных в прежнем опыте звукотворчества, без которых ничего истинно нового создать нельзя. Потому единство целого, складывающегося в последовании составных частей, где представлены разные типы движений, а если вдуматься глубже, то и разные типы жизненных процессов, преломленных в музыкальных звучаниях, — такое единство по-прежнему останется высшей задачей музыкального сочинительства. Как бы ни менялся облик симфонии, в ней всегда будут представлены и стремление к некоей цели, обретаемой в борьбе противонаправленных звукообразов (а именно это стремление обычно и составляет смысл первой части симфонии), и созерцание, погружение во внутренний мир размышляющего героя (средоточием чего по традиции была и остается медленная часть, либо просто музыка неторопливого темпа), и свободный выход жизненных сил в игре, воодушевленной стихией танца, что реализуется в серце, и, наконец, объединение всего ранее прозвучавшего в итоговом завершении, где не просто повторяется пройденное, но преобразуется, переосмысливается под знаком нового качества. Ни одна будующая симфония не обойдется без начала, излагающего исходные музыкальные мысли, развития, представляющего такие мысли в разных ипостасях, и конечного замыкания всей композиции, обладающей свойством целостности.

Но, конечно, конкретные формы, в которые выльются все такие

особенности, будут постоянно меняться. Можно предположить, что одаренные творцы не устанут удивлять нас необычными, порой даже неожиданными решениями симфонических концепций. Однако даже такие экстраординарные композиции будут все-таки строиться на основе симфонического метода развития с присущей ему антитетичностью.

Сами же средства, которыми станут оперировать композиторы, неизбежно претерпят серьезные, ныне трудно предсказуемые изменения. Попытаемся хотя бы в общих чертах обрисовать их характер и направленность.

Хорошо известно, что XX век связан с существенными преобразованиями не только музыки как искусства, но и самого мышления в звуках. Нет возможности даже кратко задержаться на том новом, что внесли композиторы переживаемого нами столетия в развитие языка музыки. Эмансипация диссонанса, установление более тонких и дифференцированных отношений звуков, нахождение особо изощренных ритмических структур, освоение необычных тембров, в том числе и звучаний, извлекаемых из самых разнообразных ударных инструментов, — все это стало лишь внешними приметам коренных изменений, открывших композиторам неизведанные горизонты. Быть может, наиболее броским, наглядным выражением таких исканий стало освоение сложных, многокрасочных («полихромных») звучаний, образованных наложением регистровых слоев неодинаковой тембровой окраски. Еще Б. В. Асафьев прозорливо подметил перспективность этого направления, подчеркнув роль «мелоса тембровых комплексов». А в ту

пору не было и в помине электронных синтезаторов с их неслыханными, «космическими» звучаниями.

В какой мере такие звучания могут быть освоены композиторами именно в жанре симфонии? Думается, что и они найдут свое место в системе средств, с помощью которых осуществляется симфоническое развитие. Однако из этого ни в коей мере не следует, что традиционный тематизм, основанный на интонационных сопряжениях высотно-определенных музыкальных тонов, будет сдан в архив. Хотя бы потому, что мелодия никогда не утратит своего значения, равно как и никогда не утратит неотразимой привлекательности самый совершенный инструмент, способный ее воспроизводить, — человеческий голос, интонирующий поэтическую речь. Никогда не потеряет своей актуальности также игра музыканта-виртуоза, точно так же как будут неизменно притягивать любителей музыки различные формы состязания в гармоничном ансамбле, в том числе и в том его типе, какой представляет симфонический оркестр. Потому можно ожидать различных поисков синтеза испытанных, проверенных временем средств с новыми завоеваниями, — синтеза, где старое и новое не просто ищут путей к «мирному сосуществованию», но действуют рука об руку

в решении высших художественных задач.

И такое взаимодействие освященного опытом веков и вновь открытого неизбежно приведет, да и уже приводит к усовершенствованию симфонического метода, к поискам новых, более сложных, порой даже изощренных способов связи элементов, составляющих структуру звукообразов, к особой плавности, текучести переходов, к стремлению вскрыть внутреннее родство даже между «разными музыками».

Найдут свое место в симфонических композициях будущего и формы открытые, способные передать «длющиеся состояния», где возникает нескончаемая цепь вариантов однажды показанной музыкальной мысли. Но никогда не исчезнет потребность в форме, внутренне законченной, представляющей относительно замкнутое целостное единство, где каждая часть получает свое место в общей композиции.

Трудно представить, а тем более предугадать, какой именно станет симфония будущего. Но несомненно одно — она останетя ведущим жанром инструментальной музыки, способным запечатлеть реалии бытия, равно как и мироощущения человека, действующего, размышляющего и переживающего в нашем сложном, постоянно меняющемся мире.

Советуем прочитать

В. И. Ленин о литературе и искусстве. 4-е изд. М., Художественная литература, 1969.

Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов. Исследовательские очерки. Л., 1979.

Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л., 1981.

Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.

Сабинина М. Шостакович — симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М., 1976.

Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.-Л., 1964.

Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980.

Михаил Евгеньевич Тараканов

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ СИМФОНИЯ

(Истоки и перспективы)

Гл. отраслевой редактор

В. П. Демьянов

Редактор **Л. Ю. Ильина**

Мл. редактор **Е. П. Веревкина**

Худож. редактор **М. А. Гусева**

Техн. редактор **Т. В. Луговская**

Корректор **С. П. Ткаченко**

ИБ № 5629

Сдано в набор 26.04.83. Подписано к печати 21.06.83. А05671. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная № 2. Гарнитура журн. рубленая. Печать офсет. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 6,96. Уч.-изд. л. 3,99. Тираж 75 250 экз. Заказ 2208. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 837108. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО