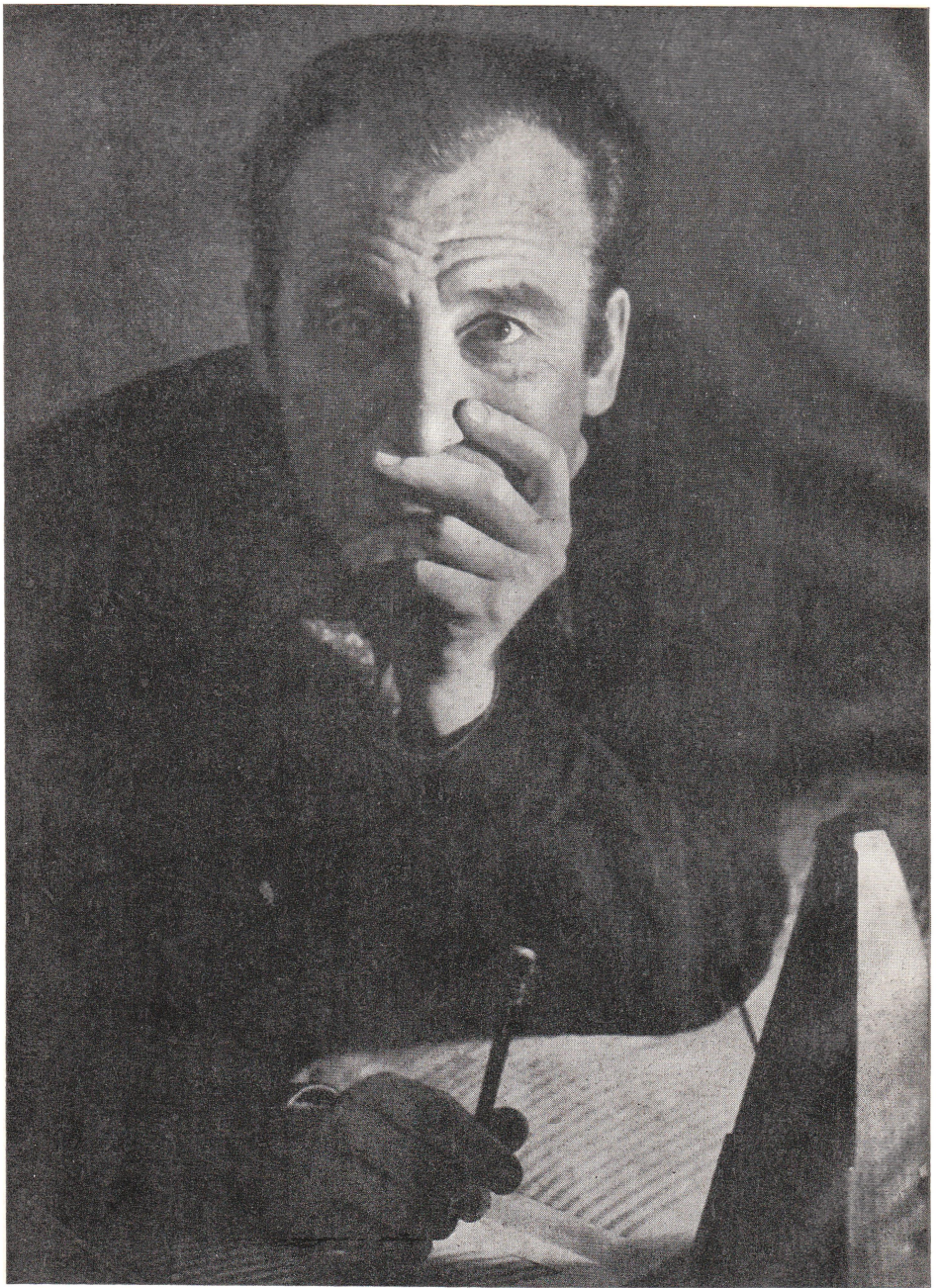


М. ТАРАКАНОВ

**Творчество
РОДИОНА
ЩЕДРИНА**



М. ТАРАКАНОВ

**Творчество
РОДИОНА
ЩЕДРИНА**

**МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
1980**

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

*В. Н. ЕГОРОВА,
Т. Н. ЛИВАНОВА,
Ю. Н. ХОЛОПОВ*

Книга, предлагаемая вниманию читателей, посвящена творчеству нашего современника. И это выдвигает перед исследователем особые задачи. Нет исторической перспективы, нет необходимой дистанции, когда само время утвердит жизнеспособное, расставит все на свои места. Но трудности изучения музыки, создающейся на наших глазах, связаны также с особенной, немислимой ранее сложностью роли композитора в современном мире.

Драматичность положения композитора, ищущего пути к новым берегам, проистекает из того факта, что музыка, рождающаяся в наши дни, попадает между молотом и наковальней двух, порой взаимоисключающих требований, которые осознанно, а чаще, не отдавая себе в этом ясного отчета, выдвигает воспринимающее сознание. Оно цепляется за узнаваемое и, как выразился Б. Асафьев, «приветствуемое слухом». Вместе с тем, оно не удовлетворяется простым тиражированием апробированных решений.

Как же уцелеть новому творению перед таким суровым судом, к тому же нередко заведомо пристрастным, недоброжелательным? Способен ли композитор так ловко балансировать на острие ножа, чтобы удовлетворить и нашу властную потребность вновь и вновь слышать дорогое и близкое сердцу и в то же время не менее властную тягу к обновлению?

Ответ на такой и подобные ему вопросы дают творения классиков, которым удавалось примирить непримиримое, что в конечном счете признали и те, кто по роду своей профессии призван выносить общественный приговор созданию творца.

Узнаваемое и непривычное, изменяющееся и неизменное — эти качества определенным образом соотносятся в любой музыке, включающейся в художественно-исторический процесс. И так было в музыке, равно как и в других видах искусства, всегда.

Почему же, однако, эта извечная проблема в наше время обрела новый смысл? Для подтверждения этого положения обратимся к историческим истокам европейской музыки нашего времени.

В самом деле. В блаженной памяти Средние века композитор был мастером цеха ремесленников, проходившим искус восхождения к вы-

сотам умения производить красивую вещь. И делать ее он должен был по известным, всеми признанным образцам. Искусность и неискusstность творца проявлялась не в том, насколько он отступал от утвердившейся нормы, а насколько строго его работа соответствовала разработанным до мелочей и строго регламентированным нормам эстетического канона. И это само по себе требовало длительной выучки, долгих и трудных упражнений, постоянной тренировки. Точно так же как в композиции гимнаста мы ценим прежде всего то, насколько чисто и безошибочно он выполняет заранее известные нам элементы, насколько ловко и умело он их сочетает.

Определенный эстетический канон утверждал свои нормы как законы музыки, обладавшие в сознании творцов непререкаемостью законов природы. О том, чтобы отойти от нормы, нарушить ее — не могло быть и речи. Правда, мы знаем, что и в те времена происходили коренные перевороты в художественном сознании людей: крушение ранее господствовавших стилей, утверждение новых. Причины таких переворотов глубоко и по сути исчерпывающе освещены Б. Асафьевым в его теории «интонационных кризисов», и нам остается только сослаться на его суждения на этот счет.

Побудительные стимулы и мотивы, вызывающие «интонационные кризисы», действуют и поныне. Но чем ближе творения музыки к нашим дням, тем более властно проявляет себя и другой фактор, долгие века, казалось бы, оставшийся где-то на периферии развития искусства звуков. Речь идет об индивидуальности творца, строящего новый звуковой мир. Сразу оговорим, что с таким качеством, как индивидуальная выразительность, мы сталкиваемся в творениях всех мастеров музыки, имена которых нам сохранила история. Речь идет не о своеобразности создания искусства, обличающего руку творца, — это было в музыке всегда. Нет, ныне приходится говорить о чем-то большем, о праве художника утверждать новые нормы своего искусства. Как бы ни был своеобразен почерк великих творцов полифонических месс строгого стиля, — они и не помышляли преобразовывать его нормы, они безоговорочно принимали все то, что предлагала им музыка, на которой они были воспитаны. И такое растворение личности в коллективном художественном сознании становится тем явственнее, чем глубже мы спускаемся по «кругам времен» вплоть до безымянных творений народа. Знаменное пение, григорианский хорал представляются нам также подчиненными некоей норме, сквозь которую едва пробивается почерк отдельных творцов. Быть может, современникам той эпохи, где эти культуры пения были наполнены живым, неомертвевшим, невыветрившимся интонирваемым смыслом, мастерство выдающихся творцов казалось исполненным неповторимости, своеобразия. Мы не в состоянии ныне вполне оценить такие качества, как не в состоянии вдохнуть живую душу в омертвевшие интонации, не модернизируя их, не привнося в них нечто из опыта нашего времени.

Итак, уточняя, можно сказать, что соотношение привычного и непо-

вторимого, типологического и индивидуального было в музыке всегда. Но чем далее отстоит от нас музыка, тем менее мы способны в ней ощутить черты своеобразия, тем более нормативной, типологической она нам представляется, тем сильнее она кажется нам подчиненной диктату эстетического канона.

И все-таки можно признать непреложным фактом, что осознанное стремление творить новый звуковой мир, равно как и предписывать нормы своему искусству, — есть завоевание сравнительно более позднего времени, вполне сложившееся в эпоху романтизма. Этот воинствующий, бунтарский дух, это сознание особой ценности личности в художественном творчестве было унаследовано великими творцами музыки XX в. как своего рода итог музыкально-исторического процесса. Современный композитор не может не искать нового, и он вправе следовать лишь тем законам, которые признал для себя обязательными сам.

Во имя чего необходимо ломать устоявшуюся традицию, и нет ли в такой ломке опасности потери прочных корней, уходящих в глубь совокупного художественного опыта человечества? Эти вопросы для современной музыки приобрели значение некоего рока, следующего по пятам каждой попытки вырваться вперед, открыть новые горизонты.

Новое на фундаментальной основе. Этот тезис определяет не просто ясную связь дерзаний творца с прежним опытом музыки. В нем подразумевается закономерность появления нового как естественного результата тенденций, намеченных в творениях, признанных ныне классическими. Современный композитор, если он не желает рвать нити преемственных связей с классикой, сохраняет ее как первооснову, развивая, усложняя, видоизменяя заложенные в ней свойства. И очень часто даже весьма скромные попытки в чем-то пойти дальше предшественников воспринимались современниками как ниспровержение норм, от которых отходить нельзя. Такова инерция воспринимającego сознания, консервативность которого, быть может, нигде не сказывается столь весомо, как именно в сфере искусства интонируемого смысла.

Однако из этого факта, подтверждаемого уроками истории, вовсе не следует, что опасность разрушения музыки как искусства, полной утери преемственных связей с ее прежним опытом снимается вовсе. Напротив, именно теперь она сильна как никогда. До каких пор можно менять ориентацию, взламывать старые формы в страстной жажде небывалого, ни на что не похожего? Опыт музыки XX в., особенно послевоенного времени, доказывает, что есть некая грань, перейдя которую мы вступаем в сферу звукотворчества, к которому уже само понятие музыки становится неприложимым. Но если композитор хочет создавать именно музыку, то он должен примириться с тем, что в его пьесах не всё будет новым и какие-то связи с классикой будут сохранены. Новое, таким образом, будет сосуществовать, взаимодействовать со старым. Иначе ни о какой традиции не может быть и речи, по-

сколько традиция означает не только обновление, но и сохранение.

В связи с этим встает вопрос о формах и путях преобразования старого. Что изменяется и как, в каком направлении, а что в общем-то соответствует устоявшейся норме? Эти вопросы неизбежно приходится решать при обращении к музыке, выходящей из-под пера ныне здравствующих творцов. И очень часто оказывается, что новизны можно достичь путем своеобразного сочетания в общем-то хорошо известных приемов. Так поворот калейдоскопа открывает нашему взору все новые и новые, никогда в точности не повторяющиеся фигуры.

Однако в современной музыке дело обстоит много сложнее. Меняются не только типы сочетаний элементов, из которых складывается музыкальная речь. Меняются и сами элементы. Причем изменения в одном из компонентов неизбежно влекут за собой преобразования и в других. Так отход от мажороминорной тональной системы сопровождался преодолением равномерно-периодичного тактового размера, утверждением различных форм ритмической нерегулярности. А это, в свою очередь, стимулировало утверждение новых принципов построения музыкальных форм. Все связано в тугой узел, все переплетено.

В наше время возникла и новая трудность, связанная с иным ощущением исторической перспективы развития музыки. Трудность, обусловленная сосуществованием разных, даже принципиально разных стилистических моделей.

Попытаемся пояснить, что имеется здесь в виду.

История европейской музыки долгое время представляла последовательную смену господствующих стилистических течений. На смену вокальной полифонии строгого стиля пришел свободный, базирующийся на тонально-гармонических связях. Венский классицизм сменился романтизмом, задававшим тон развитию музыки в странах Европы более столетия.

XX в. поначалу сохранил эту закономерность, но изменения стилистической ориентации стали происходить с невиданной и неслыханной ранее частотой. Нет даже необходимости особо напоминать, сколько различных, порой даже взаимоисключающих творческих направлений появилось за сравнительно короткий период между двумя мировыми войнами.

В послевоенные годы процесс возникновения, утверждения все новых и новых течений возобновился с особенной силой. Но постепенно, незаметно стал осознаться факт сосуществования разных стилистических ориентаций. Выяснилось, что ничего не пропало, все сохранилось. Более того, порой даже в одном сочинении стали сочетаться приметы разных стилей, разных творческих манер.

Изменилось и отношение к музыке прошедших веков. Раньше она воспринималась устаревшей, сохранившей лишь значение пройденного этапа в поступательном движении исторического процесса. Ныне старые мастера стали нашими современниками, а музыка времен барокко

или арг пова обрела второе рождение. Наше время вобрало в себя весь совокупный опыт художественного творчества, начиная от слоев фольклора, восходящих к языческой древности, до самых наимоднейших новаций. Все современно, все актуально, все может быть использовано в хозяйстве мастера музыки наших дней.

Но из этого следует, что прежний призыв «к новым берегам» потерял свой привычный смысл и обрел новое звучание. Если равно правомерны любые стили, любые художественные устремления, то всякий протест, отвергающий привычное, устоявшееся, теряет свою эффективность. По той простой причине, что отмена каких-либо ограничений, диктуемых нормами любого, конкретного стиля, означает лишь переход от одной манеры к другой со своими нормами и ограничениями.

Что ж, быть может само понятие музыкального прогресса лишилось своего содержания? Думается, что это не так. Музыка не может не развиваться, и композитор не может не стремиться к новому. Но само понимание новизны ныне существенно переосмыслено. На очередь дня стала не столько задача усложнения, утончения средств, поисков неслыханных звучаний (тут уже перепробовано едва ли не всё), сколько стремление обрести единство в потоке разнородного, найти связь в столкновении взаимоисключающего. Стилистический плюрализм современного музыкального сознания властно заставляет творцов искать возможности нового синтеза, чтобы передать цельность и гармонию нашего расколотого мира.

Какое же место в этом процессе заняла советская музыка?

Однозначного ответа на такой вопрос дать нельзя в силу особой роли музыки нашей страны, обусловленной своеобразием пересекающихся национальных традиций.

Конечно, советская музыка является органической частью мирового музыкально-исторического процесса и поэтому она никогда не оставалась и не могла остаться незатронутой бурными преобразованиями, охватившими все компоненты музыкальной речи. Более того, она в ряде случаев задавала тон развитию техники музыкальной композиции, не говоря уже о ее исключительной роли в утверждении гуманистической сущности музыкального искусства в ожесточенной схватке двух миров.

Но именно высокое социальное предназначение советской музыки определило также некоторые особые ее свойства, а порой даже принципиально иные установки, присущие ей как части культуры содружества социалистических наций.

Советская музыка выросла на почве традиций, утвердившихся еще в культуре старой России. Однако старая русская традиция стала развиваться не только вглубь, но и вширь, послужив мощным стимулом становления оригинальных композиторских школ и направлений музыки ряда народов СССР. Вместе с тем она не только усваивала уроки музыки миров (прежде всего, конечно, европейской), но и сама во многом давала импульс ее движению.

В чем же сказалась связь ее со старой традицией и в то же время ее своеобразие?

Прежде всего, советские композиторы сохранили прочную связь с песенной традицией своего родного народа. Внимательным изучением фольклора отмечены многие их творческие свершения. Причем фольклор трактуется достаточно широко: он включает не только глубинные слои, восходящие ко временам язычества, не только жанры устной традиции, шлифовавшиеся веками, но и культуру музыкального быта наших дней, в том числе песенные стили, сложившиеся исторически сравнительно недавно, порой даже на наших глазах. Стилевая многосоставность современного фольклора разных народов СССР нашла в творчестве видных мастеров советской музыки самое прямое отражение.

Как и великие русские классики, композиторы нашей страны стали наследниками всего опыта человечества, накопленного за долгое время развития искусства интонируемых звукообразов. Советские композиторы никогда не замыкались в узких рамках своей национальной специфики, «иже не преjdeши». Воспринятое из опыта устной традиции сочеталось с претворением воздействий европейской профессиональной культуры. Взаимопроникновение двух течений, одно из которых шло словно бы «изнутри», а другое проникало «извне», и придает своеобразие русской культуре как ветви культуры европейской, утвержденное со времен петровских преобразований. Это качество в полной мере унаследовала и музыка советская.

Наконец, советская музыка по-своему также приняла участие в революции художественного мышления, вспыхнувшей в XX ст. Существенные изменения коснулись всех сторон музыкальной речи, которой оперируют советские композиторы. Они также включались в разработку новых, более сложных форм тематизма, где решающую роль приобретает особая выразительность краткого, афористичного интонационного оборота. Но значение тематизма как основы музыкальной образности, как главной опоры в построении музыкальной композиции было сохранено и упрочено. Советская музыка решительно противостоит атематизму, она чужда абстрактному звуковому конструированию и сохраняет отношение к теме как к носительнице интонируемого смысла в музыке.

В сфере гармонии советские композиторы также отдали дань сложным процессам, развернувшимся в музыке XX ст. — развитию новых форм тонально-модального мышления, эмансипации диссонанса. В области ритма новаторская роль советской музыки сказалась в разработке более тонких и сложных форм акцентной регулярности, равно как и различных разновидностей непериодического ритма, где нерегулярность становится нормой.

Огромен вклад советской музыки и в развитие средств полифонического изложения, где отражение свойств многоголосного склада русской песни сочетается с активным усвоением и претворением средств имитационной и контрастной полифонии, разработанных в музыке ев-

ропейской. Тотальная тематичность полифонической ткани также нашла свое выражение в опыте советских мастеров.

Неоценим и вклад советской музыки в развитие современного оркестра. Монументальным решениям, основанным на выразительности оркестровых масс, противостоят скромные композиции, рассчитанные на камерные составы, где открывается простор для проявления индивидуальности отдельных исполнителей, согласующих свои усилия в ансамблях. Возросшая роль тембрового начала в музыке также получила отражение в опыте советских мастеров.

Наконец, советская музыка представила оригинальные решения проблемы формы — от развития классических структур, до утверждения своеобразных синтетических композиций, обусловленных художественным замыслом сочинения. Форма трактуется как итог сложных интонационных процессов, а не как некая омертвевшая, заранее распланированная схема.

Итак, к какому слагаемому музыкальной композиции мы бы ни обратились, везде советская музыка сказала свое веское слово, везде проявила свое лицо, оригинальный подход в решении вопросов, волнующих каждого музыканта, к какой бы нации он ни принадлежал. Это следует подчеркнуть с особой ясностью, поскольку во многих зарубежных исследованиях, посвященных проблемам языка музыки XX в., роль советских композиторов полностью игнорируется, а советская музыка освещается как явление сугубо ретроспективное, остающееся «на задворках» здания современной музыки и чуждое пытливому духу исканий, устремленных к новым берегам. Неверность этого мнения доказывают прежде всего сочинения признанных мастеров советской музыки, без которых общая картина мирового музыкально-исторического движения была бы обедненной.

Вслушиваясь в лучшие произведения советской музыки, вновь убеждаешься в многообразии действующих традиций, представленных композиторами нашей страны. Естественно, что существенность и весомость таких традиций определяется степенью творческой одаренности мастера. И, конечно, прежде всего облик русской советской музыки определили два крупнейших ее творца, которые вспоминаются в первую очередь, коль скоро речь пойдет о самом ярком, самом характерном, самом значительном, что было создано за пока еще исторически весьма короткий срок существования первого в мире социалистического государства. Речь идет, как многие уже, наверное, догадались, о Сергее Прокофьеве и Дмитрие Шостаковиче.

Трудно представить себе двух художников более несходных по всем параметрам. Объективности, эпическому спокойствию музыки Прокофьева противопоставит пафос субъективного самовыражения у Шостаковича. Яркая театральность, идущая во многом от искусства представления с характерной для него ролью жеста, пластического движения, резко выделяет творения Прокофьева в сравнении с монументальными композициями Шостаковича, где в роли актера-лицедея выступает лириче-

ский герой, определяющий свое отношение к современному миру, насыщенному острейшими конфликтами. Законченности, красоте звучащей, откристаллизовавшейся формы, проявляющихся у Прокофьева на всех уровнях его созданий, противопоставляется форма-процесс Шостаковича, пронизанная духом непрерывного становления. Такие параллели можно было бы длить до бесконечности, вновь и вновь убеждаясь в коренном различии стиля двух ведущих советских мастеров, которых связывает принадлежность к культуре своей родной страны.

Но если мы окинем широким взглядом панораму развития советской музыки, то ощущение многосоставности ее как целого еще более укрепитя. Достаточно напомнить о трудном пути патриарха советской музыки Н. Я. Мясковского, симфонии которого по-своему отразили ее становление. Или творения Арама Хачатуряна с их ярким национальным колоритом. Не говоря уже о деятельности ряда других крупных мастеров, разрабатывавших облюбованные ими участки «музыкального сада».

Итак, стилевая многосоставность советской музыки, создаваемая развитием разных, принципиально несходных творческих направлений, — есть неоспоримая реальность.

И это создает значительные сложности в оценке перспектив развития музыки нашей страны. Какова судьба утвердившихся традиций, каким путем они развиваются в наши дни? Что вносят нового наследники ушедших мастеров, в чем сказывается их связь с прежним опытом советской музыки, в чем заключено различие? Какова роль импульсов, воспринимаемых от музыки Запада и прежде всего от творцов, признанных ныне классиками XX в.?

Книга, предлагаемая вниманию читателей, не дает и не может дать полного, исчерпывающего ответа на такие вопросы, поскольку она посвящена творчеству одного композитора. Однако в сочинениях Родиона Щедрина преломились столь различные истоки, восходящие как к музыке русской и советской, так и к музыке зарубежной от далеких эпох вплоть до современности, что внимательный анализ созданий московского мастера в значительной степени прояснит современную ситуацию, даст известное представление о путях развития русской советской музыки в наши дни. Ибо в сочинениях Щедрина ставятся и решаются едва ли не самые существенные проблемы, стоящие перед советскими композиторами, но, естественно, с позиций, определяемых индивидуальностью творца.

Родион Константинович Щедрин родился 16 декабря 1932 г. в Москве, в семье музыканта. В 1950 г. он окончил Московское хоровое училище, руководимое А. В. Свешниковым. С 1950 по 1955 г. Щедрин обучался в Московской консерватории им. П. И. Чайковского в классе Ю. А. Шапорина (композиция) и Я. В. Флиера (фортепиано). С 1955 по 1959 г. занимался в аспирантуре при Московской консерватории.

Таковы основные вехи жизненного пути, сопутствовавшие становлению молодого мастера. Годы ученичества, вместе с тем, были време-

нем первых творческих свершений, которые во многом определили направление исканий Р. Щедрина. Оно отчетливо обозначилось уже в Первом концерте для фортепиано с оркестром (1954), который был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955). Несмотря на то, что многое в этом раннем произведении воспринято от опыта таких великих мастеров, как Прокофьев и Стравинский, оно покорило слушателей ярким своеобразием почерка, стремлением идти непроторенными путями. И это свойство сказалось прежде всего в мастерской разработке дотолле малоосвоенных слоев русского фольклора, в первую очередь такого, как частушка. Включение в финал Концерта частушечных наигрышей могло показаться дерзким вызовом, но ориентация на этот фольклорный жанр на долгие годы определила направленность исканий Щедрина.

Твердая и прочная опора на интонационные накопления, отложившиеся в русском народном песнетворчестве, отчетливо проявилась и в балете «Конек-Горбунук» (1955). Вместе с тем, это сочинение ясно выявило присущий музыке Щедрина дух лицедейства, когда композитор в чем-то уподобляется искусному режиссеру, направляющему музыкальное действие словно бы из-за кулис. Балет выявил такие качества творчества Щедрина, как пластичность, тонкое ощущение выразительности жеста, движения, запечатленных в рельефных интонационных обобщениях. В этом сказалась присущая русской музыке своеобразная музыкальная пластика, обобщающая танцевальные прообразы. Глинка, Чайковский, Прокофьев и Стравинский — вот главные вехи, вот основные истоки стиля первого балета Щедрина.

Однако совершенное выражение русское фольклорное начало и, прежде всего, конечно, интонационные богатства жанра частушки нашли в двух созданиях Щедрина, где композитор достиг творческой зрелости. Речь идет об опере «Не только любовь» (1961) и о Концерте для оркестра «Озорные частушки» (1963). Оба этих сочинения стали своеобразной кульминацией первого этапа творческого развития Щедрина. С виду простые, непритязательные напевы популярного деревенского жанра, каким едва ли не повсеместно утвердила себя частушка, стали основой драматургии оперы, равно как и развитой симфонической формы. Удача творческих решений композитора во многом простекала из того, что им был найден свой, оригинальный угол зрения на фольклорный материал, и он предстал в преломлении мастера, владеющего высшими достижениями композиторской техники XX в.

Периодизация творчества художника, который творит в наше время, сопряжена с существенными трудностями, поскольку речь идет о динамичном, постоянно меняющемся явлении, где многое может обрести совсем иной смысл в некотором отдалении, когда возникает ошущитимая историческая дистанция, отделяющая нас от свершений мастера.

И все же возможно установить некоторую грань в творческом развитии Р. Щедрина. Такой гранью стал 1965 г., когда появилась Вторая симфония композитора. Это сочинение, равно как и последовавший за

ним Второй фортепианный концерт (1966), ознаменовало существенную перемену стилистической ориентации московского мастера. Конечно, подготовка «смены знамен» происходила и ранее — подспудно ее можно ощутить в «Озорных частушках», более явно в Фортепианной сонате (1962), и в первой тетради цикла 24-х прелюдий и фуг (1964), где охвачены дизезные тональности. Однако только во Второй симфонии смена стилистической ориентации стала не просто свершившимся фактом, но и предстала в отчетливом, наглядном выражении.

Суть этой перемены связана с отходом от явной связи с фольклорными прообразами и со стремлением расширить круг жизненных явлений, воплощенных в интонируемых звучаниях. Внешней приметой стиля Щедрина середины 60-х гг. стало освоение новых средств музыки, вошедших в арсенал завоеваний творчества XX ст. Нет смысла особенно подробно освещать конкретные приметы стиля двух сочинений, отмеченных вторым номером — об этом речь впереди. Пока только укажем, что оба упомянутых выше создания вызвали в свое время оживленную дискуссию, где, в частности, высказывались опасения: не слишком ли большие потери сопутствовали освоению новых средств и правильно ли поступает Щедрин, отказываясь от четкой опоры на русский фольклор, и в частности, на частушку, с которой были связаны столь блистательные достижения.

Лучший ответ на такие опасения дало последующее развитие творчества Щедрина. Выяснилось, что композитор вовсе не забыл дорогу к тому живому, неисчерпаемому роднику, каким было и остается для русского музыканта песенное творчество его родного народа. Оно отразилось в «Поэтории» (1968), оратории «Ленин в сердце народном» (1969). Его воздействие можно ощутить даже в таком ультрарадикальном сочинении, как Второй концерт для оркестра «Звоны» (1968). Но теперь охват жанров народной музыки стал неизмеримо шире, композитор освоил ее глубинные слои — в частности, такой, как плач-причитание. В сочинениях Щедрина этих лет преломились древнейшие интонационные накопления русской культуры — обороты былинных повествований и мелодические рельефы знаменного распева.

В сочинениях 70-х гг. явно обнаружилось и другое существенное изменение. Речь идет о стремлении автора к решению значительной драматической темы, раскрывающейся в движении экспрессивных, психологически насыщенных образов. Балет «Анна Каренина» (1971) опрокинул представление о Щедрина как мастере-виртуозе, чьи сочинения привлекают блеском внешней отделки, но не всегда могут глубоко задеть за живое. Уже опера «Не только любовь» показала иные грани творческого облика Щедрина, его способность создать яркий, психологически неоднозначный характер. В балете «Анна Каренина» мастерство Щедрина как композитора-драматурга раскрылось в полную мощь. То же стремление к большей глубине и значительности содержания ощущается и в Третьем фортепианном концерте — одном из наиболее экспрессивных и драматургически-насыщенных сочинений Щедрина.

При этом, однако, талант композитора как мастера-изобретателя, поражающего слушателя хитроумием и выдумкой, достиг в этом последнем сочинении законченного выражения.

Характеристика творческого пути Щедрина была бы неполной без учета другой важной стороны его композиторской деятельности. Речь идет о музыке, созданной к ряду известных кинофильмов. Щедрин не принадлежит к числу тех современных авторов, для которых работа в кино стала одной из основных сфер приложения творческих усилий. Однако те немногие кинофильмы, в которых принял участие Щедрин как автор музыки, стали значительными событиями в развитии советского кинематографа. Напомним, что с именем Щедрина связан фильм «Коммунист» (1957, восстановлен в 1975), который был высоко оценен критикой как образец нешаблонного решения трудной темы. Щедрин писал музыку к фильмам «А если это любовь?» (1961), «Нормандия — Неман» (1960), «Сюжет для небольшого рассказа» (1969). «Первым приступом» к сложнейшей теме явилась работа над музыкой к игровому фильму «Анна Каренина» (1968)¹. Но, пожалуй, наиболее удачным плодом соприкосновения Щедрина с кинематографом стал фильм «Высота» (1957). К этому фильму была написана массовая песня «Не козегары мы, не плотники», которая приобрела широкую популярность².

Немалую дань отдал Щедрин также работе в драматическом театре. Он написал музыку к ряду спектаклей московских театров. Среди них «Темп» Н. Погодина (Театр Советской Армии, 1955), «Первая симфония» А. Гладкова (Театр Ленинского комсомола, 1956), «Мистерия-буфф» В. Маяковского (Московский театр сатиры, 1957), «Дамоклов меч» Н. Хикмета (Московский театр сатиры, 1959), «Гроза» А. Островского (Государственный Малый академический театр, 1961). «Тёркин на том свете» А. Твардовского (Московский театр сатиры, 1966).

В творчестве многих композиторов как прошлого, так и современности нередко выделяются вершины, которые в какой-то степени подводят итог всем прежним завоеваниям. Такой итоговой вершиной для Щедрина стала опера «Мертвые души» (1976). В ней ярко проявилась органическая связь с русским фольклором, с его глубинными, исконно русскими слоями, что с особенной силой сказалось в народно-песенных фрагментах оперы. Но и в этом сочинении не все коренится в фольклоре, поскольку в нем немалую роль играет вокальная мелодика, восходящая к речевому интонированию, претворяющая интонации русского говора в концентрированных мелодических обобщениях.

На примере оперы «Мертвые души» можно убедиться в многообразности истоков стиля московского мастера, в его стремлении опираться на самые различные интонационные модели. Если же учесть

¹ В 1974 г. был экранизирован балет на ту же тему.

² Из других работ в кинематографе можно упомянуть музыку к мультипликационному фильму «Баня» на сюжет известной пьесы В. Маяковского (1962).

многообразные связи музыки Щедрина с опытом профессионального творчества, как русского, так и зарубежного, то такая многосоставность станет еще более очевидной. Ибо Щедрин — художник ярких и острых контрастов. Причем контрастов как жанровых, так и стилевых.

Но если в сочинениях Щедрина мы можем проследить связи с самыми различными стилями музыки (в этой связи вспоминается Чайковский), то что же обеспечивает оригинальность его творческого почерка? Ответ на этот вопрос может дать только разбор конкретных сочинений московского мастера. Пока же отметим, что смысл драматургии многих произведений Щедрина как раз и проявляется в стремлении выявить внутреннее родство по внешности чужеродного, привести к некоему общему знаменателю поначалу несходное, даже взаимоисключающее. Столкновения «разных музык» важны для Щедрина не сами по себе, а как исходное звено продуманной концепции, утверждающей глубокую связь различных проявлений современного мира, в том числе и находящихся в острой конфронтации.

В этом пафос музыки Щедрина как советского художника, для которого важно не столько зафиксировать конфликты времени бурных перемен, ломки барьеров, пестрого потока информации, но обрести в этом кажущемся хаосе твердую «точку опоры», уловить внутреннюю гармонию. Именно это стремление и определяет своеобразную логику развертывания композиций московского мастера, их пафос, их внутренний смысл.

Обзор сочинений Щедрина будет построен по тем жанрам музыкального творчества, которые проходят сквозной нитью в череде лет, заполненных многообразными творческими свершениями. Это музыкально-сценические жанры, симфоническое творчество, музыка для фортепиано, кантатно-ораториальные сочинения. Попытка сформулировать основные черты стиля композитора будет предпринята в Заключении.

«Не только любовь»

Вечер в деревне полон неповторимого очарования. Тишина прозрачна, как воздух. И редкие голоса, то громкие, где-то рядом во дворике ближней избы с ярко освещенными окнами, то еле слышные, от дальнего конца длинной, нескончаемо длинной улицы.словно присутствуешь в огромном зале под куполом черного неба, усеянного звездами.

Но вот издали высокий голос фальцетом начинает выводить простой, знакомый напев. В нем вызов, желание поддеть, поддразнить соседа, который не остается в долгу. Это — частушка.

Постепенно голоса приближаются, хотя поющих пока еще не видно, прорывается четкий ритм гармошки — сжим, разжим. И вот пение овладевает пространством, заполняет его.

Открытое пространство, ограниченное горизонтом, — быть может, самое естественное условие бытования этого популярного деревенского жанра. Частушка чувствует себя неуютно в городе, она теряет половину своего очарования, когда звучит на концертной эстраде. Ей нужен простор, большая звуковая перспектива. И еще одно. В частушке непостижимо уживаются богатство образов, настроений, их тонких оттенков и неожиданных переходов со стабильностью интонационной формулы — порой несложной до примитивности. Потому-то нотные записи частушки всего лишь схема их реального звучания, из которого вынута живая душа. Ее воплощения создают как раз те свойства живого интонирования, которые с трудом поддаются выражению знаками нотного письма. Быть может, именно частушка служит лучшим материалом для подтверждения решающей роли манеры интонирования в рождении одушевленного музыкального звучания. В частушке открывается душа народа, отраженная в живой интонации. Отчаянный, «жестокий» надрыв и сдержанность в выражении чувств, злое, беспощадное озорство и радостный, открытый взгляд на мир, насмешка над незадачливым, неловким и жажда сочувствия, понимания — все это может вместить один незамысловатый напев, меняющий маски подобно лицедюю.

Напев этот, как правило, заключен в оправу звучаний популярнейшего в народе инструмента. И если нам повезет встретиться с настоящим мастером своего дела, то простая мелодия заискрится в опле-

тении гармошечных переборов, где нет-нет, а какой-то звук вторгнется словно бы невпопад.

Деревенская частушка стала музыкальной основой оперы Р. Щедрина «Не только любовь» (1961). Она предстала на оперной сцене в форме, приближенной к условиям ее реального бытования: сценическое пространство создает иллюзию пространства реального, с присущими ему эффектами приближения и удаления звучания.

Разумеется, частушка предстает в опере преображенной, — в ней сказалось отношение художника наших дней, владеющего всеми средствами профессионального искусства. Но внимание композитора направлено прежде всего на те свойства популярного деревенского жанра, которые рождаются в живом интонировании напева. Схватить неуловимое, ускользающее, суметь зафиксировать именно то, что исчезает в нотной строчке, передающей формулу напева, — эта задача стала для Щедрина первостепенной.

Какими средствами композитор достигает цели — об этом речь впереди. Теперь же остановимся на другом кардинальном свойстве оперы. Частушка становится в ней основой драматургии, даже там, где ее напевы не звучат. Основные принципы музыкального развития оперы Щедрина коренятся именно в частушке. Не только присущие ей интонации, ритмы, структурные свойства нашли отражение в интонируемой речи персонажей оперы, само музыкальное мышление композитора ориентируется на частушку как исходную первооснову. «Частушечность» проникает во все поры музыкального организма — она вездесуща.

Частушка не просто создает фон основному действию, она — его органическая часть, вне которой сюжет лишается смысла. Частушка служит своеобразным комментарием действия, — она создает его настроение, раскрывает внутренний подтекст событий, разъясняет их смысл, дает им оценку, а иногда даже предвосхищает события. Столь последовательно в подобной роли песня не выступала ни в одной классической опере. Конечно, примеров песни, комментирующей события, можно привести сколько угодно, но ведущим, основополагающим принципом драматургии это стало только в опере Щедрина, в чем и проявилось ее неповторимое своеобразие.

Трудно понять смысл действия, развертывающегося на оперной сцене, если не принять в расчет глубокого социального значения этой, на первый взгляд, весьма простой истории борьбы между любовью и долгом, который заставляет властную, привыкшую командовать женщину отказаться от личного счастья. Между тем истинное содержание истории, рассказанной писателем Сергеем Антоновым в новелле «Теть Луша» (а именно это создание талантливого мастера «деревенской прозы» и стало сюжетной основой либретто, написанного В. Катаняном), — раскрывается по-иному, стоит только представить, какой была русская деревня спустя несколько лет после окончания войны.

Еще совсем молодая, полная сил женщина волей судьбы облечена

высоким доверием. Именно ей выпало на долю тяжкое дело — поднять колхоз, в котором не осталось ни одного сколько-нибудь стоящего, работоспособного мужика. И «ладная, стройная женщина со смелым взглядом умных, темно-карих, как крепкий чай, глаз», полная нерастратченных сил со страстью взялась за дело. «Она умела водить машины, тракторы, класть печи, рубить в лапу углы и принимать новорожденных, и все у нее получалось легко, весело»¹.

Но за внешностью сильной, справляющейся со своими нелегкими обязанностями женщины скрывается незащищенность живой души, страстная жажда личного счастья, материнства. И всю полноту чувств своей незаурядной натуры она готова обратить на вернувшегося в деревню молоденького Володю Гаврилова, щеголяющего городскими ма-
нерами.

(Внутренняя борьба в душе Варвары Васильевны и стала в опере истинной пружиной действия. Ее партия — самая развернутая, ей приданы большие монологи, где раскрыты противоречивые побуждения героини! — жажда личного счастья и сознание его несовместимости с требованиями долга.

Глубокий социальный подтекст этой, по внешности сугубо лирической истории проступает в комментирующих голосах, отдаленно напоминающих нам о роли хора в древнегреческих трагедиях. Один из них — голос хора реального. Речь идет о жестоком суде деревенской молвы, находящем свое выражение в частушке! И тут композитор и его либреттист уже не ограничились основным первоисточником своего создания — они привлекли также иные сюжетные мотивы, восходящие к другим рассказам Сергея Антонова. Как справедливо отмечено И. Лихачевой, в общем «...настроении оперы — ее лиризме, поэтичности и в то же время лукавом задорном юморе, выразительном сочном говоре персонажей — сказывается влияние антоновских «Поддубенских частушек», «Дождей» или «Возницы»...»².

Частушка, как тень, следует за героиней, она раскрывает ее внутренние побуждения, неясные поначалу ей самой, она судит, издевается. И это голос народа, голос людей, над которыми Варвара Васильевна возвышается благодаря своему положению. Престиж чело-
века, который является примером для окружающих, чья власть опирается на силу авторитета — этот престиж поколеблен. И осуждающий голос народа становится внутренним голосом героини, находя материальное выражение в партии хора, внедренного в ее заключительный монолог. Голос народа становится голосом совести — народ осуждает поведение Варвары, ее совесть призывает к порядку.

В этом и заключена скрытая пружина действия оперы. Замкнутый круг людей, где все друг друга знают, все на виду, где поступки людей тут же становятся предметом пересудов, — эта небольшая клеточ-

¹ Антонов С. Разнотравье. М., 1968, с. 281.

² Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М., 1977, с. 57.

ка общества всеильна, она диктует нормы поведения, заставляя героиню жертвовать личным счастьем. Так несложная с виду история обретает глубокий смысл и даже трагическое звучание.

В опере есть и другой комментирующий голос, выражающий свое отношение к событиям без слов. Он заключен в партии оркестра. Оркестр в опере «Не только любовь» оттеняет музыкальные мысли, выраженные в вокальных партиях. Он, в то же время, обнажает истинный смысл событий, поскольку именно в нем подчас и воплощен, материализован в звуках подтекст действия. Герои могут обмениваться незначительными с виду репликами, поданными к тому же в сугубо прозаической манере, но их истинные чувства «с головой выдает» действие музыкальное, воплощенное в интонируемых звукообразах. Так в финальной сцене оперы ее героиня говорит о неотложных житейских делах («Здесь нужно перестлатъ полы, сменить гнилые балки»), но эти с виду обычные фразы, обращенные к Володе Гаврилову, звучат как объяснение в любви, наделяясь особенной экспрессией выражения. Принцип музыкально проинтонированного подтекста определяет облик лучших сцен оперы.

Проследим движение основного конфликта оперы, взяв за основу редакцию, представленную в ее партитуре¹. Но прежде чем осветить особенности драматургического развития сочинения, немного задержимся на одном, принципиально важном вопросе. Он касается того типа структурного членения формы, который взят за основу Щедриным.

Опера «Не только любовь» четко делится на номера, обладающие относительной завершенностью. Однако причислить ее к традиционной «номерной» опере было бы неправомерно. Суть дела в том, что относительная замкнутость номера не исключает элементов сквозного развития, напоминающего нам о структуре оперной сцены. Законченность такой сцене придается разными способами, среди которых важную роль приобретают периодические напоминания темы-рефрена.

Более того. Тема-рефрен иногда приобретает значение, выходящее за рамки отдельного номера. В этом случае она может вновь вступить после целой череды событий, когда слушатель словно бы забыл уже о ней вовсе. Но она заявляет о своих правах именно в тот момент, когда ее менее всего ждешь. Сжатого напоминания оказывается достаточно, чтобы в нашем сознании ожила сцена, где как раз тема-рефрен задавала тон.

В духе таких сцен выдержан 1-й номер. (Вместо вступления.) Короткая интродукция вводит основную тему-рефрен:

¹ Опера «Не только любовь» ставилась в разных редакциях, из которых, однако, ни одна не стала окончательной. Наряду с основной партитурой оперы существует также редакция для камерного оркестра в составе одиннадцати человек (флейта, кларнет, труба, группа ударных для одного исполнителя, 2 фортепиано, из которых одно с кнопками на молоточках, струнный квинтет). В этой редакции опера была поставлена Б. Покровским на сцене Московского камерного музыкального театра в 1972 г.

1 [2] [Andantino (♩ = 88)]
 V-ni, V-le pizz.

Cl. solo
p cantabile
 Coro (alti)
p

Ох, и да, ско-ро, ско-ро снег рас-та-

арко
 poco
p

-ет, вся зем-ля со-гре-ет-ся, эх...

Широкий распев, плавное, неторопливое течение мелодии, насыщенной гибкими поворотами, воссоздают облик русских протяжных песен. Но предельная четкость, собранность ритма; с ярко выявленным размером на $\frac{4}{8}$ вносят в музыку черты пластического движения — спокойного, уравновешенного.

Легкий разбег к вершине (тону *h*) открывает плавное течение мелодии, насыщенной гибкими поворотами. Уступчатый спуск, возвращающий мелодию к исходному уровню (*h* октавой ниже), сменяется новым подъемом к превышающему *cis*, после чего столь же плавно достигается конечное *e*. Своеобразная пластика этой мелодии, восходящей к жанру частушки-страдания, проявляется именно в таком сочетании сравнительно быстрого достижения вершин, оттеняемых плавным, «планирующим» спуском.

Но (частушечность этой мелодии сказала не только в связи с интонациями напевов популярного деревенского жанра. В какой-то мере в мелодии отразились затейливые переборы, присущие инструментальному, гармошечному сопровождению частушки. Об этом говорит четкость, собранность ритма аккордов струнных *pizzicato*, где рельефно выявлен размер $\frac{4}{8}$. Мелодия Шедрина, таким образом, не представляет простой имитации народных напевов — это сложное интонационное обобщение, где вокальное начало тесно спаяно с инструментальным.

Тема-рефрен словно задает тон всему сочинению, определяя его светлую «лирическую тональность». Она — живой фон, на котором разворачивается действие, пока еще скрытое за кулисами, как скрыты основные персонажи представления. Оттеняют ее многократные проведения короткие реплики солистов, занятых игрой в домино: Сюжетный мотив, намеченный репликами играющих, разворачивается в следующем номере («Игра продолжается»), структурно связанном с предыдущим. Но здесь функции двух сторон музыкального действия меняются — мелодия рефрена временно замолкает, а ведущую роль приобретает короткая реплика Ивана Трофимова, где метко схвачена характерная речевая интонация:

2 Tempo precedente (♩ = 64)

Tr-be
Cor.
T-ro
Fag.
V.c.
ИВАН
ТРОФИМОВ По-го-ди, по-го-ди, по-го-ди, ре-бя-та. Дай по-ду-мать!

Обороты, напоминающие о темах первого номера, здесь даны «вразбивку», сохраняя свои характерные приметы. Еще одна деталь — это предвосхищение главного мотива Варвары, представленного в виде краткой формулы, включающей четыре разных звука, группирующихся вокруг осевого тона (*h*, затем *g*):

3 $\frac{3}{4}$ ♩ = 58

Vie can sord.
cantabile
Fl.
Cor.
V.c.
C.b.
p
pp
p + Агра
pp Cor.
+ Агра

Уже первые два номера раскрыли ведущую особенность музыкальной драматургии сочинения Щедрина — опору развития на устойчивые интонационные формулы, существенно не меняющие мелодического рисунка при повторениях. При этом возникает своеобразная монтажная композиция, основанная на контрастах сжатых, интонационно характерных тем. Принцип многократного повтора устойчивой, мелодической формулы, подвергаемой орнаментальной разработке, (явно говорит о воздействии частушки!

Вступающая вслед за вокальными номерами инструментальная fuga (№ 4 — «Дождь») оригинально представляет традиционную пейзажную зарисовку:

Allegro, ma non troppo (♩=120)
Cl. solo Начинается дождь

32 *V-ni I pizz.* *p*

ИВАН ТРОФИМОВ (почти говорком)
 О, пять дождь!

33

Здесь нет явно выраженного звукоподражания, хотя в последовании тонов стаккато можно при желании уловить шум падающих капель. Но главное здесь во впечатлении монотонности нескончаемого, безостановочного движения, что подчеркнуто последовательным наложением голосов с постепенным выравниванием общей пульсации ритма.

Итоговое мелодическое обобщение и тут представлено в рельефной интонационной формуле, где квинтовая основа оттеняется выразительными ладовыми хроматизмами:

3 **Meno mosso** (♩=100)
Tutti

3 **Meno mosso** (♩=100)
Tutti

«маленькой метелочкой между двумя тарелками, имитируя шум дождя») *pp*

pp *sempre, dolcissimo*
 АХИЖА И ГРИШКА

Ах ты, дож-дик, - дож-дик, дождь,
С-в. pizz.

pp, ma ben articolato *rosso*

8 - - - - -

Тонкий слух музыканта сказался во взаимодействии ладовых функций мелодии и остинатного фона, где тоническое трезвучие *b-moll* оттенено двумя минорными, отстоящими от него на полтона. Тон *e* в мелодии подготовлен разложенным аккордом VII ступени (*a, c, e*, в т. 6 примера 5), а тон *ces* звучит именно на фоне трезвучия II низкой ступени (нотировано как *h, d, fis* — см. т. 8 примера 5).

И снова развитие строится на многократных повторах этой формулы, в основном, сохраняющих мелодический рисунок напева.

Начальный этап драматургического развития на первый взгляд представляет развернутый, даже немного затянувшийся показ фона, на котором должно начаться пока еще неведомое действие. Но в свете общего замысла оперы роль этой экспозиции куда более значительна, — слушателю предстает не просто фон, а ведущая, определяющая сторона конфликта. Перед нами группа людей, представляющих деревенскую общину. Они выбиты из колеи стихией, заставившей остановить полевые работы. Внутреннее напряжение требует разрядки, а время как-то надо заполнить. Вот и возникает игра в костяшки, где важна не столько она сама по себе, сколько та атмосфера взаимного подтрунивания, которая ей сопутствует. Эта атмосфера не безобидна — стоит только пересолить, как шутка вызывает резкий отпор, настолько напряжены нервы людей, оторванных от дела. Но экспозиция фона имеет одну особенность — она представляет нам тех людей, которые определяют суд деревенской молвы.

Роль деревенского сообщества как непреклонного, скорого на решения суда выявляется в номере, где на авансцену выступает новый персонаж — Володя Гаврилов. Все в облике парня, вернувшегося из города, раздражает собравшихся: его одежда, веселый беззаботный тон, вызывающее поведение. Приговор готов молниеносно: «К нашему берегу хорошее бревно не привалит». И тщетно невеста Володы Гаврилова пытается поколебать сложившееся мнение. В ответ она слышит: «А что в нем хорошего? Брюки дудочкой, кепка с пугвичкой».

Но ярче всего Володя Гаврилов выделен интонационной характеристикой:

66 a tempo [♩ = 104] ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ

Крепкий, душой, бурим отборный мы табак, и
дым его чистый любит наш брат, брат.

Четкая, даже какая-то нарочитая гармоническая структура мелодии, характерные, размашистые ее ходы подчеркивают бесшабашную удаль легкомысленного парня, нахватавшегося вершков городской культуры.

Отметим тонкую деталь — явное гармоническое строение мелодии, замыкаемой нарочитым в своей четкости кадансом, прямо не подчеркивается в сопровождении, представляющем педаль на звуках неполного тонического квартсекстаккорда (*cis, ais*). Благодаря тому, что пропущен именно основной тон — *fis*, звуки педали хорошо сочетаются как с тонической, так и с доминантовой функцией, проявленной в оборотах мелодии. Иными словами, не аккомпанемент создает гармоническое освещение партии солиста, а сама вокальная линия определяет функциональный смысл педали по принципу обратной связи.

Скор суд, скоро и расправа. И только вмешательство нового персонажа — Варвары Васильевны не дает перейти спору сельчан с приезжим парнем в драку. (Уже первая реплика с ее подчеркнуто повелительной интонацией раскрывает героиню оперы как сильную женщину, которая привыкла к беспрекословному повиновению;

7a 76 Sostenuito (♩ = 72) БАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА

Стойте! Вы что тут за те я ли?
Свой колхозный дом не у ва жа е те?

6

f *espress.*

Свой кол_ хоз_ ный дом

Cl. Fag. V-le

V-c con sva *mf* *espress.*

C-b.

Хотя уже здесь выявлена основная интонационная формула, приданная Варваре (см. пример 76), манера ее подачи вполне в духе речи начальницы, распекающей подчиненных. Варвара стоит во главе коллектива, который уважает ее право следить за неукоснительным соблюдением принятых законов и норм. И эта обособленность Варвары от людей, ей подчиненных, отражается в интонации речи героини, противостоящей всему тому, что нам довелось слышать до сих пор.

Но поддерживать авторитет не так легко. И это раскрывает ариозо Варвары, приподнимающее завесу над внутренним миром одинокой женщины; которой не с кем поделиться самым дорогим, сокровенным:

8 Lento (♩ = 50)

ВАРВАРА ВАСИЛЬВНА

pp *sotto voce sempre*

На всех кричу. Ру_га_ю.

V-hi I con sord., pizz.

pp Атра con sva

Тимп.

C-b.

Вы_гс_ва_риваю, тре_бу_ю... А что

ppp *pp*

V-le con sord.

V-c con sord.

pp *legatiss.*

мне де- лать? Мне- то де- лать что?

Cl. Arpa

mp

Этот поначалу неявный внутренний смысл отражается в своеобразном потеплении вокальной интонации. Уже первые реплики, открывающие ариозо, теряют наступательность, агрессивность, в них ощущается даже какая-то растерянность, неуверенность! Психологическое состояние человека, страстно ищущего внутреннее оправдание своему поведению, подчеркивается комментирующим голосом оркестра. Здесь возникает цепная последовательность вариантов короткой шестизвучной темы, четкий рельеф которой словно истончает, размывается. Итоговая фраза-резюме («А что мне делать? Мне-то делать что?») представляет концентрированное выражение классической интонации вопроса, который кажется неразрешимым.

Нет друга, нет человека, с которым можно поговорить, не играя взятую на себя роль. Но потребность в понимании и сочувствии неодолима. И набросившись поначалу на ни в чем не повинного Володю Гаврилова, она неожиданно спрашивает его с доверительной интонацией: «Как думаешь, дождь будет?» Но легкомысленному парню невдомек, какое значение этот вопрос приобрел для его собеседницы. «Либо будет, либо нет. Либо дождик, либо снег», — отвечает он с игривым безразличием. И словно в насмешку опять припустил дождь. Снова звучит музыка фуги, на фоне которой разворачивается беседа, где собеседникам на словах по сути дела сказать друг другу нечего. Володя торопится к своей невесте, а Варвара задает ему естественные, но совершенно ненужные вопросы.

Смысл того, что происходит в душе героини оперы, воплощен в оркестре:

[Allegro (♩ = 132)]

Fl. *mf ma leggiero*

Arpa *mf sonoro*

Archi unis. *sf espress. possibile*

Cl.

Fag.

По-прежнему продолжается монотонное движение фуги, имитирующей падение капель дождя. В недра ткани, образованной кружевным плетением линий *staccato*, вторгается чужеродный мотив, резко выделяющийся среди окружения повышенной экспрессией, насыщенностью звукоизвлечения (унисон струнных). Не случайно в теме струнных столь важную роль играют выразительные мотивы в объеме уменьшенной терции (в примере 9 отмечены скобками). Всеми возможными способами композитор стремится придать вторгающейся теме особую напряженность, подчеркнуть ее значение как первостепенного голоса, заключающего в себе особый смысл:

Каков же этот смысл? В контексте происходящего трудно ощутить эту тему иначе, чем как символ внезапно нахлынувшего чувства, которое прячется за необязательными, ничего не значащими словами:

10 a **101** a tempo

ВАРВАРА ВАСИЛЬВНА ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ

На по-бычку? Нагов-сем.

6 V-ni *mf*
pizz. *mf* *dim.* *p*

Fiat unls., Tr-ba, V.c. *poco dim.* *f*

sf *espress. possibile legato*
V-le *pizz.* *mf* *dim.*

Эмоциональная нейтральность слов подчеркнута приемом не нотированной, но ритмизованной речи (см. пример 10а). Истинные же чувства Варвары Васильевны вновь выдает вторжение унисонной темы-символа (см. пример 10б). Таким путем создается проинтонированный подтекст события.

Наконец, Володя уходит, Варвара остается одна, а ее чувства раскрываются не столько в репликах («Голубоглазый какой... Что, товарищ председатель... Пригласился он тебе...»), сколько в пении девушек за сценой, которые вновь напоминают нам светлую, с легкой грустью мелодию темы-рефрена: «Ох ты да, милый в гору, я под гору, пройдет не оборотится, эх... Я то ду... эх ты да, я то думала воротится, а он домой торопится». Пение раскрывает тайные побуждения героини, не вполне пока ясные ей самой. Песня комментирует, разъясняет...

Так завершается I действие оперы, содержащее экспозицию основных персонажей действия и только лишь намеков на его возможный поворот. Столь подробная, детальная «проработка» жанрово-бытового фона может вызвать упреки в известной растянутости драматургии, которой противостоит предельная сжатость, афористичность интонационных характеристик. Но с этой длиной еще можно примириться, помня о существенной роли окружения, как ведущей стороны конфликта.

Напротив, II акт оперы отмечен интенсивностью драматургического развития, где все дано в меру и все точно бьет в цель. По сути дела здесь совершаются все основные события и намечена их развязка, к которой остается добавить немного. Не случайно в постановке ленинградского Малого оперного театра (режиссер Э. Пасынков) именно этот акт взят за основу сокращенной, одноактной версии спектакля. Хотя в таком решении есть и свои «против», — в его пользу можно выдвинуть немало веских соображений.

Трудно найти что-либо более традиционное для оперного жанра, чем массовые сцены, где люди отдаются ничем не омрачаемой радости. Подобная сцена естественно возникает и в опере на сюжет деревенской жизни, где люди привыкли собираться по окончании полевых работ, в песне и пляске находя выход нерастратенным силам. Оригинальность

решения Щедрина — в том оживляющем духе юмора, который так при-
сущ музыке московского мастера.

Уже вступительный номер («Деревенские частушки») — не просто жанровая сценка, где поющие отдаются беззаботному веселью. Людские заботы представлены в нем в легком ироническом освещении («Ах, поверьте, сердцу тошно, если влюбишься в кого. В один час влюбиться можно, а потом-то каково?»)¹. Организующую роль вновь приобретает краткая тема-формула:

11 [123] [Allegro con brio ($\text{♩} = 138$)]
Coro *sf*
Ой, мы ча- стухек мно- го зна- ем, зна- ем ты-щи пол-то- ры.
V-ni *p staccatiss.*
p staccatiss.
V-le
p staccatiss.
V-c
p staccatiss.
sf
+ Cor.
Tr-be

Простенькая мелодия обладает неповторимой характерностью: упругое нисхождение от вершины-источника оттеняется залихватским размахистым росчерком, где введение трудно-интонируемого *cis* придает теме колорит изысканной диатоники. Сходная картина возникает и в сопровождении, где непрерывно чередуются два многозвучных аккорда. Однако каждый из них включает все тона тоники D-dur, «приперченной» диссонансами. Ведущая тема-рефрен оттеняется репликами корифеев, где особенно выделяются задиристые возгласы Девушки с высоким голосом.

Но вот, степенно шествуя, выступают парни (№ 11 — «Приход парней»). Особенное очарование музыке придает остроумное сочетание нарочито примитивного мотива, завершаемого элементарным мелодическим кадансом («Та-ри-ра-ра!..») в партии корифеев, поющих фальцетом, и тонкого, даже изысканного узора солирующих духовых:

¹ Приведенные стихи, равно как и все остальные частушечные тексты, — подлинно народные.

12 [138] [Allegretto (♩ = 126)] МИШКА И ГРИШКА Та-ри-ра-ра! Та-ри-ра-ра!

Coro

mf

falsetto p

За-ва-ли-те на-шу реч-ку,

Fl. solo

Legno solo p

V.c. p vibr.

C.b. secco

C.b. 2^a

Характерный пример утонченной, предельно-прозрачной ткани, обрванной соединением несложных элементов, словно «взвешенных» в музыкальном пространстве. И резким контрастом такой изысканной ткани вступает энергичная кода, вновь напоминающая о теме-рефрене. От нее остался лишь один непрерывно скандируемый звук *d*.

Современная деревня уже не обходится формами музыкального самовыражения, освященными традицией, уходящей в глубь веков. Так и здесь на авансцену выступает самодетельный духовой оркестр. Его партия — тонкая имитация нарочито нестройного звучания:

13 [Di marcia in tempo Moderato (♩ = 92)]

Tr-ba

Tr-be

Cor. *f marc.*

sf marc.

Cor.

f marc.

sf

P-tu *sf*

Cassa *sf*

p

sf secco

sf secco

Это пародия, обличающая мастерство большого музыканта. Начало темы точно воспроизводит типовой, немного дубоватый марш! в то-

нальности Es-dur. Но уже в третьем такте деревенские музыканты «разъезжаются».

Такого рода тонкие музыкальные структуры, основанные на легкой деформации простейших, общезначимых элементов, — отличительная черта стиля оперы. Стоит отметить также пародийную речитацию руководителя оркестра — вполне в духе примитивного конферанса, а также многократные повторы тонического аккорда, завершающие номер, — комичные в своей нарочитости.

Знаток и ценитель настоящей музыки недоволен: «Верхнее *do* не вытягиваете. И канифоли мало» (интонируя в этот момент фальцетом тон *h*). Первая попытка Володи Гаврилова показать, на что он способен в амплу певца-солиста, успеха не имела. «Сумбур вместо музыки», — резюмирует обиженный конкурент Кондурушкин по поводу незамысловатой песенки, где повествуется о судьбе деревенской девочки-елочки, поддавшейся соблазнам городской жизни.

Иная судьба постигла другую песню новоявленного артиста — она нашла путь к сердцам слушателей:

Andante cantabile (quasi improvisato), poco rubato sempre ($\text{♩} = 63$)

14а ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ

pp *dolcissimo* *ten.* *poco ten.* *ten.* *rit.*

У мо- ей, у ми- лой, гу- бы, как пу- шок, ой, у мо- ей, у ми- лой, ми- лой, гу- бы, как пушок.

6 178 *Meno mosso* ($\text{♩} = 44$)

pp *dolcissimo* *pp* *dolcissimo* *poco*

S. Coro. A. Ой, жаль-жалко мне, гу- бы, как пу- шок. Ой, жаль-жалко мне... А -

Рельефной мелодии куплета, в духе городского «жестокое» романса, отвечает пение девушек, где несложной с виду хоровой ткани придана изящная утонченность легкими, малозаметными штрихами в гармонии и голосоведении.

Веселье вскоре вновь вступает в свои права. Начинается по сути дела центральный номер оперы — кадрили. Именно в нем, наконец, завязывается действие, выявляется суть ведущего конфликта. Структура этого номера не может быть понята вне учета сценического действия. Все просто, даже элементарно в этой музыке, но простота эта таит в себе что-то ускользающее, неразгаданное:

188

15 *Sostenuto assai* (♩ = 52-54)

Banda (Tr-be, Cor., Tuba)

Orchestra
V-ni I pizz.

f
portamento sempre
dim.

pp *leggerissimo* *possibile*
Archi - pizz.

P-tti *pp*
Cassa *f* *pp sempre*
dim.
dim.

Fl. picc. 8

Cl.

Подчеркнутым повторам тонического аккорда с нарочито примитивной квартой баса (имитация игры самодеятельного оркестра) отвечает изящное неторопливое движение скрипок *pizzicato*. Выразительность этого движения создается тонким диссонированием проходящих тонов с подчеркнуто-функциональной гармонией. На простой канве словно вышивается прозрачный узор, чем-то напоминающий народные инструментальные наигрыши. Но это не цитата, не стилизация, а своеобразное художественное обобщение. Причем музыка кадрили обнаруживает способность менять оттенки своего эмоционального наполнения в зависимости от движения сценической ситуации.

Вначале она звучит в духе легкой шутки. — Володя Гаврилов танцует со своей невестой Наташей, повторяя заученные, смешные в своей нарочитости фразы («Здесь кто-либо голубей разводит?» — «Не. Голубей у нас нету». — «Жаль. Интересная птица»). Затем он приглашает на танец Варвару Васильевну, обмениваясь с ней по ходу танца теми же репликами.

Поначалу кажется, что в музыке ничего не изменилось, но постепенно в нее проникает нота беспокойства, скрытого напряжения. Такой эффект создается вторжением отдельных «чужеродных» тонов, постепенно складывающихся в экспрессивные фразы (см. среднюю строку примера):

16 [Sostenuto assai ($\text{♩} = 52-54$)]

Fl.
pp leggerissimo C# solo
Cl. solo
Fag. solo
pp leggerissimo mf
Archi pizz.

Fl. picc.
pp leggerissimo
Ob. solo
sf
f
p
pp poco
poco

Танец постепенно убыстряется, его стихия захватывает танцующую пару, в то время как все остальные становятся наблюдателями, ощутившими в поведении своего председателя что-то необычное. В стихии танца находит выход душевное состояние героини — скрытое выступает на всеобщее обозрение.

То, что еще только намечилось в кадрили, отчетливо проявляется в двух последующих номерах. Песня Варвары, построенная на ее лейтмотиве, окрашена тонами безнадежности, — в ней находит выход тоска женщины, обделенной простыми радостями жизни:

17 Andante assai, sempre poco rubato (quasi improvisato) ($\text{♩} = 48-50$)

f *ten.* *p* (quasi eco) *p* *pp*

По ле_сам кудря_вым, по го_рам гор_ба_тым, по до_ли_нам ров_ным всю_ду я хо_ди_ла.

Все цве_ты, все цве_ты, все цве_ты ви_да_ла раз_гля_ды_ва_ла.

Неторопливо развертывающаяся мелодия и здесь опирается на четкую повторность рельефной интонационной формулы, в чем снова можно усмотреть воздействие жанра частушки-страдания. Но еще ярче частушечность сказывается в отчаянной пляске, где несложный мотив наделяется драматическим подтекстом:

18 [Allegro vivace ($\text{♩} = 152$)]

Ай, чук, чук, чук, на_ло_вил дед щук. Ба_ба рыб_ку пе_ чет_ско_во_род_ка те_ чет. (от)

Теперь уже всем стало очевидно, что же произошло на деревенской вечеринке. И тут же следует оценка в едких словах частушки. («То что парень изменил, это не изменушка. Считается изменушка, когда изменит девушка»). Деревенская молва уже предвосхитила возможный поворот событий, и мало того — дала ему приговор.

Финал II акта более «оперный», более традиционный. В нем практически завершается действие и достаточно четко намечается его исход. Здесь и страдание Варвары, охваченной порывом страсти, и настойчивость молодого героя. Тут и непрошеное вмешательство незадачливого Федота, и, наконец, заключительный «нейтральный» разговор под музыку, раскрывающую не только истинные чувства героини, но и принятое ею решение:

19 [Andante assai ($\text{♩} = 50$)]

Ob. I *r.l. solo*
pp cantabile
 Cl. *pp, ma sonoro*
 Arpa
 Cor.
 V-c. pizz. *pp, ma sonoro*
 V-ni II V-la. *mf espress.*
 Ob. I
cibralo
pp
 V-c. pizz.
pp *mf* *pp* *pp*

Мерные повторы малой секунды в чем-то подобны сердцебиению человека, пытающегося скрыть свое волнение. Оно выдает себя в коротких вторгающихся фразах, где спокойному мотиву-формуле высокого регистра отвечает экспрессивный оборот баса в диапазоне уменьшенной терции — отголосок той самой темы, которая властно заявила свои права в момент первой встречи героев (см. пример 9).

Мало что добавляет к развитию основной драматургической линии III акт. В нем выделяется трио (№ 22), снова представляющее музыкальный подтекст событию, происходящему на сцене. Основное содержание номера раскрывается в нем не столько в коротких репликах Варвары, отражающих ее смятение, сколько в звучании частушки, составляющем как будто фон действию. Вот издали, за сценой слышна народная мелодия «Летят утки», которую поют в два голоса без слов парень и девушка ¹:

Tempo precedente
 20 АНЮТКА (за сценой)
pp sempre

ПАРЕНЬ (за сценой)
pp sempre

Они счастливы, им ни до кого нет дела, и это лишь раздражает героиню, не способную вот так же бездумно отдаться чувству («Чего им надо здесь?»). Но вот слышна новая частушка — на этот раз со словами:

277
 21 Allegretto (♩ = 108)
 ДЕВУШКА С ВЫСОКИМ ГОЛОСОМ

Ой, уж как ночь ти-ха, не да-ле-ко до гре-ха:

V-ni, V-le pizz.
mp

¹ Это одна из трех цитат, включенных в оперу. Помимо народного страдания «Летят утки», композитор использовал мотив Каргопольских припевок (в танце трактористки — № 16) и напев Солигаличских частушек (№ 11 — приход парней).



В пении Девушки с высоким голосом ощущается открытый вызов. Это подчеркнуто ладовой напряженностью напева (миксолидийский звукоряд со II низкой — *es*), а также залихватским росчерком концовки. И хотя парни, которые ее сопровождают, слегка жуют певунью за острый язычок («Хватит тебе! Уймись!»), она, по сути дела, выражает их мнение, их осуждение нарушения неписаных норм деревенской морали.

Чувства Варвары отражены в ее монологе. В нем также звучит хор, но теперь это внутренний голос героини — голос ее совести. «Что же я не заслужила себе права душу отогреть, полюбить, кто полюбится?» — вопрошает Варвара. «Нет, нет, нет», — отвечает невидимый хор. Истинный мотив решения героини, которое ясно не только ей самой, но давно уже предугадано слушателями, раскрывают ее слова: «Не похвалят тебя люди, что чужого жениха к рукам прибрала». Недовольства людей, которые облекли ее доверием, — вот чего боится Варвара, вот в чем истинная пружина внутреннего конфликта в ее душе, движущего действием оперы.

«А как же я, мне-то когда?! Что же в самом деле нет на свете, нет любви?! Или только мне? Только мне одной? Мне одной лишь отказано?!»

«Да, да, да, да», — отвечает ее внутренний голос, подтверждая необходимость принести нежданно нахлынувшее чувство в жертву долгу.

По сути дела на этом можно было бы завершить оперу. Нет особой необходимости в последнем объяснении с Володей Гавриловым — он и так уже отступился от Варвары, об истинных чувствах которой ему невдомек. И снова мы слышим печальный напев вступительной песни рефрена — едва начавшись, любовь тут же угасла, принесенная в жертву¹.

В этом заключено реальное противоречие, сказавшееся на сценической судьбе этого оригинального сочинения. Такого рода неразвернувшийся, задавленный при самом своем рождении конфликт требовал малой, одноактной формы. Рамки большой, трехактной оперы оказались для него слишком широкими; что особенно ощутимо в III действии. Не случайно опера сильно выигрывает в сокращенной версии, сведенной к одноактной форме. Однако этот недостаток драматургии в из-

¹ Существуют два варианта окончания оперы: первый — на задорной частушке — представлен в клавире оперы, второй — с повторением вступительной песни — в симфонической сюите, включающей избранные номера оперы.

вестной мере искупают интересные решения отдельных сцен, меткие интонационные находки, мастерское ощущение равновесия всех слагаемых оперного синтеза, а главное — редкий в современной опере дух легкого юмора, что сочетается с серьезной психологической насыщенностью образа, представленного ведущим персонажем. А Варвара Васильевна остается не только главной героиней — она средоточие действия, носитель определяющей стороны его основного конфликта. В этом «Не только любовь» приближается к моноопере, от которой ее отличает тщательная разработка фона, представленного массой и ее корифеями. Фон этот активен — он вмешивается в развитие событий, определяет их течение, подсказывает развязку драмы.

Вместе с тем музыка, связанная с народно-песенной стихией, становится основой интонационного решения оперы. Рельефные темы-формулы приданы всем персонажам — как главным, так и второстепенным. Их многократные повторения вносят острые жанровые контрасты в манере интонационной подачи, в характере сочетания с другими компонентами ткани. В этом можно видеть воздействие принципа, лежащего в основе частушки как жанра, равно как и музыкальной формы.

Этот принцип сохраняет свою роль даже в партии Варвары, заключающей в себе яркие интонационные контрасты. Тем не менее и в этой партии можно выделить устойчивые мотивы-формулы (прежде всего главный лейтмотив), которые при всех своих модификациях узнаются слушателем при повторении.

Важную роль играет также тщательно разработанная оркестровая ткань, где сочетаются мотивы и гармонические обороты, создающие своеобразную «звуковую перспективу». Острое ощущение своеобразной «пространственности» отличает эту партитуру. Необозримый простор сельского пейзажа словно переведен в объемные звукообразы, где отчетливо вырисовывается третье «глубинное» измерение, подчеркнутое распределением регистров, эффектами приближения и удаления звучания.

Своеобразное ощущение музыкального пространства отразилось в гармонических структурах музыки оперы. В ней как будто нет подчеркнуто-необычных, экстравагантных созвучий. Порой гармония кажется нарочито примитивной, имитирующей игру деревенского музыканта, берущего самые простые аккорды. Но, как можно было убедиться, примитивность эта кажущаяся. Она сказывается лишь в опоре на простейшие жанровые элементы, сочетания которых своеобразны. Точно так же проявляется неповторимость литературного стиля, где все слова — известны, хорошо знакомы, но их комбинации отмечены печатью писательской индивидуальности.

Если говорить о необычности сочетаний в общем-то простых музыкальных слов, то в первую очередь речь должна идти об остроте контрастов, создаваемых вторгающимися контрапунктами⁴, — то есть

⁴ Термин С. М. Слонимского.

жанрово-интонационными образованиями, внедряющимися в чужеродную среду. Они-то и приобретают роль носителей проинтонированного подтекста действия, в чем можно ощутить воздействие принципов чеховской драматургии, перенесенных в оперу. Так острохроматические, экспрессивные мотивы, отражающие волнение Варвары, резко противостоят плавному течению музыки кадрили, с ее нарочитой, подчеркнутой гармонической ординарностью. Иными словами, контраст создается не только и не столько противопоставлением несхожих по жанровому облику «планов музыки», сколько столкновением интонационных оборотов, сочетающихся в одновременном звучании. Так рождается синтетический, внутренне противоречивый образ, переводящий сценический контрапункт в структуры контрапункта музыкального.

При этом внутреннее единство звучания, его своеобразная гармония остается высшей сверхзадачей. Но гармония эта представляет не столько «раскраску» мелодии, сколько своеобразный резонатор ее тонам, когда сгущение и разрежение ткани, сведение ее к общему тональному знаменателю и расслоение на автономные слои становится движущей силой становления формы. И здесь возникает ощущение объемности звучания, словно развернутого в трех измерениях. Звучания, преломляющего многообразные звукопроявления сельского быта. Здесь и гармошечные переборы, и треньканье балалайки и пряные, пронзительные звуки жалейки, и размеренные аккорды духового оркестра. Но здесь также и многообразные приемы вокального интонирования — от говора до пластичного, открытого пения. И над всем царит деревенская частушка. Она главный законодатель музыкально-сценического действия — она властвует, она повелевает. Ее диктату подчиняется движение событий оперы — сценических, равно как и музыкальных.

Старая детская сказка, где забитый, всеми презираемый герой после жестоких испытаний поднимается на недосягаемую высоту, чудесным путем одержав верх над мощью зла, низости и коварства, — эта сказка сохранила до наших дней свою неувядаемую свежесть. В чем притягательная сила истории простого крестьянского парня, раскрытой в поэме Ершова, которую каждый русский помнит с самого раннего детства? Возможно, именно в этой способности героя с честью выбраться из самого безвыходного положения, где пасует житейский здравый смысл. Победить, конечно, с помощью волшебной силы, покровительствующей своему избраннику.

«Конек-Горбунок» давно уже утвердился на балетной сцене. Но старый спектакль, сыгравший в свое время важную роль в развитии русского балета, к середине XX ст. явно изжил себя. Особенно в его музыкальной части, представлявшей набор фрагментов из музыки самых различных композиторов¹.

В творчестве Р. Щедрина его балет «Конек-Горбунок» (1955) занял особое положение. Это первое крупное музыкально-сценическое произведение композитора, ясно показывающее истоки его стиля, прежде всего, конечно, в русской традиции. Ибо столкновение реального, «бытового», поданного юмористически, а порой даже в утрированно-гротескном освещении, со сказочным миром образов народного воображения проходит красной нитью сквозь всю историю русской музыки. Не станем уходить слишком далеко, вспоминая многочисленные варианты «Днепровской русалки» — достаточно представить себе хотя бы «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Глупый царь, управляющий своим народом лежа на боку, и нездешняя, таинственная красавица, пришедшая откуда-то с края земли, требовали принципиально различных средств своего воплощения в звукообразах. Сам сюжет направлял воображение композитора на противопоставление двух взаимодополняющих планов — реального и фантастического.

Связь с этой русской традицией в музыке «Конька-Горбунка» достаточно очевидна. Но там, конечно, отразились и более новые реше-

¹ Их количество со временем достигло восемнадцати.

ния, подсказанные ранним творчеством автора «Жар-птицы» и, в особенности, опытом создателя «Золушки» и «Каменного цветка». Родство возникает уже на уровне сюжета, где опять-таки торжествует герой или героиня «не от мира сего», вопреки всем усилиям зла, служителям которого доверена власть.

Развитие традиций балетов Прокофьева ощущается и в способах музыкального воплощения сюжета. «Конек-Горбунок» Щедрина в общем-то следует драматургическим нормам, утвердившимся в двух последних балетах Прокофьева. Он также представляет скитную последовательность отдельных, сравнительно законченных номеров, скрепленных переплетающимися нитями взаимных связей. Они создаются сочетанием нескольких музыкально-образных линий, — их концентрированные обобщения содержатся в ведущих лейтмотивах балета.

Нет смысла подробно описывать перипетии развития драматургии балета Щедрина — он в общем-то воспроизводит сюжет сказки Ершова, разумеется, с необходимыми сокращениями и изменениями¹. Гораздо важнее обрисовать основные музыкально-драматургические линии «Конька-Горбунка», что позволит ясно представить источники его ведущих решений.

В первом приближении можно говорить о сочетании в музыке балета Щедрина двух планов: реального и фантастического. В свою очередь, каждый из них включает два, если так можно выразиться, наклонения: «серьезное» и комически-пародийное.

Для начала обратимся ко вступительной теме балета, представляющей своего рода «заставку»:

[Presto festivo]

22 8

Fiatl, Sil.
Piano, V-ni

V-ni *ff marcattissimo*

V-ni Cl. *ff marcattissimo*

Tr-lo *ff marcato*

3 Tr-be *ff marcato, ma portamento*

V-le, V-c. *ff simile*

¹ О характере этих изменений достаточно подробно сказано в монографии И. Лихачевой «Музыкальный театр Родиона Щедрина» (с. 21—23).

Связь мелодии со многими русскими темами эпического склада достаточно очевидна. Однако особая выразительность музыки создается сочетанием мелодии лидийской ладовой окраски с аккордовым мотивом-остинато валторн, повторяющимся с правильностью часового механизма. Ясная опора на тонический аккорд подчеркивает не только исходный ладовый устой мелодии (тон *as*), но и ладовые неустои (лидийскую кварту *d* и сексту *f*). Тоническая гармония обостряется внедряющимися в нее побочными тонами, развернутыми «в горизонтальном измерении». Подчеркнутая ритмичность аккордового остинато сочетается, вместе с тем, с вращающейся фигурацией альтов и виолончелей. Вариационное развитие многих тем балета, как правило, осуществляется путем наложения разного рода темброво-окрашенных контрапунктов, переходящих в фигурацию. Принцип орнаментальной разработки тематизма — давняя традиция русской музыки, восходящая к Глинке.

В русской классике коренится и трактовка диатоники, где значительно ослаблена роль доминантовости при возрастании значения плаговых и медиантовых элементов лада. Характерный пример — ведущая тема дуэтино Ивана и Царь-девицы:

23 [Moderato cantabile]

81

V-ni

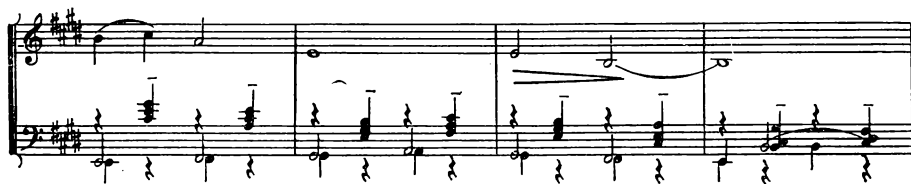
f spr. V-le Piano *mf dolce*

mf cantabile molto

V-c. arco

V-c. pizz.

C-b. con *mp*



Начало мелодии с активной затактовой квинты представляет своеобразный «обман слуха». Выясняется, что эта кварта имеет не столько ладофункциональное значение (ввод тонической функции автентическим оборотом), сколько конструктивно-линейное. Ибо кварта является основным интервалом этой мелодии, что наглядно, демонстративно представлено уже в первых двух тактах (в последовании тонов $h-e-a$).

Показательно, кроме того, что после доминантового тона h , занимающего в мелодии центральное положение (т. 4—5), обратный ход к начальному звуку мелодии осуществляется тем же последованием тонов в возвратном движении ($cis-a-e-h$). Та же тенденция вуалирования автентических отношений ярко проявилась и в функциональных связях гармоний сопровождения, где явно преобладают субдоминантовые и медиантовые созвучия.

В балете Щедрина, конечно, проявилась также трактовка диатоники, обостряющая присущие ей ладовые напряжения. В этом случае композитор поступает прямо противоположным образом в сравнении с рассмотренным примером (23): он всячески подчеркивает устойчивость тонической функции, усиливает тем самым остроту тяготения к ней ладовых неустоев.

Примером такой ладово-обостренной диатоники может служить пролог балета «Горе»:

[Andante sostenuto]

24a Cor. *con sva*

Vni II *p*

Vni I *mf espress. molto*

Vle *mf espress.*

V.c. C-b. *simile*

6 [Andante sostenuto]

V-ni
V-le
Cor.
V.c.
c-b. con val

f
f espress
mf espress

Неизменная оstinатная формула, звучащая в басу, также диатонична. Но ритмически выделенная интонация Lamento (*c—h*) придает интонационной формуле подчеркнутую экспрессию. Мелодия же поначалу канонически повторяет эту формулу со сдвигом на одну четверть. Но затем звучит замыкающая, суммирующая фраза, включающая ладовые хроматизмы (т. 4—5 примера 24а)¹.

В то же время явно заметно стремление завуалировать механичность повтора оstinатной формулы средствами имитационной полифонии (см. трехголосный канон, приведенный в примере 24б).

Другая линия балета связана со стихией русского пляса. Нечего даже и доказывать, сколь важен этот слой музыкальной образности для балета на русскую фольклорную тему. Истоки стиля плясовых тем балета выявляются уже с появлением первой подчеркнуто-танцевальной темы («Братья собираются на гулянку»):

¹ Здесь возникают сочетания II ступени (*fis*) и II низкой (*f*), IV (*a h*) и IV высокой (*ais*).

Allegro, ma non troppo

25 Picc.
Fl.

p non legato, grazioso

V-ni
V-ni *p pizz.*

V-le, C-b.

V-ni, V-le flag., Arpa

V-ni pizz.

V-c. pizz. *pp*

Timp.

[Allegro, ma non troppo]

6 1 Picc.
Fl.

Fag.

mf

Cl.

Archi

8

V-ni
V-ni pizz. *p*

Ob.

mf

p

Совершенно очевидна связь этой музыки с русскими плясовыми инструментальными наигрышами. Но тип организации звукового материала говорит о воздействии приемов обработки фольклора, утвердившихся в русской музыке XX в.

В самом деле. Ведь здесь, по существу, складывается повторность двутактовой интонационной формулы. Однако повторность не точная, а вариантная. Варьируется инструментальная «подача» отдельных оборотов, ткань «орнаментируется» различного рода контрапунктами (прием, идущий еще от «Камаринской» Глинки). Тематические элементы, как в зеркале, отражаются во «вторгающихся контрапунктах», что создает интонационное единство темы и сопутствующего ей фона.

Последнее явно идет от Стравинского. И все же уже здесь, правда еще только намеком, проявилась типичная черта тематизма зрелых сочинений Щедрина — ощущение темы как совокупного множества вариантов, из которых ни один не становится основным.

К сложившемуся типу орнаментальной разработки плясовой мелодии восходит и тема, характеризующая то забавное и чем-то трогательное сказочное существо, именем которого и назван балет:

[Andantino giocoso]

26

Picc.

f *leggierissimo grazioso*

V-ni pizz. Piano
V-lepizz. Arpa

pp

V-ni I
leggierissimo

V.c.
Piano
Arpa

Орнаментально-фигуративное расцветивание ткани — только внешний, наиболее очевидный для слуха признак. Суть заключена в противопоставлении нарочито-регулярного чередования аккордов остинато, имитирующего гармошечные переборы сектаккордов (сжим-разжим), «приперченных» секундами, — залихватскому мотиву, подвергающемуся всевозможным «сжатиям и растяжениям». При этом отдельные обороты то выделяются крупным планом, подчеркиваясь повторами, то словно произносятся скороговоркой.

Еще одна линия тесно связана с только что нами затронутой, но отличается от нее несколько иным подходом к материалу. Речь идет о тех страницах балета, где ярко проявилось дарование Щедрина как мастера острой сатирически-пародийной характеристики. Уморительно забавна тема, характеризующая неуклюжих, постоянно попадающих впросак братьев Ивана:

27a Allegro, ma non troppo

mf, ma ben marcato *f* *f* *p*

6 Allegro risoluto (Alla breve)

V-ni pizz.
Fl.
f *p*
f *ben marcato*
V-c., Fag.,
C-b., C-fag.
con 8va

V-ni
Fl.
Tr-ba
con sord.
V-le
Cor.
V-c.
con 8va
Fag.
C-fag.
con 8va
sf *sf* *f*
ben marcato

Своеобразная пластика, присущая этой теме, сказалась не только в контрастах поступательного движения энергичным «броскам» к крайним тонам диапазона инструментов, словно имитирующим неповоротливую поступь двух мужланов. Пластическую выразительность обретает сама полифоническая структура ткани (см. пример 276). Контрапунктирующее наложение интонационно-родственных тем создает групповой портрет двух однотипных персонажей балета.

Приемы музыкального гротеска проявились в обрисовке глупого царя Гороха, вкупе с достойным его окружением:

[Meno mosso (Tempo di marcia)]

28a V-ni, V-le pizz.
Fl., Ob., Cl.
p leggiero
V-c., Fag.
C-b., C-fag. *p leggiero*

V-ni, V-le pizz.
Fl., Ob., Cl.

V-ni
V-le pizz.
Cor.

[Meno mosso (Tempo di marcia)]

Tr-be con sord.
V-ni
V-le pizz.
6

p

V.c.
Cl. b.
C.b. P.C.fag.:

Типичное «обобщение через жанр» здесь соединено с приемом нарочитого утрирования примитива. Мерные повторы тонической квинты и доминантовой ноты staccato оттеняют марионеточный марш, где пародируются типовые обороты, обостряемые ладовыми хроматизмами. И этот второй, «усложняющий» план вносит в звучание банальных интонаций момент искажения, гротескового излома. Еще острее сочетание ладовых хроматизмов звучит в проведении темы, ориентированном на тональность B-dur (см. пример 286). Здесь возникают одновременные сочетания разных вариантов одной ступени.

И, наконец, последняя линия, проходящая в ткани балета сквозной нитью, связана с образами фантастического мира жар-птиц, Царь-девицы, морского подводного царства. Нетрудно догадаться, к каким истокам восходит музыка, рисующая фантастические пейзажи. Вспоминаются образы Кашеева царства оперы Римского-Корсакова и первого балета Стравинского. Трудно даже предположить, что в обрисовке такого фантастического персонажа, как Жар-птица, Шедрин никак бы не учел опыта балета Стравинского, носящего то же название. И действительно, музыкальная зарисовка пера Жар-птицы напоминает пестро расцветенный ковер, сотканный из инструментальных тембров. Тут и тремоло разделенных струнных, и трепещущие звучания челесты, поддерживанной арфами, и стремительно проносящиеся пассажи духовых, движущиеся параллельными аккордами. Сквозь этот фон прорывается нежная мелодия, где к звучанию обычных оркестровых тембров (скрипок и виолончелей) присоединяется вибрирующий тон электромузыкального инструмента (клавиолина либо эквотин) ¹.

¹ В примечании к партитуре композитор указывает, что по подбору тембров это должно быть нечто среднее между далеким сильно вибрирующим женским голосом и звуком пилы.

В общем-то традиционно обрисована и Царь-девица, тема которой представляет усложненную мелодическую проекцию созвучий гармонии:



На фоне переборов нонаккорда разворачивается мелодия, опорные тоны которой совпадают со звуками, входящими в состав гармонии, хотя тема и включает отдельные тона обострения (*eis* и *ais* в первой половине темы, *f ♯* и *cis* во второй). Введением активного баса композитор подчеркивает ориентацию на тональность *h-moll*. Благодаря этому тона мелодии четко воспринимаются как ступени этой тональности, а некоторые из них приобретают значение ладовых хроматизмов (например, *V* низкая — *f ♯* — во второй половине темы). Так, опираясь на традиционные приемы обрисовки фантастических персонажей, давно утвердившихся в русской музыке, композитор обостряет привычные сочетания тонов, придает им более явное ладовое напряжение. И такого эффекта, как ни парадоксально, он достигает, проявляя чувство четкой ладотональности в сфере искусственных ладообразований. Уже здесь, пусть еще лишь намеком, сказалось свойство Щедрина впитывать различные истоки, сплавливая их в самых неожиданных сочетаниях.

Правда, той органичности, выстроенности целого, что так отличает зрелые сочинения Щедрина, в «Коньке-Горбунке» еще нет. И это особенно сказалось в общей композиции балета, его драматургии¹.

Как уже говорилось, последование эпизодов-номеров в общем-то следует перипетиям сказки Ершова. И смена драматургических планов диктуется поворотами сюжета. Когда действуют реальные персонажи — звучит музыка русского склада, преимущественно плясовая. Переключение же действия в мир, созданный народным воображением, вызывает музыку иного рода, восходящую, как уже говорилось, к русской фантастике от музыкального воплощения образа Черномора в «Руслане» Глинки до Кашеява царства Римского-Корсакова и раннего Стравинского. Так складывается развернутая сюитная композиция, где периодически отдельные номера группируются в сюитные образования малого масштаба (к примеру, последование номеров ярмарочного гуляния, или танцы обитателей подводного царства). Такая композиция

¹ Недостатки драматургии обусловлены в какой-то мере и тем, что балет, либретто которого было создано В. Вайнонеом и П. Маляревским, ставил балетмейстер А. Радунский, который существенно пересмотрел первоначальный вариант произведения. При этом композитору пришлось дополнительно включить в балет немало музыки.

достаточно традиционна как для балета вообще, так и для сказочных опер русских композиторов.

В общем-то традиционны и средства чисто музыкального объединения сюитных композиций. В решающей мере оно достигается посредством системы тематических арок. Повторность ведущих лейттем, равно как и родство музыки, сопутствующей сходным ситуациям, создают переплетающиеся нити образно-тематических связей. Но последование картин-номеров словно развернуто на плоскости — в балете нет целеустремленного драматургического движения, направленного к ведущей кульминации. В основу его драматургии положен эпический принцип музыкального повествования, рождающегося в последовании картин-характеристик.

«Конек-Горбунок» отчетливо показал истоки стиля, пристрастия и предпочтения молодого композитора, ищущего свой стиль. Совершенно иная картина складывается во втором балете Щедрина «Анна Каренина» (1971), отделенном от первого его опыта в данном жанре годами напряженных исканий.

Смелый до дерзости замысел — воплотить средствами хореографии роман Толстого — едва ли возможно оценивать лишь на основании тщательно-разработанного сценария Б. Львова-Анохина. Новое сочинение советского мастера представляет продуманную музыкальную концепцию, созданную по мотивам «Анны Карениной».

«Трудность музыкально-хореографического прочтения романа Л. Н. Толстого видится мне, прежде всего, в выборе определенного подхода к сложнейшему произведению мировой литературы, ибо безбрежность Толстого дает повод для различных жанровых и драматургических решений»¹. Так определил композитор свое отношение к проблеме интерпретации великого творения русской литературы. Поэтому прежде всего важно установить — по каким линиям произвел отбор композитор, что он услышал в романе Толстого, что и каким образом он передал средствами музыкальной пластики.

Первое впечатление от музыки балета Щедрина — взаимоисключающее, почти кричащее столкновение несоединимого². Нелегко сразу уловить за острейшими контрастами связующую нить, единый принцип, на основе которого выстроено музыкальное развитие, заключенное в рамки целостной композиции. Но такой принцип есть, ибо музыка балета даже по первоначальному знакомству не воспринимается как конгломерат чужеродных друг другу фрагментов — ощущение четкого, последовательно реализуемого замысла ни на мгновение не покидает слушателя-зрителя.

Суть дела заключена в том, что в балете Щедрина есть ведущая, основная (годятся все эпитеты подобного рода) линия. Она организует

¹ Из авторской аннотации к спектаклю ГАБТа.

² См. статью «Сегодня Анна в балете». — В газ. Сов. культура, 1972, 15 июня.

сюжет — она же определяет музыкальное решение. В центре внимания создателей балета — Анна. Ее трагическая судьба, путь страданий, выпавший на ее долю, — единственное, что по-настоящему нашло отражение в музыкальной партитуре сочинения Щедрина. Остальное лишь фон, оттеняющий главную линию, важный лишь в той степени, в какой он помогает раскрыть жизненный путь героини, в его неотвратимом устремлении к роковому концу.

Можно сказать даже более решительно: новый балет Щедрина — самостоятельное художественное произведение, в котором сюжетные ходы романа Толстого совершенно переосмыслены. Балет «от Анны» — таким видится смысл сочинения Щедрина. Балет, где автор смотрит на мир глазами своей героини, воспринимает и переживает события, как она, вместе с нею проходит путь к последней, роковой черте.

Но если признать за композитором и либреттистом право ограничиться только ведущей линией романа Толстого, более того, только судьбой его заглавной героини, то даже это не исключает ряда других претензий. И главная из них заключена в опасности упрощенно-прямолинейного воплощения образа Анны, как своего рода «луча света в темном царстве», голубого цветка жизни, задушенного жестоким, безжалостным и пошлым обществом. Нет — подобное решение, переводящее роман Толстого в рамки заурядной мелодрамы, было бы уже таким насилием над первоисточником, какое нельзя было бы оправдать даже спасительным — «по мотивам». Ведь толстовская Анна представляет собой весьма сложный характер. Она требовательна, эгоистична, равнодушна к успеху в своей среде, хочет и умеет быть первой.

Но сила и незаурядность ее личности проявилась в том, что она посмела принять роковое решение, она сумела бросить вызов, повлекший за собой неотвратимые последствия. Именно потому она стала трагической героиней, именно потому ее страдания задевают нас за живое. Она не просто жертва рокового стечения обстоятельств помимо своей воли — она сама избрала свою судьбу, не поколебавшись восстать против установлений всеильного регламента.

Как же воплощена трагическая коллизия балета средствами музыки?

Прежде всего, одно важное соображение. Анна в балете по сути дела не имеет «своего» лейтмотива, у нее нет «темы-портрета». С нею связан комплекс сквозных музыкальных тем, где каждая имеет более широкий смысл, чем просто характеристика героини трагедии. Более того, смысловое наполнение тематизма по мере развертывания музыки меняется, он наделяется иными значениями, порождает разные ассоциации. Тематическая система балета, включающая группу лейтмотивов, гибка, изменчива, подвижна. Вместе с тем, она всегда, во всех смысловых модификациях лейттем или лейтинтонаций, связана с главной героиней, неизменно сопутствует ей. И движение тематизма в конечном итоге становится музыкальным выражением жизненного пути Анны.

Однако это выражение осуществлено не прямолинейно, а сложными путями, где возникает тесное взаимодействие тем, неоднозначных по смыслу, более того, постоянно меняющих оттенки своего значения и своего эмоционального наполнения.

Такова роль исходного образа балета, где проступает комплекс лейтинтонаций *Lamento*, ставших в музыке живым символом человеческого страдания:

Andante assai (♩=46-50)

30 V-ni. I
pp sempre

Fl.
pp sempre

Cl.
pp sempre

Начало балета не производит даже впечатления оформленного, тематически определенного построения. Это последование наслаивающихся друг на друга тонов-«точек», создающих тянущиеся сонористические «утолщения». Вслушавшись внимательно, легко уловить особую концентрацию интервалов секунды, которые проступают как в последовании тонов, так и в одновременном их звучании. Причем особенно выделены нисходящие малые секунды — наиболее яркое выражение типичных для *Lamento* «интонаций вздоха». Еще один интервал, имеющий конструктивное значение, проступает в этом последовании. Речь идет о тритоне, ставшем здесь своего рода опорой, обладающей свойством неустойчивого равновесия¹.

Однако выразительный смысл этих интонаций поначалу затушеван, композитор словно вуалирует экспрессию оборотов *Lamento*, давая некий интонационный шифр, выявляющий свой смысл по мере дальнейшего движения. И тут стоит подчеркнуть, что обороты *Lamento* нигде не выстраиваются в более или менее устойчивое тематическое образование. На их основе могут строиться и развернутые построения, они, как мы увидим, могут проникать в тематизм иного смысла, вступать с ним в тесные сочетания, даже в нерасторжимые сплавы. Но конкретная тематическая реализация этих мотивов каждый раз оказывается различной. Различно и их эмоциональное наполнение, от едва уловимого подтекста до острейшей экспрессии выражения.

Не имеет устойчивого тематического варианта и другая лейтинтонация балета, представляющая по традиции музыкальное олицетворение неотвратимости судьбы:

¹ Тритон *f-h* открывает развертывание музыки балета, он звучит как опорный интервал в созвучии такта 2, он же, смещенный на 6. секунду вверх (тона *cis*, *g*), служит опорой мотива такта 3.

[Andante assai]
Doppio movimento

31a

Cl. *ppp* Arpa I flag.

Fl. *mf*

Fl. alto *ppp* Arpa II flag. *mf*

C-ne *ppp*

V-le *ppp* *mf*

V-c. *pp*

6

Всем памятно вступление к Четвертой симфонии Чайковского. Его особая выразительность связана с настойчивыми повторами неизменного по высоте тона, которым придана ритмическая индивидуальность. Подобного рода интонационные обороты невольно порождают представление о чем-то давящем, гнетущем, неотвратимом в своей неизменности. И дело здесь не только в гипертрофированной повторности отдельного звука — сведение на нет интонационных сопряжений тонов обнажает выразительность ритмо-формулы, заставляя воспринимать ее как символ поступи рокового свершения.

Вслушаемся внимательней в приведенный выше мотив. При сходстве с многочисленными темами — олицетворениями судьбы, какие можно встретить в прежней музыке в изобилии, есть и существенное различие. И дело здесь не только в том, что поначалу пульсация выдержанных тонов лишена подчеркнутой агрессивности и словно дана сквозь дымку призрачных звучаний. Не менее важно, что ритмическая канва здесь не имеет броской рельефности, которая так заметна, например, во вступлении к уже упоминавшейся симфонии Чайковского. Возникает ощущение непрерывной, безостановочной пульсации с переборами, подобной сердцебиению человека, охваченного безотчетной тревогой¹. Здесь уже рождается иная, далекая от образов музыки

¹ Своеобразная «аритмия» пульса четвертой создается включением половинных длительностей, нарушающих мерное чередование акцентов тактового размера.

Чайковского ассоциация неумолимого хода времени, его своеобразного отсчета.

Однако образ текущего времени не безличен, не нейтрален к событиям, его наполняющим. И это ощущение сопричастности времени движению перипетий драмы возникает не только благодаря отступлению от строгой равномерности. Не меньшее значение приобретает гармонически-тембровое окружение, обволакивающее пульсацию выдержанных тонов.

Здесь уже вспоминаются глинкинские «аккорды оцепенения», меняющие окраску гармонической педали. Подобных смен в данном случае не потребовалось по той причине, что длительно звучащее лейтгармоническое созвучие само внутри себя многозначно, сочетая различные функциональные «наклонения». — В его нижнем слое можно различить мажорный квартсектаккорд, построенный от тона *d*. Но четкость функционального «лица» этого «субаккорда» нарушена чужеродным его структуре тоном *c* (см. группу тонов, отмеченную в первом аккорде примера 316 квадратной скобкой справа)¹. В верхнем слое проступают контуры доминантсептаккорда, построенного от тона *h* — одного из тонов, выделенных пульсирующим ритмом (см. группу тонов, отмеченную в первом аккорде примера 316 квадратной скобкой слева). Но и здесь функциональное значение субаккорда затушевано путем своеобразного расщепления его септимы (см. тона *a* и *ais*, отмеченные в первом аккорде примера 316 стрелками). В конечном итоге оказывается, что созвучие в целом ясно не воспринимается как полигармония, образованная сочетанием слоев, а само деление его на субаккорды условно и не очевидно для слуха. Вместе с тем оно и не представляет некой нейтральной неопределенности — заключенные в нем функциональные связи скрыты, едва уловимы.

И если попытаться определить ладотональную окраску этого столь важного в балете восьмизвучия, то можно будет убедиться, что оно представляет гармоническую мажоро-минорную гамму, построенную от тона *g*, — основного тона этой своеобразной лейтгармонии (см. гамму, приведенную в примере 316). Правда, тона этой гаммы словно «взвешены» в звуковом пространстве, причем в их расположении полностью исключены секундовые столкновения, взамен которых в избытке представлены малые ноны или большие септимы, нередко разделенные октавой (отмечены стрелками во втором аккорде, приведенном в примере 316). Так в конечном итоге оказывается, что «мотив судьбы» развертывается на фоне созвучия, обильно включающего обращенные варианты все той же малой секунды. Тем самым он словно обволакивается интонационной атмосферой мотивов *Lamento*, вступая с ними в сложную, поначалу неочевидную, предельно зашифрованную связь.

И то, что это не просто домысел, основанный на «глазном» изучении партитуры, подтверждается последующим развитием, где инто-

¹ Тон *c* вводит в созвучие элемент квартовой структуры (см. тона *d*, *g*, *c*).

нации Lamento вступают уже в прямую, очевидную связь с аккордами рока:

32 Tempo I [Andante assai]

Fl. *p (vibrato)*

Cl. Cl. b. Piano

G.P.

Характерный оборот Lamento, данный здесь в виде интонационной формулы, четкой до схематичности (все тот же тритон *h, f* с опеванием верхнего тона нисходящей малой секунды *ges, f*), здесь соединен с мерными повторами аккорда, представляющего второй, упрощенный вариант лейтгармонии судьбы¹. Расположив его тона поступенно, можно убедиться, что он представляет сгущенное до предела сочетание малых секунд. Но и здесь они даны в обращении, исключающем непосредственные столкновения тонов. Так раскрывается связь аккордов судьбы с мотивами Lamento, где секундовые «утолщения» типа кластеров заменены более или менее равномерным распределением составляющих такое секундовое сочетание тонов, «взвешенных» в звуковом пространстве.

Не случайно пришлось столь подробно остановиться на микроструктуре лейтгармонических созвучий. Проникновение в детали построения гармонической ткани позволило выявить скрытые, не очевидные связи, которые пронизывают музыкальный материал, кажущийся поначалу чужеродным. И трудности осознания таких связей при первом знакомстве с тематическим материалом балета во многом проистекают из того, что смысловое значение его исходных лейтинтонаций в известной мере зашифровано. В задачу Щедрина не входило заранее «раскрыть все карты», дав голосу судьбы прозвучать в полную мощь. Он стремился создать настроение тревожного предчувствия, неясного ожидания предстоящего. Именно поэтому так завуалированно, ненавязчиво звучат обороты Lamento, так тонко и мягко пульсируют тона педали (флажолеты арфы!), так неявны связи по внешности контрастного тематизма, которые могут быть выявлены лишь с помощью аналитической лупы.

¹ Этот аккорд, именно в том же виде, на той же высоте, в дальнейшем будет неоднократно напоминаться.

По мере разворачивания трагедии меняется не только сила и интенсивность звучания музыкального символа неотвратно текущего времени, но и его смысловое наполнение. Нарастание экспрессии, усиление агрессивности лейтинтонации судьбы создает не только ощущение все крепнущей поступи той силы, о которую разбиваются любые людские надежды.

Роль пульса времени оказывается сложнее, многозначнее. Не случайно он ощущается в последовании «раздирающих» диссонансов из сцены «Падения Анны»:

Doppio meno mosso (Allegro appassionato)

33 $\text{♩} = 72$ Fl. Ob. V. ni

fff con passione

Cl. V. lo

Страсть-проклятие, достигающая здесь наивысшего накала, как будто разрешает так долго копившееся напряжение. Но это разрешение иллюзорно — оно лишь ускоряет течение событий, приближая трагическую развязку.

Совершенно иное звучание поступь времени приобретает в III акте, где Анна осознает всю меру своего разрыва с людским миром, отделенным от нее разверзающейся пропастью, которую она не в силах преодолеть:

[Senza metrum, lo stesso tempo]

202 arco p v $\text{sim.}^*)$ ca 6 sec. sempre simile

34 a p v $\text{sim.}^*)$

V. c. p v $\text{sim.}^*)$ sempre simile

div. in 3 p v $\text{sim.}^*)$ sempre simile

p v $\text{sim.}^*)$ sempre simile

ff legato

203 L'istesso tempo

6 Fiacchi

sf secco possibile sempre

Ottoni

Archi unis.**)

Ottoni + C.-b.

sf secco possibile sempre

*) ritmico ad libitum, ma sempre legato e molto espressivo

**) ibid.

«Я как натянутая струна, которая должна лопнуть», — эти слова героини толстовского романа положены в основу музыкального решения. Долго, мучительно долго тянувшийся унисон словно подстегивается резкими ударами аккордов tutti. Ощущение нарастающего напряжения во многом создано наложением несинхронной пульсации тона *es* у инструментов струнной группы¹. Ритм текущего времени словно растворяется в долгой педали, выдавая себя в едва ощутимом биении. Так материально воплощен эффект «натянутой струны» — символа отчаяния героини трагедии, словно бьющейся о невидимую стену.

Образ судьбы в балете Щедрина персонифицирован, он стал выражением душевной боли Анны, загнанной в тупик, потерявшей надежду. Таким путем композитор раскрывает роковой смысл страсти-проклятия, обреченность бросившей вызов. Внутренняя динамика отражает не только судьбу героини, идущей навстречу гибели, она в то же время воплощает ее внутреннее самосознание, где жажда полноты чувства сменяется все крепнущим, поглощающим без остатка отчаянием. И мощные удары гигантского маятника невидимых часов рождают в душе обреченной, выброшенной из жизни, энергию сопротивления, толкая жертву на бессмысленные поступки, сулящие иллюзию надежды, но лишь усиливающие роковой разрыв. Итак, в конечном итоге и лейтмотивная сфера судьбы связана с главной героиней до такой степени, что становится прямым выражением осознания ею своей обреченности.

¹ Вспоминается сцена убийства Мари из «Вощека» Альбана Берга, где унисон также складывается наложением несинхронных проведений ритмической формулы.

Внутренний смысл поступи времени раскрывается лишь к исходу трагедии. Ее завязка сопряжена лишь со скрытым ощущением неясной тревоги, которое окрашивает зарождающееся чувство. Его музыкальное воплощение потребовало иных средств, иного мотивно-тематического материала:

35a [♩ = 31-33]

Fl. 1-10 *p* *legatissimo, vibrato molto*

Fl. 11 *mp* *legatissimo, vibrato molto* *Poco animato*

cresc. *allarg. ten.* *ff*

6 [47] **Allegro inquieto** (♩ = 92-96)

V. ni I *non f* (*quasi p*), *ma con passione*

Allegro moderato

V. ni I *p*, *ma poco espress., legato*

Впервые эта мелодия появилась во вступительном номере, представляющем исходный тематический комплекс, откуда тянутся нити развертывания основного тематизма балета. Но там она звучит глухо в басах и едва уловима в общем контексте. Тема-ожидание, тема-предчувствие раскрывает свою природу при первой встрече Анны с Вронским на балу. Здесь, как и далее, она выступает неизменной спутницей лирических сцен, и теперь ее по праву можно назвать темой любви.

Ее главное свойство — неуклонное, полное страсти стремление, не находящее разрешения. Это в полном смысле слова бесконечная мелодия, где нет четких кадансов, плавных закруглений. Она вся строится на непрерывном, неуклонном восхождении, движущемся своеобразными уступами. Причем ступеньками этого подъема становятся чистые кварты (отмечены скобками в примере 35a). Однако в данной мелодии они лишены облика «интервала активности», наподобие квартовой цепи скрябинской темы самоутверждения. Именно потому, что 2-й тон квартового броска не утверждается как опорный, а тут же «соскальзывает» к соседним тонам, образуя в сочетании с ними все те же секундовые интонации опевания. Но эти обороты не имеют характера жалобы,

а воспринимаются как интонационные слагаемые темы, выражающей все крепнущее, нарастающее лирическое чувство. Такое качество секундовые интонации приобретают, конечно, лишь в общем контексте развертывания мелодии, где, в частности, действует принцип непрерывного звукового обновления (см. цифровые обозначения примера 35а).

Здесь нет строгой неповторности тонов 12-ступенного звукоряда, но тенденция к такой неповторности выражена достаточно ясно. Бесконечная мелодия словно непрерывно раздвигает свои горизонты, захватывает все новые и новые вершины, оставляя прежние позади. При этом попытка уловить в ней четкую ладотональную организацию едва ли может привести к успеху (если, конечно, не выдавать желаемое за действительное посредством хитроумных теоретических выкладок). Смысл ладового развертывания темы любви — непрерывное скольжение ладотональных устоев в рамках полного 12-ступенного звукоряда. И это скольжение не прекращается с достижением наивысшей вершины, оно возобновляется с новой силой, отступая назад для следующего, более широкого разбега.

Облик этой устремленной в бесконечность мелодии во многом определяет ее ритмическое строение. Мелодия в своем непрерывном развертывании словно движется «поверх барьеров» тактового размера, сопротивляясь его равномерной периодичности. И это свойство ритмической структуры все яснее и яснее подчеркивается в многочисленных последующих проведениях темы.

Собственно, можно ли говорить о новых проведениях этой мелодии? Скорее лишь о новом возобновлении ее непрерывного тока, напоминающем об исходном рубеже. Однако возобновление бесконечной мелодии существенно меняет ее выразительность посредством иной ритмической подачи, например, путем временного сжатия с изменением тактового размера (см. пример 35б) или, напротив, ритмического растягивания, расширения (см. пример 35в). Решающую же роль играет изменение гармонического контекста.

Так, в трех дуэтах «сюиты преследования» на развертывание мелодии неизгладимый отпечаток накладывают удары аккордов, приходящиеся на различные доли такта. Удары, подобные сердцебению человека, охваченного порывом страсти. Та же тема в финальном номере I акта, выступающая поначалу на фоне «гармонии судьбы» (см. пример 32), звучит как гимн свободному чувству, прорвавшеему сковывающие ограничения ритуала. Здесь еще ощущается надежда, а впереди брезжит иллюзия освобождения.

Нарастающее отчаяние Анны отражено и в видоизменениях темы любви. По мере того как сама любовь становится тягостной, мучительной, лишенной радости и проблеска надежды, ломаются, искажаются контуры ее мелодического олицетворения. Исчезает ощущение устремленности, порыва к пусть даже призрачной, но желанной цели. Мелодия словно движется в замкнутом кругу, насыщаясь ранее чужеродными ей интонациями, при переосмыслении прежних, знакомых:

30a **115** V-ni *mf, poco espr.* ум. 5

ум. 5 4

205 V-ni *ff* *espress. molto, legato* sul G ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5

ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ум. 5 ув. 4

Намек на позднейшее искажение темы заключен еще в том ее варианте, который появляется в сцене скáчек (см. пример 36а). Всего только одна деталь, помимо изменения ритмического профиля: замена поступательных квартовых шагов уменьшенными квинтами — и как это преобразует облик мелодии. Волнение, неуверенность, страх за исход предстоящего окрашивают мелодию, сохранившую еще прежнюю устремленность.

Но вот другой ее вариант, прорывающий замкнутый круг, очерченный темами рока (см. пример 36б). Вступление темы отмечено ремаркой «бунт Анны». Медленно, мучительно трудно мелодия достигает вершины, которая ранее бралась с легкостью стремительного порыва. Главное же сказывается в насыщении темы интонационными оборотами сферы Lamento. Характерная для них уменьшенная квинта теперь представлена в избытке, чем подчеркивается внутреннее напряжение, неустойчивость оборотов мотивного движения. Иначе звучат и нисходящие интонации малой секунды. Не вздох, жалоба слышится в их звучании, а страдание, неизмеримое, раздирающее душу страдание. Эмоциональное наполнение интонаций Lamento подчеркивает обреченность отчаянного бунта Анны.

Дважды еще появится в дальнейшем ведущая тема балета. В сцене последнего объяснения с Вронским ей возвращен прежний облик, но характерная оркестровая подача придает ей колорит мертвенности, какой-то холодной отрешенности. Зато в финальной сцене она вновь наполняется страстью, вновь обретает прежнюю устремленность. Но теперь это порыв отчаяния, повлекший за собой роковое свершение. Так гибко следует за перипетиями трагедии ведущая тема балета, отражающая в себе движение лирического чувства от его зарождения до конечного, неизбежного исхода.

Искажение облика ведущей мелодии происходит не спонтанно, а под давлением все нарастающего, крепнущего звучания лейтинтоновой судьбы, захватывающих ведущие позиции. И здесь особенно важны две сцены, представляющие «выход в нереальное», когда обнажается скрытый смысл действия, предвещается его конечный исход. Речь идет о двух сценах, где зрителю предстают образы сновидений, рожденные больным воображением. В сценическом решении здесь доминирует зловещая фигура стационарного мужика, не нашедшая прямого отражения в музыке.

И все же решающая роль достается здесь особым приемам подачи тематического материала, где композитором использована контролируемая алеаторика:

Senza metrum, lo stesso tempo

37a. ca 10 sec.

V-ni I div. *ppp* *sempre simile*

V-ni II div. *ppp* *sempre simile*

V.c. *ppp* *lunga (ca 30 sec.)* *senza vibrato*

C.b. *ppp* *lunga (ca 30 sec.)* *senza vibrato*



Несинхронное наложение близких по рисунку нисходящих мотивов скрипок, насыщенных секундовыми скольжениями, создает неясно различимый фон, где растворяется, размывается живая интонация, протупающая в едва уловимом биении подвижного кластера. Протяженный аккорд виолончелей и контрабасов тоже воспринимается как густое темброво-звуковое пятно, обогащающее звучание спектром низких обертонов. На таком фоне прорываются более высоко и ритмически определенные мотивы челесты, в которых легко распознать обороты темы из Второго квартета Чайковского (о ней еще речь впереди). В течение запланированных композитором тридцати секунд музыкальное движение словно задерживается, непрерывно возвращаясь к исходной точке. И это ощущение остановившегося времени лишь укрепляется с введением все новых и новых внутренне статичных музыкальных «блоков». Кошмар сновидений нарастает, что отражается в усилении ударов пульса времени. Но этот отсчет не отмеряет движения событий, — в сфере сновидений нет текущего времени, нет прежнего, настоящего, будущего. Все смещено, все переплелось в причудливом хаосе. И это передано в музыке путем периодических задержек непрерывного развертывания музыкального процесса, где время словно совершает «бег на месте».

Но сон кончается, наступает пробуждение, и неумолимое время возобновляет свой нескончаемый бег. И герои становятся лицом к лицу с миром, где властвуют законы писаного и неписаного ритуала. Настало время перейти к равнодушному фону трагедии, тому окружению, в котором живет и действует ее героиня. Но прежде чем углубиться в эту нелегкую проблему, — несколько слов о той роли, которую занял в балете другой его герой, спутник и партнер Анны. Следует подчеркнуть, что музыкального решения Вронского в балете, по существу, нет. Он остается тенью Анны, он не личность, наделенная музыкальной характеристикой, а alter ego самой героини, созданное ее воображением.

И в самом деле. Первому появлению Вронского сопутствует тема любви, она же сопровождает все его лирические дуэты с Анной. Наконец, даже сон Вронского строится на тех же лейттемах, почти в том же изложении, как и сцена болезни и галлюцинаций Анны. У Вронского все оказывается заимствованным, а возвышает, наделяет его свойствами личности чувство Анны, где он лишь спутник, светящий

отраженным светом. Такое музыкальное решение делает оправданной легкость ухода Вронского — ведь его по существу в музыке и не было. Была великая иллюзия, которая рассеялась, оставив за собой пустоту.

Но общество, в котором жила Анна, отнюдь не плод ее воображения. Оно подавляет своей реальностью. И тут стоит указать на одно свойство партитуры балета. В ней нет и намека на передачу окружения трагедии в гротесковом виде, нет никакой карикатуры в обрисовке высшего общества. В этом музыкальное решение следует духу романа Толстого, у которого нет тенденциозного заострения, нет преувеличений даже там, где он обличает, срывая маски с внешне респектабельного.

Общество, которое в конечном итоге исторгает Анну из своей среды, состоит из живых людей, наделенных не только одними пороками. Оно отталкивает тиранией ритуала, но оно и завораживает, привлекает. Его блеск не только фальшив, в нем сверкают неподдельные жемчужины. Иначе русская поэзия и музыка не воспели бы увлекающую красоту великосветского бала, — ту полноту счастья, светлых надежд, которую пережила, например, Наташа Ростова, впервые вступившая в свет. Именно там, «среди шумного бала» и произошла встреча Анны с Вронским. И тогда это самое высшее общество было для Анны своим, близким, она вросла в него, в нем она признана первой. В этом и проявилась сила ее бунта — ведь это был бунт против того порядка вещей, который воспринимался ею естественным, это был разрыв с тем окружением, плоть от плоти которого она была.

Но все это только слова, истинность которых может оправдать лишь музыка. Как же воплощено ее средствами окружение Анны, в какую связь вступает основной лейттематизм балета с музыкальными олицетворениями фона? Здесь мы подходим к принципиальной особенности балета Щедрина — «личное» и сопутствующее ему погружены в интонационную атмосферу музыки Чайковского.

Стремление передать «аромат», «пульс» эпохи, присущую ей стилистику определило обращение к тем инструментальным сочинениям Чайковского, которые были написаны в годы замысла и издания Толстым романа «Анна Каренина». «Не могло не быть общности восприятия, оценки, совестливого отношения к жизни, общности «сочувствия» у двух великих русских художников — при всем различии их темпераментов и вкусов!»¹. Мелодии Чайковского, их характерные обороты рождают внутренние связи по внешности несхожего, даже чужеродного².

На наш взгляд более всего проясняет смысл данного решения импровизация фортепиано в салоне у Бетси Тверской:

¹ Из авторской аннотации к балету «Анна Каренина».

² Стоит указать, что от Чайковского идет и сама идея включения в ткань современного сочинения примет старого стиля (см., например, стилизованную под классический стиль интермедию «Искренность пастушки», вклинившуюся в ткань «Пиковой дамы», или музыкальную цитату из оперы Грегри в сцене смерти графини).

Andante (♩=63-58), improvisato di Romanse, quasi Cadenza

38a

mf *legato, cantabile poco rubato*

6

mf *p*

Вслушавшись в звучание фортепиано, легко вообразить совсем иную картину: скромный, уютный дом, гостеприимную и приветливую хозяйку, гостей, задумавшихся у камина. Одним словом, картину доброго русского быта, где дышится легко, где все располагает к покою. В этой интонационной атмосфере нет места драме, экспрессии. И не случайна та роль, которую приобретает в этой импровизации в духе салонной пьесы фортепианная ритурнель (см. пример 38б). Она словно успокаивает, примиряет, гасит взрывы страстей двух «дуэтов преследования». Свет благосклонен к Анне, но и она ощущает себя его частью, она также живет поэзией уюта, нежной чувствительности, где нет места всему из ряда вон выходящему. Поэтому-то приданные ей интонации (в данном случае обороты темы из Второго квартета Чайковского) словно растворяются в неторопливом течении «домашнего» музицирования (см. начало примера 38а).

Столь же органично включены обороты музыки Чайковского и в сцене бала, где вновь оживает неумирающая традиция русского вальса, пронесенная от Глинки до Прокофьева¹. И здесь вторжение сквозной лейттемы любви еще не приводит к резкому противопоставлению контрастных интонационных сфер. Сама же Анна выступает здесь под благодатной сенью интонаций музыки Чайковского, среди которых особенно запоминается исполненный неподдельной поэзии начальный оборот побочной темы из Allegro Третьей симфонии. Он становится в сцене бала своего рода звучащей «приметой времени» подобно тому, как в то или иное декорационное решение могут быть введены подлинные предметы обстановки именно той эпохи, к которой приурочено действие пьесы.

Однако наиболее важной темой, заимствованной из музыки Чайковского, стала все-таки вторая тема Andante ma non tanto из его Второго квартета:

¹ Кстати, построение сцены бала, где ярко выражен контрастно-вариантный принцип сцепления тем, близок вальсам Прокофьева.

39 a $\text{♩} = 82-100$
Cl.

V-ni II

V-ni I *pp* Arpa

V-le Arpa

Fl. *p*

pp V.c.

[$\text{♩} = 60$]

6

V-ni I

V.c.

Ретушь Щедрина кажется незначительной. Он немного растянул метроритмический рисунок мелодии, подав крупным планом ее исходную интонацию (задержка тона *g* привела к замене трехдольного такта четырехдольным)¹. Это придало мелодии большую весомость и протяженность. И все-таки решающее значение приобрело новое качество гармонического окружения.

Да, последовательность гармонических функций темы Чайковского в общем-то сохранена. Но обильное насыщение ткани малыми секундами, обострившими звучание гармоний, ввело заимствованную тему в интонационную атмосферу основного тематизма балета. К тому же

¹ Правда, это ритмическое растяжение не столь велико, как может показаться на первый взгляд. Дело в том, что половина в такте на $\frac{3}{2}$ немногим продолжительнее четверти в такте на $\frac{3}{4}$ оригинала ($\text{♩} = 46-50$, $\text{♩} = 60$).

квартетные шаги, сменяемые в третьем такте тритоном, тоже не чужды оригинальным лейтмотивам, равно как и секундовые опевания. Именно потому тема Чайковского так органично выступает на «музыкальную авансцену», так естественно вводится предшествующей музыкой.

И все-таки трудно удержаться от сакраментальных «зачем» и «почему»? Ведь эта мелодия все-таки придана Анне, она сопутствует ее первому появлению, можно сказать, даже представляет ее. Насколько же оправдано такое решение?

Снова стоит вспомнить о многозначности, изменчивости смыслового наполнения тем-лейтмотивов балета. И эта тема, как и весь его основной тематизм, связана с Анной, но она в то же время не является ее лейтмотивом, не может быть воспринята всецело как ее характеристика. Как лейтинтонации *Lamento*, как пульс неотвратно-текущего времени, как лирическая бесконечная мелодия — символ стремления к недостижимому, так и эта мелодия имеет свой внутренний, неоднозначный смысл. Тема Чайковского становится одновременно символом нерасторжимой связи Анны с миром, в котором она живет и дышит, и ее отчуждения от него. Гармонируя с интонационной атмосферой быта, она заключает в себе трагический надлом, скрытую боль, подчеркнутую, усиленную диссонантным фоном. В ней ощущается тоска по небывшему, горечь обманутой надежды.

И этот поначалу скрытый подтекст обнажается в сцене с сыном, где тема квартета достигает наивысшей экспрессии выражения. Вот где становится ясно, что прежде родной и близкий мир состоит не только из пустых, бездушных и жестоких людей. Там, в этом мире осталось существо, которому она дала жизнь. Именно здесь раскрывается смысл темы Чайковского как воплощения тоски по утраченному, насильственно отторгнутому, именно здесь выясняется, какой дорогой ценой надо платить за бунт. Музыкальная тень прошлого стала символом мира, из которого выброшена героиня трагедии, две временные дистанции — исторического и сценического времени — неожиданно вдруг совместились.

Так раскрывается смысл бунта Анны. Ее трагедия коренится в том, что иной жизни, помимо той, которая создана людьми ее круга, она и не мыслит. Ее уход — не уход во вне, в иные пределы, к другому берегу. Это уход «в никуда», это потеря естественной точки опоры. Отсюда двойственность ее отношения к свету — она рвет с его условностями, нарушает принятые в нем «правила игры», но она же и требует от него признания своих прав, поскольку до конца своего пути она живет представлениями своего круга. Тем сильнее, больнее, мучительнее она переживает свой разрыв с тем обществом, где еще недавно она чувствовала себя легко и непринужденно.

По мере того как складывается конфликтная ситуация, по мере того как Анна все более отдаляется от людского круга, где она выросла и где была признана, возрастает роль конфликтного противопоставления основного тематизма балета с музыкальными воплощениями

окружения, в котором живет и действует героиня трагедии. Поначалу в музыке балета заметно стремление привести разнохарактерный тематизм к некоему общему знаменателю. Эта задача облегчается тем, что основные лейтмотивационные образования не сразу раскрывают свои потенциальные возможности, многое еще скрыто, даже зашифровано, сдержано, приглушено. Зарождение роковой страсти поначалу воспринимается лишь как небольшое, допустимое отступление от норм ритуала, приносящее окружению лишь легкое беспокойство. Еще есть надежда, что все войдет в рамки норм, предписывающих умерять сильные чувства, отводить их в русло регламентированного течения повседневности.

Но такое положение не может сохраняться долго. И самой Анне и ее окружению становится ясно, что губительная страсть увела слишком далеко. Развязывается, освобождается стихия, которая более не может быть сдержана рамками привычного течения жизни. Соответственно этому углубляется данный поначалу намеком интонационный конфликт между основным лейттематизмом балета и музыкой внешнего круга бытия.

«Конфронтация «двух музык», — указывает композитор, — открывает богатые драматургические возможности для музыканта. Такое решение, к примеру, дает право использовать прием одновременного звучания музыки на сцене и музыки в оркестре (скачки, итальянская опера), подчеркнув этим конфликт «музыки действия» и «музыки внутреннего состояния героев», что чрезвычайно важно для «слухового» восприятия основной мысли спектакля»¹. И нигде это столкновение «двух музык» не обнажается столь рельефно и наглядно, как в сцене скачек, открывающих II действие балета.

Скачки. Вдумаемся в значение этого действия для того круга, в котором выросла Анна и которому она принадлежит. Это ведь тоже ритуал, своеобразная демонстрация, где в открытом состязании утверждают себя те, кому в будущем надлежит занять в обществе ведущие позиции. Как в прежних рыцарских турнирах, так и в более новых формах состязания молодежь, охваченная жаждой первенства среди себе подобных, заявляет свои права, требуя признания и восхищения. Неизбежный, необходимый риск, сопутствующий подобным предприятиям, лишь подогревает настроение радостной приподнятости, привнося пьянящее, возбуждающее чувство игры со смертью, готовой обрушиться на сделавшего неверное движение.

Нельзя не отдать должное композитору, который нашел на редкость удачное решение одной из ключевых сцен балета. Бодрому, праздничному, даже шегольскому в своей нарядности маршу, развертывающемуся по строгим канонам военной фанфарной музыки, противопоставляются вторжения основного тематизма балета, вносящие в музыку оттенок тревоги. Конфликт поистине кричащий. Ибо волнение женщины, зате-

¹ Из авторской аннотации к спектаклю ГАБТа «Анна Каренина».

рвавшейся среди толпы, не просто отражает общее возбуждение. Оно слишком лично, слишком искренне, слишком неподдельно.

Неудача Вронского словно раскрывает всю меру интонационного конфликта, прежде скрывавшееся выводится на всеобщее обозрение:

Tempo di marcia

Banda

ff

Orch.

Archi, Cor., Tr-be

fff

fff

3

5

«Внешний мир», слившийся в овал ипподрома, охвачен стихией ликования, волны которого устремлены к центру притяжения взоров толпы. Они направлены на того, кто только еще вчера был одним из многих, ныне же отмеченного улыбкой фортуны. Музыкальным выражением коллективной радости и возбуждения собравшихся вокруг арены бегов становится бодрый, приподнятый марш — живой символ показательного великолепия, праздничной нарядности.

Неудачник забыт — это естественная издержка зрелища, включающего момент риска. Он выброшен за пределы круга, но он уже не один. Ибо для Анны в этот момент все окружающее перестает существовать, оно выходит за пределы единственной для нее реальности. Мощные, нарастающие в силе и частоте удары кластеров отражают ее внутрен-

нее состояние, вторгаясь в словно выверенный по метроному размеренный ритм победного шествия. Так музыкально воплощен непримиримый (и уже непоправимый!) разрыв героини с внешним кругом ее бытия. Музыкальная полифония стала выражением внутреннего действия драмы.

Было бы неверно представлять взаимоотношения Анны с ее окружением как связь активного, действенного и нейтрального, индифферентного. Как Анне безразлично общество, против которого она восстает, так и она безразлична обществу, которое по-своему ищет путей вернуть в свое лоно заблудшую овцу. В этой связи ключевое положение занял образ Каренина — хранителя и блюстителя норм общественного ритуала.

И нигде эта роль Каренина не проступает так явно, как в небольшой сцене из III акта балета, носящей симптоматичное название «Дворцовый церемониал». Сотни, тысячи раз повторялся обряд, главным участником которого теперь стал Каренин. Заученные движения, рисунок которых словно воспроизводит контуры невидимого клише, смена ритуальных действий, воспроизводимая с четкостью часового механизма, — все это обдает пронизывающим, мертвящим холодом. И даже невозможно поверить, была ли когда-нибудь в таких церемониях живая душа.

Но для Каренина все происходящее полно глубокого смысла, хотя и он знает наперед обрядовое действие во всех деталях. Он не просто механично подчиняется правилам игры, выполняя все, что от него требуется, с бездушием автомата, в который заложена тщательно разработанная программа. Он истинно, по-человечески счастлив, ибо в этот момент осуществляется его идеал жизни, течение которой заключено в гранитные берега регламентирующих каждый шаг норм. И снова для музыкального воплощения блеска и пышности дворцового шествия использована мелодия Чайковского. На этот раз взята главная тема финала Третьей симфонии, выдержанная в духе приподнятого, внешне эффектного полонеза¹. Неожиданно оказалось, что симфоническая тема зазвучала вполне по-балетному, поразительно напомнив «Танец с кубками» из «Лебединого озера». И это вдруг придало музыке оттенок подчеркнуто условного, даже марионеточного — своего рода символа того ненастоящего, придуманного мира, который для Каренина обладает значительностью, неоспоримой реальностью.

Заранее стоит подчеркнуть, что в балете Щедрина нет толстовского Каренина — одного из самых сложных образов романа, не допускающих однозначного толкования. В отличие от Вронского, Каренин имеет

¹ Несмотря на существенную ретушь, которой подвергнута эта мелодия, в данном случае, как и при цитировании темы Второго квартета, можно говорить о воспроизведении темы Чайковского. Полонез из Третьей симфонии тут словно прорезан ножницами, когда из музыки удалены отдельные такты, и ее течение как будто «спрессовано» в более сжатые объемы музыкального времени.

своей лейтмотив. Но ... исключение лишь подтверждает правило. Лейт-тема Каренина рисует его как бы сквозь ту призму, через которую его воспринимает Анна. Для нее он — живой символ бездушия, одушевленный манекен, закованный в панцирь ритуала. Таким он и предстает в музыке балета:

41 Andante assai (♩ = 46-50)
C. b. flag.

(p)

3 Cl. unis.

quasi *f*,¹ senza espress.²

Fag. *mf*

B. Cl.

Piano

7 8

Примечательно свойственное этой теме движение широкими шагами, где почти совсем исключены секундовые связи тонов. Не менее важна и ладовая неопределенность темы, где едва намечившаяся тональная настройка (секстаккорд *gis, h, e*) быстро разрушается в дальнейшем последовании звуков (*ais, cis, g, es*). Причем они даже не воспринимаются как ладовые неустой, а как вполне равноправные, независимые друг от друга тона, в смене которых явно проступает тенденция к планомерному звуковому обновлению (см. цифры в примере 41). Скывающую мертвенность мелодии подчеркивает обильное насыщение ее шагами на тритон (отмечены скобками). В конечном итоге создается впечатление неторопливой, размеренной поступи, в которой есть что-то зловещее. Не случайно эта тема так часто выступает в союзе с лейтгармониями рока (см. репетиции аккордов в т. 4 примера 41).

Ведь для Анны Каренин становится прямым и непосредственным исполнителем вынесенного ей общественного приговора. И эта его роль как выразителя сдерживающего, ограничивающего начала особенно ярко обнаруживается в сценах, где тема Каренина вступает в прямое взаимодействие с развитием лейтintonаций, приданных Анне. Страстный порыв, воплощенное стремление прорвать пути ограничений, наложенных обществом, словно наталкивается на невидимую стену, о которую он разбивается, гаснет. Спокойная, подавляющая в своей скованности поступь диктует свои условия нервно-взвинченному, вырывающемуся за пределы очерченного круга движению. Страсть и холод-

ный рассудок, полнота чувств, способность отдаться им без остатка и броня сдержанности, за которой нельзя угадать живую душу. Именно такое противопоставление выражено средствами музыки в сценах-объяснениях Анны с мужем, ставшим ей чужим и ненавистным. И лишь в сцене, предшествующей объяснению Анны с Карениным (см. № 7 «Ожидание Каренина»), сквозь панцирь сдержанности едва проступает живая душа человека, также по-своему несчастного, также ставшего жертвой¹.

Но в целом образ Каренина связан все-таки с внешним кругом бытия, как его представляет Анна. Прежде естественный, порой даже увлекавший, он становится для нее не просто ненавистным, но и враждебным, таящим угрозу. И это не просто болезненное, субъективное ощущение героини трагедии, склонной сгущать краски. Неписанный регламент, принятый обществом, предусматривает систему санкций против нарушителя его норм. Внешний круг людского бытия немислим без репрессий — иначе он легко распадется под воздействием неконтролируемой, ничем не обуздываемой стихии. Выразителем общественного мнения, неусыпно стоящим на страже и готовым осудить каждый неверный шаг, для Анны становится человек, с которым она связала себя по установлениям закона.

Музыкально это постепенное, планомерное оформление конфликтной ситуации отражается не только в усилении интенсивности противопоставления основного тематизма балета и разнородной, вплоть до стилистически ему чуждой музыки внешнего круга бытия. Параллельно с этим процессом увеличивается значение сквозного развития с собственными ему формами незамкнутого типа.

В самом деле. Первоначально в балете явно преобладает построение сцен по типу замкнутых номеров. Сюиту танцев, почти дивертисмент представляет, например, группа номеров (со второго по четвертый), связанных с образами бала. Краткое вторжение темы любви в 4-й сцене («Анна на балу») еще не приводит к радикальному нарушению пропорций формы. Тема любви здесь звучит как тема-предвестник пока еще не оформившейся «сюиты преследования».

Своеобразная «модуляция формы» осуществляется в 5-й сцене балета («Бал продолжался... Бологое; метель»). Поначалу эта сцена раскрывается как реминисценция музыки бала. Но затем инициативу прочно захватывает основной тематизм балета, заявленный во вступительном номере. Это первая модуляция, утверждающая в своих правах принцип контрастно-вариантного развертывания, где частые смены «лейттематических блоков» сочетаются с последовательным возрастанием экспрессии. Итог этого процесса — новая модуляция формы. Она отмечена вторжением темы любви, открывающей первый «дуэт пресле-

¹ В этом номере ведущее значение приобретает лейттебр солирующего контрабаса — инструментального олицетворения Каренина.

дования». В нем складывается сквозная монотематическая форма, основанная на сменах фаз развертывания бесконечной мелодии.

Следующая, 6-я картина (сцена в салоне у Бетси Тверской) временно прерывает это развертывание, возвращая вновь к чередованию замкнутых номеров. Вторжение темы любви нарушает плавное течение музыки импровизации фортепиано, представляя второй дуэт «сюиты преследования». Но тематизм импровизации не сразу сдает завоеванные позиции — он пытается оттеснить непрошеную гостью. Новое подключение темы любви, открывающей третий дуэт сюиты преследования, показывает исход этого тематического конфликта, завершившегося победой темы-пришельницы.

Утверждение ведущей лирической темы балета, оттесняющей музыкальные олицетворения фона, становится событием, уже выходящим за рамки отдельного номера. Ведь вторжение «музыки преследования» в то же время возобновляет, продолжает, развивает дальше сквозную монотематическую форму, намеченную еще в предыдущем номере. Таким путем преодолевается первоначально заданная номерная структура балета. Между соседними сценами возникают не просто внутренние связи «тематических перекрытий», а нечто большее. Сквозь череду сцен складывается, проступает иная форма, организующая музыкальный материал «поверх барьеров» замкнутых номеров.

И это было осознанной установкой композитора, который руководствовался идеей «... непрерывности музыкального повествования, стремясь к симфоническому, а не номерному изложению и развитию тематического материала»¹.

В двух последующих номерах («Ожидание Каренина и его объяснение с Анной») продолжается борьба музыки внешнего круга с основным тематизмом балета. В конечном итоге складывается своеобразная вариантно-развивающаяся рондальная форма, где в роли рефрена, намечающего ее грани, выступает тема Каренина, о которой уже была речь выше. Две последние сцены I акта («Сон Вронского» и «Падение Анны») представляют не просто конечную вершину, к которой устремлено музыкальное движение. Они замыкают первый виток спирали, по которой развертывается основной тематизм балета. От первоначального показа во вступительном номере через первый его прорыв в сцене метели, через вначале краткие, затем все более настойчивые вторжения в сценах, рисующих фон-окружение, к решающему прорыву в сцене сна Вронского, увенчанного темой торжествующей любви, — вот основные этапы скольжения по «спиральному спуску» в пропасть небытия.

В I акте конфликт основного тематизма балета с музыкой окружения еще только складывается. Поэтому так легко осуществляются модуляции структурного развития внутри каждой сцены, так органично возникают тематические переходы, так естественно сосуществуют замк-

¹ Из авторской аннотации к спектаклю ГАБТа «Анна Каренина».

нутые номера со сценами, основанными на сквозном развитии тематизма. Во II акте тип драматургической связи основного тематизма и музыки фона существенно меняется. Здесь контрастный музыкальный материал с присущими ему структурно-композиционными закономерностями сосуществует как уже нечто вполне изолированное, даже чужеродное, принципиально несовместимое.

И тон задают здесь две сцены, в которых развернута картина скачек. Представляя торжество внешнего действия, они организованы по принципу замкнутого номера, где ведущее, организующее значение приобретает тема марша. Периодические вторжения трансформированного основного тематизма балета не могут поколебать железной стройности формы действия, которое идет в строго запланированном порядке, заданном ритуалом. Ритуалом, предусматривающим молниеносное устранение досадных помех. Поэтому ведущий тематизм балета здесь подчиняется извне навязанному ритму, а его сопротивление диктату маршевой формы столь же неэффективно, как и попытка одиночки сопротивляться натиску коллективных страстей толпы.

В следующем номере («Двойная жизнь Анны») конфликт сдерживающего начала, олицетворяемого темой Каренина, и нарастающей экспрессии развертывания основного тематизма балета достигает наивысшего напряжения. И снова, как и в I акте (ср. со сценой-объяснением Каренина и Анны), этот конфликт разрешается прорывом основного тематизма балета в его ирреальной метаморфозе (ср. «Сон Бронского» с «Болезнью и сном Анны»). Новый виток «спирального спуска» замыкается сценой «Побег в Италию», в которой, как и в финале I акта, основной тематизм предстает на высшем уровне напряжения, символизируя победу страсти, прорывающей путы ограничений норм и установлений общества. Разрыв Анны с внешним кругом ее бытия стал окончательным, непоправимым, и назад пути более нет.

И это снова отражается на соотношении основного тематизма балета и его окружения. Во II акте контраст лицевой стороны развертывания балета, музыкально представленной звучанием духового оркестра на сцене, и его внутреннего течения, отраженного во вторжениях основного оркестра, подчеркнул резкий антагонизм взаимоисключающего, в принципе несовместимого¹. В III же акте основной тематизм окончательно захватывает ведущие позиции. А музыка окружения теперь воспринимается как что-то уже бесконечно далекое от той жизни, которая теперь стала для героини балета единственной реальностью.

Исчезает, гибнет надежда, уходит любовь, а бросившую вызов все более охватывает пелена полного одиночества. Именно эта постепенно возрастающая изоляция героини, когда все ранее близкое и родное уходит, а кругом темная зловещая пустота, — именно состояние безыс-

¹ Истоки этого приема идут от финальной сцены «Кармен», где вторжения музыки празднества драматургически выходят за рамки оттеняющего фона, а также от 4-й картины II акта «Воццека» Альбана Берга, где использовано сочетание ансамбля, играющего на сцене, и основного оркестра.

ходности, глухого тупика, куда привел героиню избранный ею путь, и отражено в музыке. Это сказывается в возрастании роли основного тематизма балета, в существенном изменении его облика. Ранее приглушенные обороты *Lamento* теперь наполняются острейшей экспрессией, возрастает мощь поступи ритмоинтонаций судьбы, а отсчет времени становится подобен ударам гигантских курантов. Ломается, искажается тема любви, ставшая теперь символом кричащего, обнаженного страдания. Нарастает ощущение затравленности, которое постепенно охватывает душу, уже без поводов, одной только силой воображения, рисующую невероятные картины.

Последний рубеж. Уходящие вдале железные полосы, по которым движется машина, пущенная в ход людьми. Она легко сметает мелкую помеху, оказавшуюся на ее пути. И никому нет дела до сделавшей последний шаг навстречу неизбежному. Жизнь идет своим прежним ходом, а оставшиеся по эту сторону бытия устремляются в беге за манящим призраком надежды.

Извечная проблема финала, требующая новых, намного превышающих прежние по степени эффективности средств. Нас не удовлетворяют ни облегченные решения, снимающие накал страстей драмы, ни простое повторение прежних тем на том же уровне напряжения. Необходим прорыв за пределы очерченной ранее сферы художественных образов, при котором прежнее обрело бы новое, неожиданное звучание.

Именно такое ощущение рождает нарастающее, а затем удаляющееся звучание, создающее музыкальную картину движения поезда. И ранее в музыке балета можно было уловить голоса природы и человеческого бытия. Но и шум метели, и стук копыт проносившихся мимо зрителей всадников, не выступали на передний план, оставаясь лишь знаками, придающими музыкальному движению приметы «вещной» конкретности. В финале балета — иное. В нем «изобразительное» выходит вперед, словно оттесняя, подавляя музыкальное выражение. Но при этом произошло непредвиденное, опрокидывающее каноны нормативной эстетики, приучившей нас к мысли о вторичности чистого изображения в музыке. Оно оказалось способным выразить, создать глубокое художественное обобщение¹.

«Секрет» такого неожиданного эффекта коренится, конечно, в музыкальной драматургии балета, в присущей ему конфронтации внутреннего и внешнего слоев действия. Постепенное отдаление основного тематизма балета, вначале словно выросшего из его жанрово-музыкального «окружения», затем вступившего с ним в борьбу за преобладание и, наконец, завоевавшего безраздельное господство, нарушило естественное равновесие «двух музык». И чем экспрессивнее, мучи-

¹ Здесь у меня сложилось совершенно иное впечатление, чем у Л. Гениной, по мнению которой в финале балета недостает глубокого художественного обобщения (см.: «Анна Каренина»: театр чувств. — В журн. Сов. музыка, 1972, № 10, с. 28. Перепечатано в кн.: Генина Л. Музыка и критика: контакты — контрасты. М., 1978, с. 176—177).

тельнее звучат ставшие уже знакомыми темы — олицетворения крестного пути Анны, тем острее ощущается необходимость прорыва, разрешающего, снимающего накопившееся напряжение. И «внешнее» отомстило за себя — вступив в свои права, оно поставило последнюю точку.

Ведь движущийся поезд — это символ, таящий в себе множество прочтений. В его ходе можно услышать и ритм безостановочного бега жизни, устремленного к постоянно удаляющейся цели. Но в нем проступает ритм работы бездушного механизма, не способного мыслить, чувствовать, сострадать. Никакое сверхэкспрессивное звучание прежних, многократно слышанных тем не создало бы такого обобщающего образа, как эта, на первый взгляд, обращенная к внешнему слою восприятия музыкальная картина, — символ последнего отсчета времени и одновременно символ бездушного хода общественного механизма, запущенного людьми¹. Механизма, обретшего власть над своими создателями, требующего соблюдения предписанных им норм, без жалости карающего того, кто осмелится ему противостать.

На этом можно поставить многоточие... Именно потому, что балет Щедрина дает пищу для серьезных раздумий, разных, даже взаимоисключающих мнений и оценок. Но бесспорно одно: он представляет серьезное, проблемное сочинение, дающее свой взгляд, свое прочтение толстовского романа языком музыкальной пластики. Вероятно, не скоро утихнут споры, где неизбежно придется оценивать верность отбора, предпринятого создателем балета. Но трудно будет отказать ему в главном — в последовательной, глубоко продуманной музыкальной драматургии.

Именно эта драматургия позволила композитору совершенно по-иному использовать музыку «Анны Карениной» при подготовке варианта, предназначенного для концертного исполнения, по сравнению с более традиционным путем, к которому он прибегнул, создавая оркестровую версию «Конька-Горбунка» (обе сюиты из этого балета созданы по принципу сопоставления контрастных номеров, без особой заботы об их объединении). «Романтическая музыка», написанная на основе партитуры «Анны Карениной», представляет развернутую симфоническую поэму, воспроизводящую лишь основную драматургическую линию балета. Исключены как раз те фрагменты, которые относятся к «внешнему кругу» бытия, именно то, что создавало эффект столкновения «разных музык». Благодаря этому «Романтическая музыка» приобрела особенную цельность, а развитие ее образов — неуклонную последовательность. Введение резких стилистических контрастов в оркестровом варианте привело бы к неоправданной пестроте, необъяснимой без сценической мотивировки. В итоге же родилась своеобразная сюитная композиция, с ярко выраженной линией сквозного развития.

¹ В этом механичный ритм движения поезда связывается со сферой лейтмотивов судьбы, с присущим ему отсчетом времени. Но, прежде одушевленный, он теперь становится нарочито обезличенным.

Весьма показательны подзаголовки, которые дал автор разделам «Романтической музыки» («Дурное предзнаменование», «Любовь Анны», «Ложь Анны», «Бунт Анны», «Сны Анны», «Гибель Анны»). Как указывает композитор, эти подзаголовки — «... своего рода главы романа, своеобразные «ориентиры» для слушателей»¹.

Подобная же композиция возникла и в «Кармен-сюите» (1967), где Шедрин обратился к чужой музыке — музыке прославленной оперы Бизе². Сама идея инструментального варианта оперы, рассчитанного на хореографическую интерпретацию, далеко не нова. Можно напомнить хотя бы балет Ролана Пети, где также осуществлен монтаж фрагментов оперы, с устраниением вокального начала. Старая, как сама оперная музыка, идея инструментальной транскрипции, основанной на темах вокально-сценического сочинения, реализована в обработке Шедрина весьма оригинально.

Сюита, по внешности составленная из номеров оперы Бизе, не представляет простого набора контрастных фрагментов. В ней в общем сохранена ведущая сюжетная основа оригинала, сохранен основной конфликт, направление его развития и его конечный исход. Однако не всегда перипетии сюжета освещаются именно той музыкой, которая была им придана в опере Бизе.

Разумеется, в сюите немало номеров, которые представляют новую оркестровую редакцию музыки Бизе, где сохранена общая композиция и последовательность тематического развития оригинала. Таков Танец (№ 2), представляющий популярнейший антракт к IV акту оперы; в полном соответствии с замыслом Бизе решен выход Кармен с последующей Хабанерой³. В этой связи можно упомянуть и Второе интермеццо (№ 7 — на музыку антракта к III действию), Болеро (№ 8 — на музыку Фарандолы из вставных балетных сцен в IV акте), «Тореро» (№ 9 — переложение прославленных куплетов Торедора), Адажио (№ 11 — в его основу положена ария Хозе с цветком) и, наконец, «Гадание» (№ 12, воспроизводящий одноименную арию Кармен).

Взгляд современного художника на материал проявился в иной инструментальной подаче, усиливающей, выделяющей крупным планом интонации хореографически организованного жеста («интонации тела» по определению Б. Асафьева). Средством такого «укрупнения» танцевального начала становится батарея многочисленных ударных инструментов как с определенным звуком (вибрафон, маримба), так и с неопределенным разным регистром и различной тембровой окраски. Носителем же мелодического начала становятся струнные.

¹ Из авторской аннотации к концертному исполнению «Романтической музыки».

² «Кармен-сюита» — не единственный пример обращения Шедрина к чужой музыке. В 1974 г. им была создана оркестровая транскрипция «Детской» М. Мусоргского. В ней композитор переименовал порядок номеров и написал Прелюдию и Постлюдию на материале музыки Мусоргского.

³ Обороты Хабанеры использованы во вступительной заставке «Кармен-сюиты».

Вполне возможно, что у многих слушателей возникнет сомнение, стоило ли вообще переделывать великолепную оркестровку Бизе, где нет ничего лишнего, все тщательно продумано, взвешено до мелочей, все целесообразно. Однако нельзя не учесть того непреложного обстоятельства, что уже простая замена вокальной партии инструментом нарушает равновесие оркестрового звучания. И уж если идти на переинструментовку классического шедевра, то лучше дать свое, радикальное решение, создающее новое равновесие, нежели ограничиться простой, ремесленной работой, сводящейся лишь к передаче вокальной мелодии подходящему инструменту.

«Надо было решить, — указывает Щедрин, — какие инструменты симфонического оркестра смогут достаточно убедительно компенсировать отсутствие человеческих голосов, какие из них ярче всего подчеркнут очевидную хореографичность музыки Бизе. В первом случае эту задачу, на мой взгляд, могли решить лишь струнные инструменты, во втором — ударные. Так сложился состав оркестра — струнные и ударные»¹.

Решение Щедрина исходит из реальной и весьма значительной роли ударных в партитуре «Кармен». Щедрин использовал новые инструменты, которые не существовали во времена Бизе, сохранив, вместе с тем, и старые, щедро использованные автором оперы². В конечном итоге танцевальное начало, заложенное в музыке оригинала, стало более рельефным, весомым, что в общем-то отвечает специфике балетного жанра, требующего более четкого выявления ритмического начала. Щедрин дал свое прочтение музыки «Кармен», которое имеет свою логику, хотя можно допустить, что эта логика не всех способна вполне убедить.

«Опера и балет, — подчеркивает композитор, — виды искусства, бесспорно, братские, но каждый из них требует своей закономерности. Балетный оркестр, мне кажется, должен всегда звучать на несколько градусов «горячее» оперного. Ему надлежит «дорассказать» куда больше, чем оркестру оперному. Да простят мне такое сравнение, что «жестикуляция» музыки в балете должна быть гораздо резче и заметнее»³.

В соответствии с этой установкой в музыке «Кармен-сюиты» гораздо четче проявлен присущий оригиналу «музыкально-пластический жест». Это сказалось в особенностях обращения с темой. Мелодии Бизе бережно сохранены — порученные по преимуществу струнным, они сохраняют свое неповторимое очарование. Но в ряде деталей композитор отступает от первоисточника, порой даже весьма существенно.

¹ Из авторской аннотации к спектаклю «Кармен-сюита» в постановке ГАБТа.

² Зная исключительную чуткость Бизе к возможностям новых инструментов (не случайно он, по сути дела первым, оценил неповторимое своеобразие тембра саксофона), можно быть уверенным в том, что он не прошел бы мимо многих современных инструментов ударной группы, будь они ему известны.

³ Из авторской аннотации к спектаклю.

Разумеется, исключение духовой группы и передача ее партий струнным сами по себе придают известным мелодиям тот более высокий градус «эмоциональной температуры», который присущ теплому и богатому нюансами тембру смычковых инструментов. Напротив, введение таких, неизвестных во времена Бизе представителей ударной группы, как маримба и вибрафон, в тех случаях, когда они становятся носителями основного тематизма, подчеркивает конструктивность мелодики «Кармен» при некотором оттеснении на второй план присущих ей свойств эмоциональной заразительности. Так звучание основной темы увертюры (в «Кармен-сюите» она открывает финал) в несколько «стеклянным» тембре маримбы (в четыре руки) обретает какую-то очужденность — с нее словно счищена пышность, щегольская бравурность.

Однако наиболее существенные преобразования тематизма связаны с особой ролью приема пропуска музыкальных фраз, отдельных мотивов. Возможность таких пропусков проистекает из широкой общеизвестности музыки, которая у всех «на слуху». Так в Танце (№ 2), соответствующем прославленному антракту к IV действию оперы Бизе, после ряда настойчивых повторений темы, она вдруг обрывается на тоне *cis*, взятом альтами *sforzando* (5 т. перед ц. 17). По началу это вторжение словно разрывает естественное течение мелодии, долгое время двигавшейся «по накатанным рельсам». Но этот тон длится ровно столько времени, сколько должна была бы звучать прерванная музыкальная фраза, что подчеркнута энергичным росчерком концовки (2 т. перед ц. 17).

Подобны штрихам, создающим в нашем воображении законченную картину, короткие, разорванные паузами мотивы колоколов, открывающие транскрипцию. В них легко можно узнать обороты прославленной Хабанеры, приобретающие здесь роль своеобразного символа, предвестника предстоящей трагедии.

Но, пожалуй, наиболее блистательно этот прием использован в переложении «Куплетов Тореадора» (№ 9 — «Тореро»). Прославленный, запетый до бесчувствия припев этой бравурной арии вдруг вовсе перестает звучать — слышны только мерные удары аккордов аккомпанемента, а также периодически вторгающиеся контрапункты. Мелодии же как таковой нет (см. ц. 79). Тем не менее мы ее слышим, она незримо присутствует, восполненная нашим воображением¹.

Прямо противоположный прием — активизация контрапунктов, сочетающихся с основной мелодией, вплоть до их выдвигения на передний план. Такой контрапункт появляется в разработке темы, заимствованной из дуэта Хозе и Кармен (№ 6 «Сцена» — ц. 44). Его основу составляет последовательное хроматическое восхождение баса, намеченное самим Бизе². Но в редакции Щедрина этот голос обретает облик экспрессивной мелодии, конкурирующей с основным тематическим

¹ Такой эффект возможен лишь в силу крайней общеизвестности музыки Бизе.

² См. ц. 361 партитуры оперы «Кармен» (М., 1956, с. 328).

материалом. И это становится особенно очевидным, когда данный контрапункт передается от виолончелей к скрипкам по принципу вертикально-подвижной перестановки голосов (см. ц. 47).

Разумеется, в полной мере музыкально-пластический жест, присущий музыке Бизе, выявляется с помощью многочисленных инструментов ударной группы. Естественно, что проще, нагляднее проявляется роль ударных как эффективнейшего средства активизации ритмического начала. Однако эта роль отнюдь не сводится к механическому отчеканиванию ритма. Функции ударных оказываются в этой партитуре весьма сложными и многоплановыми. И прежде всего потому, что Щедрина не удовлетворило простое сложение мелодической линии, аккомпанемента и ритмического рисунка, выбиваемого батареей звенящих, шелкающих, цокающих, шуршащих, трещащих и иных звучаний, которым, порой, нелегко подобрать словесный эквивалент. Речь идет о своеобразной активизации пластического жеста, выраженного в мелодии, в звучаниях ударной группы. Иными словами, ансамбль «струнные — ударные» предполагает не простую смесь в общем-то чужеродных звучаний, а органическое взаимодействие.

И суть этого взаимодействия сказывается в том, что ударные принимают активнейшее участие в становлении и развитии едва ли не в всех слагаемых музыкальной ткани.

Так весьма велика в партитуре «Кармен-сюиты» их роль как красочного фона, создающего своеобразную расцветку ткани музыки. В этой роли особенно активно использован вибрафон с его специфическим колеблющимся звучанием. Так в развитии темы танца «Оле» (№ 10 — «Тореро и Кармен») вторжения медленных пассажей вибратона подобны тонким цветовым мазкам, нанесенным на графический рисунок, созданный движением основной линии (ц. 89). В сходной роли расцветывающего, «звонного» или шелестящего фона использованы многочисленные тихие тремоло ударных разного рода. Такие тремоло могут подчеркнуть, сделать рельефнее общее усиление звучности. В таком случае ударные используются в их динамической функции.

Но, конечно, истинная роль ударных проступает в тех случаях, когда они используются в их исконной функции как эффективного средства выявления ритмического начала. Нужно, однако, подчеркнуть, что в этой своей роли они широко использованы и в оригинальной партитуре. Щедрин яснее проявил их функции, стал применять намеченное самим Бизе более последовательно, систематично и разнообразно.

Элементарное проявление роли ударных как носителей ритмического начала возникает в том случае, когда им поручается непрерывно повторяющаяся ритмическая формула-остинато, связанная с ритмоформулой танца. Так поступает Щедрин в своем решении Хабанеры, подчеркивая характерный ритм, выявленный фигурацией виолончелей, ударами кастаньет (см. ц. 35). В оригинальной партитуре такой поддержки нет, однако эта идея не взята Щедриным «с потолка».

В одном из проведений припева Хабанеры, где слова героини подхватываются хором, ритм Хабанеры подчеркнут ударами бубна (ц. 89 оригинальной партитуры). Щедрин использовал эту идею Бизе лишь более последовательно, применив ее в своей интерпретации начальной мелодической фразы.

Сходная картина возникает и в Болеро (№ 8). Характерные повторы четырех восьмых с акцентом на первую имеются и в оригинальной партитуре, где они поручены провансальскому тамбурину.

От Бизе идет также использование ударных для выделения акцентов. И опять-таки этот прием, намеченный самим Бизе, применен гораздо более широко, благодаря чему пластический замысел выявлен рельефнее, отчетливее.

Наконец, у Бизе можно найти также действие ударных в синтаксической функции. В этом случае ударные поддерживают и выделяют ответственные моменты мелодической фразы, ее кульминации, отмечают рельефные кадансы. Так в оригинальной партитуре гадания Кармен мелодическая кульминация на тоне *f* отмечена тремоло литавр на том же тоне в басу (см. ц. 451). Щедрин сохраняет эту деталь, но тремолирующим литаврам поручен рельефный кадансовый оборот (тона *des, g, c*), а замыкание мелодической фразы оттенено ударами, завершающими каданс (тона *c* и *f* — см. ц. 111). Вновь речь идет о развитии приема, найденного самим Бизе.

И наконец, ударные с неопределенным звуком могут использоваться и как носители тематического содержания. Речь идет о ритмоформуле, связанной с лейтмотивом судьбы. Мерные повторы тона *d*, усиленные в оригинале ударами литавр (см. ц. 14 партитуры Бизе), значительно ярче выявляют свою ударно-ритмическую природу в транскрипции Щедрина, прочитавшего музыку Бизе с позиций современного музыканта (см. № 11 — Адажио).

И, быть может, ярче всего своеобразие оркестровки Щедрина сказалось в 4-м номере «Кармен-сюиты», озаглавленном «Развод караула». Подобная сцена имеется и в I акте оперы Бизе, но композитор воспользовался здесь музыкой антракта ко II действию оперы, построенного на теме песни Хозе (см. пример 42).

На первый взгляд оригинальная мелодия не претерпела скольконибудь существенных изменений. Порученная тусклому тембру среднего регистра альты, она поддержана скупыми аккордами виолончелей и контрабасов. Решающее значение тут приобретает преобразование метра.

Щедрин меняет размер оригинала на трехчетвертной, разрывая отдельные мотивы паузами. И это ему понадобилось для того, чтобы предоставить «жизненное пространство» для ударных, которые приобрели тут функциональное, тематическое значение, далеко выходя за рамки простого сопровождения, подчеркивающего ведущие акценты. В этом явно сказался взгляд художника XX ст., отразилось коренное изменение представлений о роли ударных в современном оркестре.

42 [Moderato]

3 Cowbells

1 2 1 2

p sempre

2 Wood-blocks

3/4

1 2 1 2 1 1

p

T-ro

p

sole

mp. ma sonoro

V-le

V-c.

C-b.

mp. ma marc.

div.

unis.

1 2 1

p

3

div.

unis.

Иной взгляд на материал сказан также и в трактовке тематического развития в тех номерах, где Шедрин прибегнул к монтажу фрагментов музыки Бизе. Такова «Сцена» (№ 4), где «состыкованы» два отрывка из разных актов оперы — одна из тем дуэта Кармен и Хозе во II действии и песня без слов Кармен из I. При этом заимствованные темы получают несравненно более широкое развитие, чем в оригинале¹.

¹ Своёобразно трактован один из вставных балетных номеров, введенный из танцевальной музыки к опере «Пертская красавица» («Оле»), в 10-м номере сюиты («Тореро и Кармен»). За основу взят начальный фрагмент номера с его неторопливым, плавным движением. Шедрин не сохранил идею первоисточника, связанную с последовательным убыстрением темпа и сменой минорного наклона мелодии на мажорное.

Но, конечно, наиболее яркое выражение тематический монтаж нашел в последнем номере, завершающем сюиту. В общих чертах он соответствует финалу оперы, но развернутый дуэт оригинала, насыщенный контрастами, резкими сменами настроений, здесь отражен лишь в сжатых штрихах. Мы слышим вначале музыку праздника, затем вновь звучит тема дуэта Кармен и Хозе из II акта, которая положена в основу стремительного нарастания. На гребне динамической волны вступает одна из тем финального дуэта героев, слышны мотивы судьбы, обрываемые аккордом *sforzando*. И подобно «обрамлению-отголоску» вновь напоминаются обороты Хабанеры в звучании колоколов — концовка балета перекликается с его заставкой.

В таком сжатии музыкального времени, усилении интенсивности развития, где основные этапы лишь намечены сжатыми штрихами, сказалось мироощущение художника времени неслыханного ускорения темпов жизни, равно как и ее интенсивности. Сходную картину можно наблюдать и в оригинальной музыке Щедрина других жанров, в частности, в его симфонических сочинениях.

Симфоническое творчество

Судьба жанров симфонической музыки в наши дни складывается особенно драматично. Дотоле устойчивые композиционные схемы, верой и правдой служившие композиторам самых различных творческих направлений, ныне перестали удовлетворять в полной мере. Такая судьба постигла жанр симфонии, когда простое воспроизведение ее классической четырехчастной схемы (сонатное *allegro*, *скерцо*, *Adagio* и финал) уже кажется в чем-то ретроспективным. На очередь дня стали поиски новых, своеобразных композиционных решений. Жажда перемен, стремление отойти от устоявшегося, типологичного породили многообразные следствия. И, конечно, в первую очередь — смещение признаков различных жанров, сложное совмещение композиционных структур, утвержденных вековым опытом развития европейской музыки. Но смещение всего и вся, ставшее родовой приметой музыки, творимой в наши дни, сказалось и в иных, более существенных сторонах, изначально присущих симфонизму как методу мышления в звукообразах. Речь идет о новых формах синтеза двух ведущих направлений, долгое время развивавшихся параллельно: объективного или эпического симфонизма и лирико-драматической его ветви, где во главу угла поставлено самовыражение героя музыкального повествования, которого до известной степени можно отождествить с самим творцом.

Условность такого разграничения очевидна даже в том случае, когда речь идет о художниках, явно несходных по творческим устремлениям. Так, в общем-то, ясно, что Сергей Прокофьев более склонен был к выражению эпического начала в своей симфонической музыке, в то время как Дмитрий Шостакович, следуя Малеру, воздвигал новый мир, отражавший его личное, субъективное видение современности в ее интонационных проявлениях. Но стоит только глубже проникнуть в смысл звукообразов музыки двух наиболее крупных русских мастеров музыки XX в., как выяснится относительность этого разграничения. Ибо Прокофьеву так же присущ свой взгляд на мир, равно как Шостаковичу ощущение дистанции, отделяющей творца от его созданий.

Насколько же возрастают трудности, коль скоро мы обращаемся к музыке, творимой в наши дни, в том числе к созданиям такого мастера, как Родион Шедрин, синтезировавшего в своем творчестве едва

ли не все направления, утвержденные долгим путем — развития русской музыки и прежде всего музыки советской.

Совершенно очевидна связь музыки Щедрина с традицией эпического симфонизма в ее современном, действенном выражении. Сочинения Щедрина представляют его собственный взгляд на мир, раскрывают оригинальную концепцию, но концепция эта не декларируется открыто в гордом провозглашении своего *credo*, она естественно вытекает из развития образов, в каком-то смысле отстраненных от их создателя, когда личность композитора сказывается в отборе и рациональной организации звукообразов, подсказанных композитору самой жизнью. Для него важнее схватить, уловить, запечатлеть неповторимые проявления жизни в музыкальных звучаниях, нежели зафиксировать изменчивые и пристрастные реакции своего внутреннего «я». Симфонии и концерты для оркестра Щедрина напоены звучаниями и ритмами современности — они представляют саму жизнь, переменчивую, разноголосую, всегда неожиданную в своих свершениях.

Вместе с тем, трудно отрицать в симфонической музыке Щедрина роль субъективного самовыражения, которое может проявляться порой более скрыто, замаскированно, но порой и определеннее — вплоть до острой экспрессии, напоминающей о романтической традиции. И нужно признать, что эволюция творчества Щедрина все более явно утверждает возросшую роль субъективного начала, все более раскрывает его интерес к судьбе человека в современном мире. Роль этой темы современного искусства отчетливо сказалась уже во Второй симфонии, в чем-то продолжившей малеровскую традицию. Она значительно возросла в сочинениях 70-х гг., где в первую очередь следует назвать «Романтическую музыку» и Третий концерт для фортепиано с оркестром¹. Итак вновь синтез разных тенденций, разных творческих устремлений.

Переходя теперь к другим свойствам симфонической музыки Щедрина, можно вновь указать на роль устоявшейся русской традиции. Она сказалась в особом тяготении к театральности, которое всегда отличало русскую музыку самых различных ориентаций². Дух лицедейства, живого представления присущ музыке Щедрина в самой высокой степени. Трудно отделаться от впечатления, что в его симфониях и концертах для оркестра разыгрывается некое действие, где в роли подмостков выступает пространство концертного зала, а в роли персонажей — звукообразы. Переходя к более точным определениям, можно сказать, что ощущение музыкального действия, которое разыгрывается под управлением невидимого слушателю режиссера, создается двумя свойствами музыки Щедрина — ее звуковым, интонируемым материалом и системой взаимосвязей звучащих данностей.

¹ В соответствии с принятым в книге принципом, это сочинение будет рассмотрено в главе о музыке Щедрина для фортепиано.

² Театральность в высшей мере присуща музыке Прокофьева, но не в меньшей мере она пронизывает и звукообразы симфоний Шостаковича.

Каковы же эти звучащие данности? На этот вопрос дать ответ всего труднее, ибо если и есть что-либо изменчивое в музыке Щедрина, так это именно определенным образом организованные звучания, даже вне ассоциативных связей, которые конструирует наше воображение. Чего только тут нет! И обороты русского эпического былинного повествования, и задорная удаль частушки, и звучания колоколов, переливающиеся игрой высоких обертонов, и имитация нарастающего гула самолета, и экспрессия открытого, порой даже демонстративно-открытого выражения чувства и бесстрастная равномерность экзерсиса. Иными словами, симфоническая музыка Щедрина вбирает в себя, аккумулирует многообразный мир звучаний, окружающий современного человека. Сохраняя связь с породившим их прообразом, они, вместе с тем, предстают именно как звуки образы, как интонационные обобщения; при этом именно их тембровое качество особенно подчеркнуто, выставлено на передний план. И речь здесь должна идти не об оркестровом наряде, не о некой «раскраске» предварительно-набросанного графического контура, а о самой сущности темброво-комплексного звучаний. Итак, звуковой материал музыки Щедрина нестабилен — пристрастия композитора не раз существенно менялись, и он никогда долго не задерживался на разработке какого-либо облюбованного участка музыкального сада.

Гораздо устойчивее, стабильнее оказались принципы организации звукообразов в целостную музыкальную композицию. Здесь композитор обнаруживает стойкую приверженность к ряду принципов формообразования, утвердившихся в музыке XX ст. В этом смысле симфонические сочинения Щедрина современны, поскольку в них преломились едва ли не все основные свойства мышления в звуках, представляющие завоевания века грандиозных перемен и социальных потрясений.

И если определить ведущее свойство симфонического мышления, отразившееся и в музыке Щедрина, то прежде всего следует говорить о новом отношении к времени и пространству, проступающим во взаимодействии составных элементов музыкальных звучаний.

Что это означает — легко понять, если от общих категорий перейти к более привычным теоретическим определениям.

Первоосновой симфонизма была и остается **музыкальная тема**. Иными словами, вне тематизма нет симфонизма. Такие темы, едва ли не в их привычном облике структурно оформленных мелодических построений мы найдем и в оркестровой музыке Щедрина. Но темы эти — необычны, они, как правило, узнаются нами по отдельному, броскому мотиву, который, собственно, берет на себя всю полноту ответственности, тогда как последующее движение оборотов может быть изменено до неузнаваемости. Мотив, интонационный оборот становится основным носителем образа, он концентрирует в себе его существенные свойства, словно очерченные одним рельефным штрихом. В этом и сказалось сжатие музыкального времени, предельное его уплотнение, насыщение интонационными событиями. Характерный, интонационно-индиви-

дуальный мотив обретает тематическую функцию, а порой даже становится на место развернутого последования оборотов, лишь в своей совокупности образующих тематическое построение.

Разумеется, это свойство характерно для многих явлений музыки XX в. Особенность его трактовки Щедриным заключается в том, что при резком возрастании образно-выразительной и конструктивной роли мотива композитор вовсе не отказывается и от темы в привычном ее качестве — мелодической фразы. Правда, такая фраза часто предельно сжата, афористична, но очерчена достаточно рельефно. Ключевой мотив дан в ней в союзе с примыкающими к нему оборотами, которые не занимают столь же ответственного положения. Другой тип тематизма, основанный на мотивном продвижении, в ходе которого рождаются все новые и новые индивидуализированные обороты, что столь характерно для стиля Шостаковича, гораздо менее свойствен Щедрину. Как и для Прокофьева — тема для него является некой данностью, хоть она несравненно более сжата во времени.

Другое свойство стиля Щедрина — политембровость его музыкальных структур. Тематические построения его музыки словно «взвешены» в многомерном пространстве, заполненном тембровыми слоями. Отдельные тембровые компоненты отчетливо различимы, даже в том случае, если не представляют построения, основанные на сопряжении высотно-определенных тонов. Тембр как некая совокупность, где отдельные тона перестают отчетливо различаться, становится не просто звуко-красочным фоном — он наделяется тематической функцией. Соединение же темброво индивидуальных компонентов, где тематическими порой оказываются ритмоформулы ударных инструментов, создает полифонически насыщенную, многоэлементную ткань, в конечном счете являющуюся носителем сложного, внутренне контрастного образа.

Контрасты в одновременности, полифонические соединения темброво неоднородных компонентов сочетаются с контрастами в последовательном движении. Щедрин — композитор ярчайших контрастов, и это свойство в полной мере присуще его симфонической музыке. Смены образно-тематических «блоков», то есть участков ткани со сравнительно устойчивой, четко дифференцированной структурой, весьма резки, и как правило, неожиданны. Никогда нельзя твердо предугадать, какой поворот будет произведен в самом ближайшем будущем. И это ощущение спонтанности, непредвиденности процесса, постоянно обманывающего наши ожидания, и составляет внутренний нерв развития инструментальной музыки Щедрина.

Такая выдающаяся роль контрастов легко может породить упрек в мозаичности целого, распадающегося на отдельные фрагменты. В какой-то мере этот упрек имеет основания — к нему мы еще вернемся, когда речь пойдет о Второй симфонии. Все же внимательное вслушивание в музыку помогает нам уловить внутренние связи по внешности разнородного, что, однако, требует известных усилий, активности слушательского восприятия.

Суть дела в том, что другим, дополняющим свойством, отличающим симфоническую музыку Щедрина, становится тотальная вариантность тематических построений. Тема выступает в сочинениях Щедрина как некое множество, существующее в многочисленных вариантах. Все они сохраняют ее ключевой оборот, благодаря которому она может быть распознана, но меняют ее в подробностях.

Но поскольку таких тем много, и далеко не всегда, особенно при их первом появлении слушатель в состоянии уловить их глубокое внутреннее родство, то в сочинениях Щедрина возникают переплетающиеся нити перекрестных связей. Связи эти порой проявляются неожиданно, а оборот или фраза, родственные ранее прозвучавшим, появляются именно в тот момент, когда их меньше всего ждешь. В конечном итоге возникает достаточно стройная композиция, где поначалу резко противопоставленное выявляет свое внутреннее родство, и приводится к общему знаменателю.

Отличительные черты симфонического стиля Щедрина обнаружись уже в его Первой симфонии (1958).

Необычна сама композиция этого сочинения — оно включает три части, среди которых нет столь привычного и апробированного сонатного *allegro*. Простое перечисление названий — Рондо, Токката, Тема с вариациями — наводит на мысль о близости к жанру оркестровой сюиты. Но музыка симфонии сразу заставляет забыть об этой невольной установке. Причем решающую роль играет здесь первая часть — наиболее масштабная в цикле и по сути дела задающая тон. На ее разборе мы задержимся особенно внимательно, поскольку решение крупной симфонической формы, данное Щедриным в его Рондо, весьма характерно для стиля инструментальной музыки композитора.

Начнем с того, что название Рондо не вполне отвечает содержанию музыки и ее жанровой направленности. В ней нет и в помине столь типичного для классических рондо элемента игры, — той легкости и непринужденности движения, которые отвечают подлинному рондо. По масштабности, монументальности образов, эпическому размаху первая часть связана с традициями русского эпического симфонизма.

Однако название, данное композитором, имеет определенные основания. Общая композиционная схема первой части отвечает основным чертам рондальной формы. В ней есть ведущая тема — главная музыкальная мысль, оттеняемая иным материалом, который представлен в эпизодах. Тем не менее безоговорочно определить эту часть как рондо трудно по одной причине — материал рефрена оказывается столь подавляюще весомым, что его развитие по сути дела выявляет внутренний смысл формы, — ведущую линию ее сквозного развертывания. Такая всепроницаемость материала рефрена не столь характерна для классических рондо. Постараемся более конкретно пояснить это суждение.

Симфонию открывает вступление, в характере экспрессивного клича-провозглашения, которое поначалу резко противостоит изложению основного материала. Как всегда при экспонировании материала, Щедрин

заостряет контрасты, скрывая внутреннее родство противопоставляемых элементов. Отметим, что само вступление трехэлементно:

43 **Maestoso con moto**

Percussion:
Timp *ppp*
P-tti *ppp*
Cassa *ppp*
T-lam *ppp*
Piano *ppp*
C-b. *ppp* *con Ped.* *arco*
arco *pizz.*

Strings:
Archi *ff marc.*
Fiati *molto ff*
Cor., Tr-be *ff*
Tr-ni *mf cresc.*
C-b. Tuba *sfz*

Мерные, нарастающие удары подводят к ключевому экспрессивному обороту, подобному восклицанию. Ему отвечает аккордовый мотив медных духовых. Интонационная идея 2-го и 3-го элементов — неуклонное, последовательное восхождение. Оно ощущается и в линии струнных, где крупным планом выделен ключевой мотив, и в движении аккордов меди.

Вступление словно «обрубается» ударами аккордов тромбонов и колоколов, создающими эффект замыкания, поскольку они воспроизводят в динамическом усилении материал 1-го элемента.

Следующая затем тема рефрена поначалу, кажется, не имеет со вступлением ничего общего:

44 [2] *Sostenuto assai*

Violin I: *f espress.*, *sul C*

Violin II: *V.c. p non espress.*

Cymbal: *f*

Clarinet: *mf*

Measures 44-45 show a descending melodic line in the strings, with dynamics ranging from *p* to *f*.

Тема по сути дела представлена короткой нисходящей фразой, где особенно подчеркнута экспрессия VI ступени минорного лада — вершины-источника мелодии. Исходная мысль в дальнейшем повторяется многократно, выступая во множестве вариантов. Эти повторы обрастают полифоническими наслоениями, включаясь в последовательное динамическое нарастание. И уже в первом проведении рефрена появляются варианты, где обороты темы обращаются, а ее развитие выявляет идею поступенного восхождения:

45 [5] [*Sostenuto assai*]

Violin II: *f espress. molto*

Measure 45 shows a complex, ascending melodic line in the strings, with dynamics ranging from *f* to *mf*.

Таким путем устанавливается связь рефрена со вступлением.

Явно оттеняющую роль играет первый эпизод (ц. 9), в развитии которого вновь проступает ведущая тема — сначала звучащая на пери-

ферии звукового пространства, как своего рода второй план (см. 4 т. до ц. 13), а затем вновь захватывающая инициативу в свои руки.

Новый этап развития главной темы (от ц. 14) построен аналогично первому проведению рефрена, отличаясь значительно большей масштабностью и широтой. Особенно развернута вторая волна нарастания (от ц. 20), подводящая к генеральной кульминации (ц. 22—23). Связь со вступлением, намечавшаяся уже в первом проведении рефрена, здесь выявлена особенно отчетливо. Она проступает в движении аккордовых колонн меди (3-й элемент вступления) в мощных нарастающих ударах оркестра (1-й элемент вступления — ц. 23). Отсутствует лишь экспрессивный возглас-клич — наиболее впечатляющая интонация вступления, но это сделано, как в дальнейшем выяснится, не случайно.

А пока вступает один из наиболее впечатляющих фрагментов симфонии — второй эпизод первой части, представляющий собой соло трех кларнетов:



В противовес всему, что звучало до сих пор, этот эпизод создает ощущение покоя, погружения в созерцание. Слушателю предстает современная пастораль, которую наше воображение может связать с образом умиротворенной природы.

Снова вступает всепроникающая тема рефрена (ц. 27). Она словно берет быстрый разбег, и наконец-то вновь мы слышим клич вступления (ц. 28). Но теперь звучание обрело небывалую масштабность, что подчеркнуто наложением материала 1-го элемента (ц. 29). На фоне его ритмов в плавном затухании еще раз напоминаются обороты рефрена, замыкающие эту своеобразную композицию.

Вдумываясь в ее внутреннюю логику, можно определить ведущую особенность первой части как взаимодействие двух сфер. Одна из них обрисована во вступлении как нечто неизменное, стабильное по сути, но проявляющее себя на разных уровнях динамики. Другая, представленная развитием темы рефрена, напротив, весьма подвижна, изменчива — на ее основе, собственно, и строится сквозное музыкальное движение. Однако в ключевых его точках проступает музыка вступления как конечный предел устремления, его итог. Сквозная линия, определяемая взаимодействием тезисов-провозглашений и последовательного становления, оттеняется двумя эпизодами, где в свои права вступает чистое созерцание. Но, как выяснится далее, функция наиболее важного из них — второго эпизода выходит за рамки первой части цикла.

Это становится очевидным во второй части — Скерцо-токате. Нет необходимости подробно останавливаться на ее строении. В ее основу также положена тема-тезис, близкая календарным мотивам-заклинаниям. Она подвергается всевозможным вариационным преобразованиям, оттеняется контрастным материалом, но вновь и вновь утверждает свое безусловное господство.

Но главный, решающий контраст создается проведением второго эпизода первой части (ц. 53). На этот раз вместо кларнетов он поручен трем солирующим флейтам.

И снова возобновляется ритмичный бег музыки, где вновь утверждается тема-заклинание, выступающая в различных тембровых одеяниях.

Точно также нет необходимости подробно освещать строение финала симфонии, представляющего классический образец темы с вариациями¹. Строгая, подчеркнута диатоническая тема сначала подвергается обычному фактурному варьированию, сохраняя свою масштабную структуру последования двутактов по схеме (a b a b₁). Затем следуют более свободные вариации. И, наконец, тема утверждается в полную мощь своего эпического звучания (ц. 82). И лишь подобно отголоску звучат обороты темы рефрена первой части в небольшой коде-затухании (ц. 84).

Уже в первом сочинении Щедрина для симфонического оркестра заметно стремление сочетать яркость контрастов с их объединением в рамках цельной композиции, пронизанной переплетающимися нитями взаимных связей. Однако осуществлено это композитором в Первой симфонии еще с известной оглядкой на традицию русского эпического симфонизма.

Несравненно оригинальнее задача сведения разнородного материала воедино решена в великолепном концерте для оркестра «Озорные частушки» (1963) — одном из сочинений, где стиль Щедрина нашел законченное, индивидуальное выражение. В нем отразился длительный и стойкий интерес композитора к жанру, дотоле находившемуся в небрежении у серьезных музыкантов.

«Частушка, — подчеркивает Щедрин, — весьма распространенная форма музыкального быта сельских районов России. Это, пожалуй, самая гибкая, самая «портативная» и подвижная область современного русского народного песенного творчества. Все происходящее в жизни народа — от крупнейших исторических событий до интимнейших лирических переживаний — незамедлительно, в тот же день, а то и в ту же минуту (импровизируя на месте) находит свое отражение в частушке»².

¹ Основу темы составляет напев кубиноозерского страдания («Ягодиночка далеко за лесами темными»).

² Из авторской аннотации к Концерту.

«Озорные частушки» — не просто музыка для оркестра, где использованы неприятательные мотивы популярного деревенского жанра. Знакомые обороты поданы в такой манере, в таком сочетании, что возникает ощущение, будто музыка переносит нас в круг молодых людей, где каждый стремится перешеголять соседа забористым куплетом, на момент захватив общее внимание, чтобы затем уступить место другому. Эта атмосфера живого состязания, где участники быстро перебивают друг друга, где царит дух всеобщего возбужденного оживления, точно схвачена композитором.

Но «Озорные частушки» также и концерт, где состязаются оркестровые инструменты и где слова заменены яркой и броской интонацией. Поэтому программные ассоциации — только одна, пусть даже и ведущая сторона, определяющая внутренний смысл музыки. Другая, по-своему не менее важная, проявляется в движении осмысленных единиц музыкальной речи, сплетающихся в сверкающую красками ткань звучаний. Одно немислимо без другого, и одновременно картина, нарисованная на гигантском «холсте» звукового пространства, не представляет нам прямого «натурального» изображения сценки незамысловатого деревенского быта.

Музыка «Озорных частушек» рождает в нашем сознании обобщенное представление о том, что стало для композитора побудительным стимулом, возбуждает определенные ассоциации. Вместе с тем пьеса Щедрина остается оркестровым сочинением, основанным на изобретательном взаимодействии интонируемых, темброво-окрашенных звукообразов:

В их движении можно уловить определенные закономерности, которые одновременно являются и чисто музыкальными, и подслушанными у самой жизни. Характерные свойства частушки находят в музыке Щедрина своеобразное преломление. Они бережно сохранены и в то же время радикально переосмыслены. Сам композитор так определил основные особенности этого фольклорного жанра:

«Прежде всего частушке свойственна предельная краткость и лаконичность выражения. Что касается ее специфически-музыкальных черт, то это — квадратность и вместе с тем обязательная асимметричность построений, нарочитая примитивность, «малонотность» мелодики, ее узкий диапазон, синкопированный острый ритм, импровизационность, многократные варианты повторы, часто меняющие лишь сильные и слабые доли такта, и, наконец, непременно чувство юмора как в тексте, так и в музыке»¹.

Первоосновой развития музыки «Озорных частушек» становится вариантность сжатых мелодических фраз, представляющих частушечные формулы. Но простым воспроизведением деревенских куплетов такие фразы отнюдь не являются. И не только потому, что «строфические» структуры нигде не представлены с «фотографической» точно-

¹ Из авторской аннотации к Концерту.

стью, а порой куплетно-подобные мелодии раздробляются на осколки. Суть дела в том, что простой куплет остается лишь прообразом весьма сложных, даже изощренных структур, возникающих в данном сочинении. Сразу же вспоминается опыт Стравинского, строившего сложную форму на элементарной основе простейшей попевки. Но в отличие от великого русского мастера Щедрин опирается не на микроэлементы музыки, идущие, в основном, от календарных и обрядовых песен, а на развитую, исторически значительно более позднюю культуру, окончательно оформившуюся лишь на рубеже XX в.

Еще одно важное свойство. Частушечные мотивы предстают здесь в таком сочетании, которое имитирует условия их реального бытования. Так, в исполнении частушки, наряду с интонированием самой песенной формулы, важную роль играет богатое, тщательно разработанное, порой даже «кудреватое» сопровождение на гармошке (само собой разумеется, если она в руках настоящего мастера своего дела). Это окружение частушечной формулы мелкой дробью гармошечных переливов также великолепно схвачено Щедриным.

Но и сами куплеты нигде не повторяются с абсолютной точностью, и эта гибкая, свободная вариантность отражает тонкие нюансы интонирования, определяемые характером текста. Именно в броской подаче такого текста — секрет выразительности частушки, причем само его содержание ничуть не более важно, чем интонация, с которой он произносится, где выделены отдельные «ударные» слова. Потому-то несложная с виду формула вмещает в себя богатое интонационное содержание, где текст выступает в нерасторжимом единстве с живой, богатой оттенками интонацией¹.

Устраняя текст, то есть тот неперменный компонент, который представляется главным носителем смысла, композитор наделяет таким смыслом саму мелодию, усложняя, обостряя подслушанную формулу. Вот почему едва ли имеет смысл подыскивать аналогии в записях частушечных мотивов, имеющих в фольклорных сборниках. Именно то, что составляет душу частушки и невозможно передать в нотной записи, а это неуловимое схвачено Щедриным в его музыкальных фразах, похожих на частушечные куплеты, воспроизводящих их характерные свойства.

Наконец, и здесь вновь решается важная задача построения законченной формы. Эту форму нельзя прямо причислить к одной из привычных схем, соответствующих классическим композиционным структурам. Возникает сложное совмещение разных структурных принципов, основанных на контрастно-вариантном развертывании. Проследим основные этапы этого развертывания.

¹ «Мне кажется, — указывает Щедрин, — что, как в старой сказке, за этой в высшей степени скромной и непритязательной дверью притаился целый мир разнообразнейших и богатейших музыкальных сокровищ» (из авторской аннотации к Первому концерту для оркестра).

Вместо вступления здесь короткая заставка, дающая исходный раз-
 бег. Мы слышим затем короткие, словно перебивающие друг друга обо-
 роты, создающие своеобразную музыкальную мозаику ¹:

470 [Allegro assai ($\text{♩} = 14\frac{3}{4}$)]

Fl. *f*

T-го (метелочками)

pp *leggirissimo*

C-b. pizz.

sf *p*

sf *Picc.* *sf*

Fag. *ff marc.* *sf* *Cor.*

sf

² Здесь, как и в ряде других примеров, представляющих упрощенную сводку пар-
 титурного изложения, расположение инструментов изменено в целях большей ком-
 пактности и наглядности.

Мотивы эти четко обособлены, но вместе с тем они логично дополняют друг друга, подобно голосам спорящих людей. Новый тур движения (т. 5 после ц. 2) — и опять последование тех же мотивов с некоторым усложнением фактуры¹. Утвердившиеся в нашем сознании обороты вступают в новых вариантах, новых комбинациях, в ином тембровом освещении пока, наконец, не кристаллизуется протяженная мелодическая формула, изложенная унисоном скрипок и альтов:

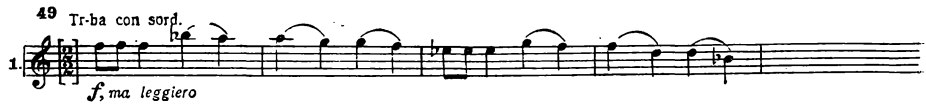
48 **8** [Allegro assai]

¹ Здесь возрастает роль полифонических сочетаний (например, канон флейты и флейты-пикколо, начиная с т. 3 после ц. 3).

Условно эту тему можно представить как побочную, но форму «Озорных частушек» можно лишь в известной мере уподобить сонатной, соотносить с ней. Ведущим же принципом остается динамика вариантных преобразований с постепенным приведением разных мотивов к общему знаменателю.

На этом пути возникают различные тембровые метаморфозы, где важную роль играет пульсация ударных, отбивающих ритм и подчеркивающих неожиданные перебои его равномерного течения.

Но вот наступает неожиданный сдвиг динамики (ц. 16) — на фоне стремительных, «летающих» пассажей скрипок слышны отрывистые обороты тромбона, гетерофонно удвоенных валторнами. Стремительный бег обрывается резким, «обрубающим» ударом, и устанавливается размеренный фон, имитирующий простое «гармошечное» чередование баса и аккорда. На этом фоне впервые вступает сравнительно более оформленный частушечный мотив, который вторгается подобно нахальному и бесцеремонному гостю:



7. Cor. *f pieno voce*

8. Cor. *sf*

9. Tr-ba *sf*

10. Tr-ba *sf*

Тема, представленная в центральном эпизоде «Озорных частушек», как можно убедиться, не просто выступает в разных вариантах, группирующихся попарно и отражающих соотношение начальной и ответной фраз куплета. Облик темы создается именно совокупностью таких вариантов, где ни один не становится основным — каждый равно правомерен. Точно так же едина и одновременно множественна частушечная формула, выступающая в различных интонационных воплощениях. Причем периодические вторжения этой темы нерегулярны, — как вступления каждого нового участника частушечного состязания она может немного запоздать¹.

Естественно, что в репризном разделе (от ц. 26) вновь слышны прежние мотивы, опять-таки в новых комбинациях, иной тембровой подаче. Но даже на этом этапе уже начинается процесс «собираения» тематической мозаики:

50^a Cor.

¹ Такое «запаздывание» создается, в частности, после проведения от ц. 24, после чего некоторое время звучит фон и мы ждем, когда же солист вступит вновь.

29

V-ni I div.

gliss. stacc., pieno voce

gliss. stacc., pieno voce

gliss. stacc., pieno voce

gliss. stacc., pieno voce

gliss. stacc., pieno voce

gliss. stacc., pieno voce

Arpa

sf

V-ni II, V-le, V-c. pizz.

sim.

T-ro (метелочками)

pp leggerissimo

Начало фразы валторны напоминает один из оборотов исходного тематического комплекса, но его дальнейшее развитие явно выявляет контуры темы центрального эпизода. Сведение тематических элементов воедино проявляется и в построении фоновых звучаний, где сочетаются ритмическая, «гармошечная» пульсация аккордов и тембросонористический канон разделенных скрипок в крайне высоком регистре, которым поручено стаккатированное глissандо (см. пример 50 б).

Нет смысла подробно следить за всеми, полными восхитительной неожиданности перипетиями этого развития. Оно также приводит к кри-

сталлизации протяженной мелодии (тема побочной партии — ц. 35). Она несравненно более развернута, но и здесь идет на фоне частушечных мотивов, сплетающихся в причудливых контрапунктах.

Венцом развития Концерта для оркестра становятся проведения темы центрального эпизода, звучащей в увеличении, а затем в каноническом изложении:

51a

Tr-be b_2

Tr-ni b_2

sf sf pieno voce

sf sf

3

3

6

Fiati

Archi

Tr-ni b_2

sf sf pieno voce

sf sf

Fag., C-b. pizz.

T-ro (металлочками)

Tr-be b_2

sf sf pieno voce

Это апофеоз всей пьесы, неудержимо устремленной к конечной вершине, в которой сосредоточено ведущее интонационное обобщение.

В вертикальном измерении словно сплавлены обороты, ранее звучавшие обособленно: канон на теме центрального эпизода объединен с размашистыми ходами струнных (отголосок побочной темы), мотивами деревянных духовых, представляющими интонации темы труб и тромбонов в уменьшении, мерной поступью басов (см. пример 51 б). Все ранее звучавшее сливается далее в стремительной пульсации аккордов *tutti*, замыкающей Концерт для оркестра.

Приведенный нами по необходимости сжатый обзор развития пьесы ясно доказывает, что однозначно определить форму Концерта для оркестра — невозможно. В конечном итоге возникает стройная композиция, пронизанная переплетающимися нитями взаимных связей, композиция, сочетающая в себе сонатность, вариационность, трехчастность, много-рефренную рондальность. Но ведущим нервом формы становится динамика сквозного развития, где поначалу обособленное, разбросанное в причудливом беспорядке, сплетается в тесный клубок.

Именно такой выстроенности формы во многом не хватает завершенной двумя годами позже Второй симфонии¹. В ней отчетливо обозначился существенный перелом в стиле Щедрина, который связан с освоением новых средств языка музыки, расширением оркестровой палитры. Тягу к переменам, прорыв к неизведанному во многом определила та обстановка, которая к тому времени сложилась в советском музыкальном творчестве. Прежние пути в чем-то исчерпали себя, и за-

¹ Вторая симфония была начата в 1962 г., еще до создания «Озорных частушек» (1963), но завершена в 1965 г.

дачи, стоявшие перед искусством, властно требовали обновления языка, способного выразить новое отношение к проблемам нашего, постоянно меняющегося мира. Вторая симфония Шедрина стала одним из тех сочинений, которые ответили этой потребности. Вместе с тем, на ней все же лежит отпечаток «периода освоения», стремления испробовать едва ли не все возможности, предоставляемые новыми средствами. В конечном итоге пострадала цельность композиции, уловить которую можно лишь с большими усилиями¹.

Во многом трудности охвата симфонии как целого связаны с оригинальным замыслом Шедрина. Это сочинение представляет последование 25-ти прелюдий, которые сгруппированы в пять частей, соотносимых со слагаемыми традиционного симфонического цикла. И ныне, по прошествии немалого времени традиционное в этом сочинении выявилося достаточно очевидно, а ошеломляющая новизна некоторых приемов значительно притупилась. На первый же план проступила сама музыка, обладающая подлинно симфоническим размахом, истинно оркестровым мышлением, но порой, перехлестывающая рамки строго выверенной, пропорциональной композиции. В то же время и в ней действуют некоторые общие свойства стиля Шедрина.

И если сжато определить основной принцип композиции Второй симфонии Шедрина, то он может быть выражен словом монтаж. Однажды прозвучавшее далее в симфонии уже не повторяется, и каждая новая прелюдия вводит также и новый музыкальный материал, «состыкованный» с предшествующим². Естественно предположить, что при такой установке трудно добиться цельности композиции, ее внутреннего единства. Однако это само по себе справедливое предположение оправдывается лишь частично, поскольку вовсе отказать симфонии Шедрина в воплощении цельной и достаточно продуманной концепции все-таки нельзя.

Суть дела в том, что к этому сочинению не следует подходить с мерками классического симфонизма бетховенского типа. Оно в какой-то степени возрождает композицию циклических форм доклассического типа, ярчайшим выражением которой были вокальные и инструментальные творения Баха. Как выявлено в ряде современных исследований, основой такой циклической композиции была контрастная смена сравнительно законченных номеров, где каждый связан с воплощением одного образа, одного состояния. При этом нередко отдельные номера объединялись в группы, где раскрывались разные грани единой скалы эмоций.

В композиции такого многочастного цикла раскрывался единый мир, представленный с разных сторон, причем это единство про-

¹ Нам уже приходилось писать о недостатках формы Второй симфонии «по горячим следам» (см. статью: Новые образы, новые средства. — В журн. Сов. музыка, 1966, № 1, 2).

² Единственное исключение — последняя, 25-я прелюдия, повторяющая музыку 1-й и создающая эффект обрамления.

ступало в разнообразии множества¹. Старинная циклическая композиция вместе с тем имела свои центры, где получали концентрированное выражение определенные стороны широкой картины мира, развернутой в движении относительно обособленных номеров. Так, пользуясь определениями Т. Н. Ливановой, можно говорить о центре тяжести и лирическом центре композиции.

Сразу оговорим, что простым воспроизведением старинного цикла симфония Щедрина отнюдь не является. Она использует его некоторые принципы, в чем-то ему родственна. В то же время она существенно от него отличается, поскольку связи с симфоническим циклом классического образца полностью не утеряны и просто отринуть опыт почти 200-летнего развития симфонии оказалось невозможным.

Подобно баховским циклам, симфония Щедрина представляет последование сравнительно обособленных номеров (прелюдий), где каждый воплощает какую-то деталь полотна, сотканного по замыслу композитора из звучаний мира и войны. Каждое из таких состояний выражено кратко, порой предельно афористично, одним рельефным штрихом. Впрочем, протяженность прелюдий оказывается неодинаковой — наряду с прелюдиями-афоризмами немало и достаточно пространных. Но общая тенденция к сжатию выражена достаточно ясно².

И может быть ярче всего такое сжатие сказалось в приемах наложения соседних прелюдий, когда последующая вступает еще до того, как прежняя пришла к завершению (в этом можно усмотреть отраженные кинематографического приема «наплыва»).

У Щедрина также проявилась тенденция связывать соседние номера в группы, раскрывающие грани в круге родственных образов. Но группы эти соответствуют частям традиционного симфонического цикла — сонатному *allegro*, скерцо, *Adagio* и финалу. В итоге возникло своеобразное совмещение принципов классической и доклассической композиций инструментального цикла.

Особенностью симфонии стала также опора на интонационно-тематические комплексы, которые подвергаются весьма радикальным преобразованиям. В симфонии Щедрина нет тематических арок в привычном смысле слова, то есть нет устойчивых, рельефно-очерченных тем сквозного значения, узнаваемых при повторении. Но перекрестные связи, скрепляющие этапы непрерывной смены музыкального материала всех 25-ти прелюдий, все же существуют. Они возникают между разными темами, обладающими, тем не менее, интонационно-структурной общностью. Прочность таких связей, впрочем, гораздо слабее обычных тематических арок, но связи эти ощутимы на слух.

¹ Особенности музыкальной драматургии подобного рода убедительно раскрыты в монографии: Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи, ч. 2 (рукопись).

² Как известно, и в циклах Баха длительность номеров весьма различна. Бах умеет высказываться протяженно, распространено и сжато, концентрированно, афористично.

Попытаемся же проследить, как складывается общая композиция симфонии. Решающую роль в ней играют начальные этапы развития, что пристекает из особенностей восприятия любой новой музыки. Начало — не просто «визитная карточка» этого сочинения. Оно в то же время формирует слушательскую установку, включая в себя как момент первоначального знакомства, так и момент привыкания. Заранее зная из подзаголовка произведения, что оно представляет 25 прелюдий для оркестра, слушатель уже по первым звеньям этого последования может в какой-то мере судить о характере композиции симфонии в целом.

Ее первая часть охватывает шесть прелюдий, но их роль далеко не равнозначна. Центр тяжести явно падает на 4-ю прелюдию, которая, совместно с примыкающей к ней 5-й, собственно, и соответствует первой части обычного цикла. Началу же явно предназначена роль вступления. Такова уже 1-я прелюдия — своего рода заставка сочинения:

The musical score is in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 63-60$. It features the following parts and dynamics:

- Ob. (Oboe):** *sf*, *sf sfz morendo*
- Cl. (Clarinet):** *p*, *ff*, *ff*
- Tr-be (Trumpet):** *ff*, *ff*
- Tr-lo I (medio) / Tr-lo II (grande):** *p*
- Арга Ріано (с кнопками на молоточках):** *sf*, *p*
- Арчи (Strings):** *pp*, *pp*, *sfz*
- Тімп. (Timpani):** *sfz*, *sfz*

Фоновые звучания ясно противопоставлены в ней интонационно осмысленным возгласам труб, в дальнейшем не раз проступающим во многих модификациях. Ясный характер некоего предварения имеют и тянущиеся гармонии флейт, кларнетов и фаготов во 2-й прелюдии, а также инструментальный речитатив гобоя в 3-й; уже здесь заметно стремление связать соседние прелюдии общностью структурных компонентов, — речитатив гобоя вступает на фоне «застывшего» аккорда, которым завершается гармоническое движение во 2-й прелюдии. Развитие новой идеи — по сути дела первого интонационно-индивидуали-

зированного построения обнаруживает родство интонационно-тематических комплексов:

53a

3 Ob. $\text{♩} = 69-88$
p poco rubato

6 4 V-ni
p mollo ff espress.
pp morendo

8 Fl.
p cantabile
ten.

6 rubato
rit. $\text{♩} = 116-112$
pp

Нетрудно убедиться в сходстве трех вариантов инструментального речитатива гобоя, скрипок и флейты. Но сказать, что они являются одной и той же темой, было бы заблуждением. Они представляют три этапа развертывания мелодической линии, включающей близкие обороты, с постепенным удалением от первоначального прообраза.

В сущности, именно такой метод использован и в центральной, 4-й прелюдии первой части. Открываемая новым вторжением вступительной фанфары¹, оттененной ударами аккордов tutti, она представляет ведущий образ, задающий тон развитию всей первой части:

¹ На этот раз возгласы труб, к которым тут присоединяются и тромбоны, обращают обороты 1-й прелюдии.

Picc. con 8^{va}
V-ni, Fl., Ob., Cl.

ff marcatissimo

V-le
V-c. *ff*

C-b. *ff*

ff

ff

ff

Именно здесь раскрывается смысл эпитафии из стихотворения Твардовского «Когда окончилась война», приданного симфонии:

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...

Это воспоминание о событиях, уже отошедших в историю, но еще живо памятных всем тем, кто пережил тяжкие годы войны. Причем воспоминание это находит непосредственное отражение в музыке, где явно преломились характерные черты симфонического тематизма, исполненного драматического напряжения. Это сказывается в двухэлементности изложения, где широкие, размашистые ходы ведущей мелодии оттеняются возбужденным движением басов пунктированного

ритма, в плакатной броскости музыки, когда крупный штрих важнее нюансов. И снова ведущий мелодический образ напоминает сначала в облике, близком первоначальному, а затем в ряде вариантов, удаляющихся от исходного. Условно можно выделить в этой прелюдии средний, разработочный раздел (от ц. 11) и динамическую репризу (от ц. 15). Материал трех предыдущих прелюдий напоминает в заключении 4-й (ц. 17). Здесь звучат и мелодии-речитативы 3-й прелюдии, и тянущиеся гармонии 2-й, и возгласы-призывы 1-й. Все это не повторено буквально, а с рядом изменений, в новых комбинациях, иных сочетаниях.

Но господствующей, объединяющей силой становится все же динамика непрерывного нарастания напряжения, где выразительное слито с изобразительным. Ибо музыка явно рисует картину схватки, в чем она родственна батальным эпизодам ряда советских симфоний военных лет. И словно для того, чтобы расшифровать истинный смысл движения звукообразов, композитор вводит более явную, отчетливо распознаваемую звуковую ассоциацию. Речь идет об имитации гула приближающихся самолетов в 5-й прелюдии, прерываемого резкими взрывами оркестра *tutti*. Это кульминация первой части, за которой следует постепенный переход к образам созерцания, воспоминания.

Слышен, как бы издалека, энергичный маршевый мотив и вступает дуэт тромбона и флейты, замыкающий первую часть (6-я прелюдия):

55 [29] $\text{♩} = 112$

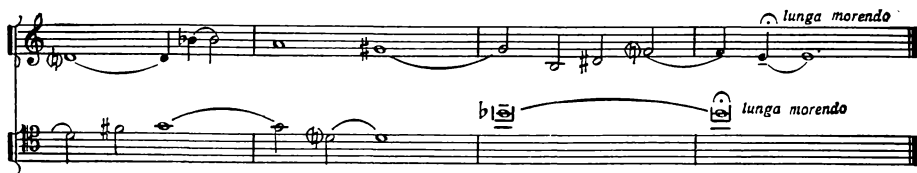
Fl.

ppp *dolcissimo, legato*

Tr.-ne

ppp *dolcissimo possibile, legato*

30



В свое время эта комбинация, где мелодия тромбона соединена с ее точным ракоходом у флейты, показалась автору этих строк искусственной и мало мотивированной¹.

Время внесло коррективы в эту оценку, продиктованную первыми впечатлениями. Особенность решения Щедрина определялась отнюдь не формальной задачей демонстрации технического кунштюка. Сочетание двух медленно развертывающихся линий, где более «сильный» инструмент приспособляется по уровню динамики к более «слабому», создает ощущение застылости, полной отрешенности. И нарочитое в своей последовательности соединение мелодии и ее ракохода лишь подчеркивает настроение мертвенного оцепенения.

И все же, при всей продуманности, логичности композиции, уже первая часть обнаруживает известную «перенасыщенность» разнородным материалом, что особенно сказывается именно в 5-й и 6-й прелюдиях. На какой-то момент сквозная нить музыкального повествования разрывается и на первый план выступает последование контрастных «музыкальных блоков», которые «стыкуются» друг с другом, но не связываются достаточно прочно нерасторжимыми узами.

Трудность восприятия первой части симфонии обусловлена также и тем, что слушатель, в общем-то ориентированный на композицию бетховенского типа (и именно она осознанно или неосознанно связывается в его воображении со словом «симфония»), должен освоиться и приспособиться к композиции принципиально иного типа, основанной на монтажных сопоставлениях контрастного материала.

Совершенно иное впечатление оставляет вторая часть — аналог архитрадиционному скерцо. Здесь композитору удалось добиться редкого единства и органичности формы, используя принцип группировки прелюдий, раскрывающих грани единого образа.

Вторая часть симфонии включает всего три прелюдии (7-ю, 8-ю и 9-ю), которые в своей совокупности представляют законченную форму. Ее стройность также обеспечивается перекрестными связями тематических элементов. Но в ней есть еще один объединяющий момент — непрерывное движение в духе музыкального *perpetuum mobile*.

Это движение устанавливается в 7-й прелюдии — знаменитом эпизоде настройки. К звуку *a*, который по традиции поручен гобою, постепенно присоединяются все остальные инструменты, причем их подключение происходит не в соответствии с пульсацией тактового раз-

¹ См. упомянутую выше статью «Новые образы, новые средства».

мера, который в этой музыке отсутствует, а строго по времени, спустя каждую секунду. В кажущемся беспорядочным хаосе звучаний слышны обычные «предварительные пробы» пассажей. Также равномерно, строго по времени, инструменты по очереди снимаются вплоть до последнего одинокого *a*.

Истинный смысл этого эпизода сразу же проясняется в последующей, 8-й прелюдии. По существу «настройка» инструментов выполняла роль вступления, где уже дан ясный намек на основную конструктивную идею скерцо — непрерывное движение равномерного ритма:

$\text{♩} = 92 - 88$

56 V-ni I *con sord.*
pp

ppp *accompanando*
V-ni II *con sord.*
pp

(ppp)

pp
pp *accompanando*
(ppp)

При строго выдержанной равномерности сочетания мелодических линий в ней, однако, проступает ясное разграничение рельефа и фона. Со вступлением нового голоса, ранее звучавший уходит на второй план и теперь ему поручаются репетиции выдержанного тона и сопровож-

дающие фигуры. Тематическую инициативу перехватывает вновь вступивший голос.

Сразу же возникает ассоциация с экспозицией полифонических сочинений, основанных на теме строго равномерного ритма, каких немало в органных фугах Баха. Однако второй голос не воспроизводит точно рельеф первого, он сходен с ним лишь в общих чертах. Поэтому вступление каждого нового голоса не воспринимается как повторение некой темы, а как продолжение непрерывной мелодической линии, по-новому группирующей ее обороты.

Конструктивная логика развития связана с чередованием уплотнений и разрежений ткани, при строгом сохранении пульсации «вечного движения». Помимо этого, периодически вторгаются более рельефные, индивидуализированные обороты, которые нигде, впрочем, не складываются в оформленную тему. Здесь есть и «тянущиеся» мелодии, идущие крупными длительностями, и сверкающие блески темброво-окрашенных тонов-точек. В конечном же итоге возникает ощущение легкой, оживленной игры, где каждый поворот музыкальных событий происходит с покоряющей непринужденностью.

Впечатление полета, но не плавного, парящего, а стремительного, уносящегося куда-то вдаль, сохраняется и по вступлении следующей 9-й прелюдии. Движущийся фон оттеняется в ней новой музыкальной мыслью — последованием хоральных аккордов флейт и кларнетов.

Они, собственно, и представляют 9-ю прелюдию, вступающую приемом наложения на все еще продолжающуюся восьмую. Контрастный «звуковой план» далее снимается, а развитие материала 8-й прелюдии вступает в новую фазу¹. Вновь напоминаются характерные броски пуантилистически разорванных «микромотивов». А фон, достигший в этой фазе развития 8-й прелюдии особенной плотности, молниеносно разрежается, обрываясь ударом дирижерской палочки о пульт (или звуком сломанной палочки).

В каком же направлении идет развитие симфонии после двух частей, резко контрастных «по всем параметрам»? Вероятно, у композитора был широкий выбор различных возможностей дальнейшего продолжения цикла, поскольку последование двух первых частей не предполагало вполне определенного поворота, возникающего в силу железной необходимости. Момент вероятности, выбора равно правомочных, равно допустимых возможностей действует в любой музыке, но в особенности он важен именно там, где возникают резкие, взаимоисключающие контрасты.

Естественно, что вслед за скерцо должна была бы последовать медленная часть. Вступающая далее 10-я прелюдия поначалу оправдывает наши ожидания:

¹ 9-я прелюдия словно вводится в недра 8-й как оттеняющий образно-интонационный пласт (нечто подобное промелькнувшему звучанию частушки близ придорожной деревни). 8-я же продолжает развиваться своим чередом.

♩ = 58
57a Tr-be (quasi rit.)

Tr-ni
ff

Timp.
ff

58 V-ni II

V-le solo
f espress.
dim.

V.c.
f

C.b. cōn 8va

dim.

pp

pp

pp

Timp.
p

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 3 2 1

ракоход

Тяжеловесная поступь аккордов меди далее сменяется сурово-сосредоточенной музыкой струнных. Фазы движения четко расчленены, причем грани построений оттенены тремоло литавр.

Конструктивной основой каждой фазы становится 16-звучная тема в басу, настойчивые повторения которой придают прелюдии облик пассакалии¹.

Вступающая далее 11-я прелюдия переводит развитие к иному кругу образов. Вновь возобладало непрерывное, этюдообразное движение, напоминающее энергичные, интонационно насыщенные темы Баха, основанные на равномерном движении:

58 [66] $\text{♩} = 76$
V-ni 1, 1, ff grand détaché
pizz. arco

Однако характер музыки резко меняется — в движении скрипок ощущается большая напряженность, оно словно происходит с усилием, преодолевая упорное сопротивление. В 12-й прелюдии на фоне движения скрипок, доставшегося ей «по наследству», слышен хорал меди, звучащий как бы издалека.

Вновь использован прием наложения-наплыва, когда вступает новая прелюдия, в то время как материал прежней продолжает развиваться. Вторгающийся хорал, собственно, и представляет 12-ю прелюдию — это метроритмическое новообразование «вогнано» в чуждый ему темпоритм. Постепенно развитие активизируется вплоть до следующей — 13-й прелюдии. Ее вступление отмечено резким изменением типа движения, — пульсация восьмых сменяется сочетанием шагов четвертями и быстрых пассажей шестнадцатыми (ц. 76). Как будто движение вдруг переключилось на иную скорость.

14-я прелюдия сохраняет основную конструктивную идею предшествующей, но в ней изменено соотношение двух элементов. Теперь ритмической основой становится непрерывное этюдообразное движение шестнадцатыми (оно, собственно, и представляет 14-ю прелюдию), которое оттеняется размашистыми шагами четвертей, оставшимися от предыдущей прелюдии (снова прием наложения темброинтонационных пластов):

¹ Тема пассакалии представляет последование 12-ти неповторяющихся тонов, замыкаемое ракоходом первой четверки (см. пример 57в).

59 [80] [♩=76] *Fiat*

ff *Archi pizz.*

Piano *ff con tutta la forza sempre*

V-c.
C-b. con sva

f pizz.

V-ni pizz.

В дальнейшем вступают более индивидуализированные тематические построения. Постепенно напряжение спадает, напоминая о себе лишь отдельными всплесками флейт и кларнетов¹.

Итак, третья часть симфонии в чем-то объединяет в себе функции лирического центра (10-я прелюдия) и второго, динамически активного скерцо. В самом общем плане ее можно рассматривать как отражение образного строя первой части, хотя явных интонационно-тематических переключек здесь почти нет. И все-таки обилие разнохарактерного и разножанрового материала уже здесь кажется немного чрезмерным. Возникает определенная трудность охвата в целом того последования прелюдий, которое соответствует третьей части симфонического цикла.

Столь динамичная, полная внутреннего напряжения музыка создала значительные трудности в решении проблемы финала. Она исключила традиционную композицию четырехчастного симфонического цикла и потребовала введения дополнительной части, дающей необходимую передышку.

Четвертую часть симфонии открывает 15-я прелюдия, которая воспринимается как тонкая пейзажная зарисовка:

¹ Их сочетание представляет шестиголосный квазиканон, где вступления голосов сходны лишь поначалу (см. 4 т. перед ц. 86).

60 a $\text{♩} = 50$

V-ni *ppp* *ppp* *ppp*

Picc.

Mazzo di legno

ppp

V-ni *ppp*

f, ma dolce cantabile.

len. *rit.*

f *p*

На фоне тянущихся сонористических звучаний струнных флажолетов в крайне высоком регистре доносится словно бы издалека постукивание деревянной сторожевой колотушки. Далее вступают интонационно более индивидуализированные построения (соло валторны). Но основная идея прелюдии все же заключена в постепенном наслоении, а затем в разрежении тембровых комплексов, подчеркивающим характер настроенного ожидания.

Со вступлением последующих прелюдий, включенных в четвертую часть, проясняется иная функция этой музыки. Она по сути дела предваряет направление развития четвертой части в целом и содержит ее основные тематические элементы. Так, стук деревянной колотушки помимо конкретных ассоциаций, которые он вызывает, уже намекает на

пульсацию шестнадцатых, которая пронизывает основную, наиболее развернутую прелюдию, определяющую облик четвертой части (17-ю по счету).

Сразу же протягивается нить к *regretium mobile* скерцо и этюдообразным пассажам третьей части. Однако движение извилистых, «змеящихся» линий в четвертой части симфонии остается на втором плане, в роли оттеняющего, фигуративного фона. Задают же тон протяженные, тянущиеся звучания, также подготовленные в 15-й прелюдии. В их развертывании проступает четкая последовательность. Так в 16-й прелюдии звучит хорал четырех валторн, где сочетаются голоса сравнительно равноправны, а смена созвучий сама уподобляется мелодии. Во вступающей затем 17-й прелюдии возникает уже четкое расслоение функций трех разных голосов:

61a $\text{♩} = 50$
 95 *pp* *dolcissimo*

Cor. *pp* *dolcissimo* *poco mf* *dim.* *pp*

pp *dolcissimo* *poco mf* *dim.* *pp*

6 $(\text{♩} = \text{♩})$ *Tempo precedente*

Cl. *pp*

V-ni I *pp* *dolcissimo* *div, arco*

V-c *pp* *pizz.*

C-b. *con 8va*

Нетрудно убедиться, что голоса хора валторн интонационно, в общем-то однородны, хотя верхний голос, как это и обычно для хора, обладает некоторой инициативой.

В следующем фрагменте (начало 17-й прелюдии — 61б) на первом плане выразительная, интонационно-напряженная мелодия первых скрипок, словно протянутая поверх метрических барьеров размера $\frac{3}{8}$. Мерная линия баса с явным преобладанием последовательного восхождения намекает на связь с медленными пассакалиями симфоний и квартетов Шостаковича, а извилистая лента кларнета оплетает мелодию, создавая подставку ее тонам игровой призывков.

Последующее развитие прелюдии подчеркивает идею плавного, полного внутреннего напряжения развертывания, что связано с образом созерцания, стремлением дойти до смысла трагических свершений времени. Так выявляется связь ведущего образа четвертой части с медленными Adagio симфоний военных лет. Однако с одним существенным отличием — значительно большей концентрированностью и сжатостью во времени. Сравнительно быстро для музыки данного жанра достигается кульминация (кульминационная зона — ц. 105—107), после чего следует успокоение, а на общем спаде напряжения вступает 18-я прелюдия, завершающая четвертую часть и в чем-то перекликающаяся с ее началом. Вновь слышны тянущиеся сонористические звучания (на этот раз они поручены закрытым трубам и тромбонам), оттененные периодическими вступлениями политонального канона у рояля с кнопками на молоточках (см. ц. 113)¹. В его движении возникает пульсация шестнадцатых, намеченная стуком колотушки. Слышны также отголоски протяженных тем (хорал струнных). В целом четвертая часть, хотя она вовсе не лишена элемента напряженности, становится своего рода площадкой торможения, которая открывает путь для «стартового разбега» финала.

Однако, несмотря на то, что роль четвертой части в общей композиции симфонии и может быть определена, именно в ней начинает ощущаться обратная сторона принципа «раз сказанное более не повторяется». Именно в ней композиция сочинения подвергается самому жестокому испытанию на прочность. Не случайно в исполнении дирижера Ю. Темирканова применена радикальная купюра, санкционированная композитором, — исключены шесть прелюдий, от 16-й по 21-ю включительно (от ц. 95 надо сразу переходить к ц. 136). Таким образом сокращена львиная доля четвертой части (исключая лишь 15-ю прелюдию) и начало финала, открываемого в этом варианте двойной фугой —

Музыкальный фрагмент для пиано II, номер 113. Темп *P legatissimo*. Метр $\frac{3}{8}$. В начале фрагмента (113) видна мелодия с шестнадцатыми нотами и басовая линия с аккордами.

основным разделом последней части симфонии. Цельность композиции от этого намного выиграла.

На финал в этой симфонии падала особенно ответственная задача. Несмотря на то, что три средние части по своему построены логично, и обладают качеством цельности, в своей совокупности они представили столь много контрастных образов, столь много различных типов изложения, столь много всевозможных приемов, испробованных и испытанных «на прочность», что собрать все это воедино, подвести черту, придать сочинению необходимую стройность, стало почти неразрешимой задачей.

В какой-то мере финал с этой задачей справляется. В нем есть явные реминисценции первой части, он близок ей характером музыки, направленностью ее развития. Далее, само развитие финала, устремленное к генеральной кульминации, придает ему особенную весомость и выявляет его роль как второго и решающего центра тяжести цикла.

И все-таки проблема финала в этой симфонии до конца не решена: собрать все линии, намеченные предыдущим развитием, связав их в один узел, композитору в полной мере не удается.

Финал включает шесть прелюдий, которые в совокупности складываются в композицию, в какой-то мере сохраняющую связи со структурой сонатной формы. Однако она представлена лишь отдельными, узловыми фрагментами — недостающие слушатель должен восполнить усилиями своего воображения. Так бывает, когда мы располагаем репродукциями, где представлена не сама картина, а лишь ее наиболее важные детали. Композитор опирается на наши представления о такой композиции, но постоянно обманывает наши ожидания, отступая от строгого следования ее канонам.

Именно строгая нормативность сонатной формы, закрепленной множеством ее воспроезведений, позволяет композитору опустить многие ее компоненты, в надежде на опытного и чуткого слушателя, способного восполнить недостающее.

В краткой характеристике структуры финала попытаемся пояснить это соображение.

Мощный удар аккорда *tutti*, и сразу же композитор представляет нам главного героя финала — основной тезис, задающий тон всему последующему изложению:

62^a [♩ = 60] *ff* *marcato*

Tr-be

Tr-be

Fag. V-c. *ff* *marcato*

C-fag. C-b. *con s. viv.*

6

1)
 2)
 3)
 4)
 5)
 6)
 7)
 8)
 9)
 10)

В чем-то такое начало напоминает о сонатном *allegro* героической симфонии Бетховена — вступление, представленное исходными аккордами, и затем ведущая тема-тезис, формулирующая главную музыкальную мысль сочинения. Тема Щедрина представляет рельефную музыкальную фразу. Ее устремленность, наступательность подчеркнута пунктированной линией басов, сразу же напоминающей о 4-й прелюдии, хотя явных тематических связей здесь и нет.

Развитие темы осуществлено современными приемами. Так, явно ощущается, что задачей Щедрина было утвердить ведущую мысль, твердо закрепить ее в нашем сознании. Однако многократные проведения этой темы, сохраняя ее ритмическую идею (движение половинными длительностями с ритмическим перебоем концовки), сохраняя присущее ей поступательное восхождение, нигде не повторяют ее звуковысотного профиля. Тема не просто предстает во множестве вариантов, — тема существует именно как множество, где каждый вариант равно

правомочен, равно представляет нам именно данную тему, а не какую-либо иную.

В настойчивом утверждении ведущей мысли важна роль остальных голосов ткани, где происходит постепенное насыщение звукового пространства контрапунктами, переходящими затем в фигурации. Порой слышны даже отголоски предшествующей музыки — к примеру, хорал труб и тромбонов (ц. 126) можно связать в самом общем плане по типу изложения с хоралом валторн 16-й прелюдии. Но господствует, подавляет главный тезис финала, утверждающий свой приоритет с редкой настойчивостью. Столь развернутое и убеждающее утверждение ведущей мысли позволяет воспринять всю прелюдию как изложение главной партии неведомой пока нам сонатной формы. Во всяком случае 10-я прелюдия могла бы выполнять такую роль в развитой и полноценной сонатной композиции.

Но в искусстве есть не только предугадываемое, не только нормативное, а также неожиданное, обусловленное принципом вероятности, связанного с самой возможностью свободного выбора художника. Щедрин мог повести развитие по проторенной колее, но две последующие прелюдии показали, что он решил свернуть с торной дороги.

После быстрого успокоения в конце 19-й прелюдии вступает развернутая каденция гобоя, подхваченная затем фаготом и флейтой:

The image shows a musical score for a cadenza section. It consists of four staves of music. The first staff is for Oboe (Ob.), marked with a tempo of 63a and a metronome marking of quarter note = 60. The dynamics range from *pp* to *ff* *espress.*. The second staff continues the Oboe part, with dynamics *mp* and *morendo*. The third staff is for Bassoon (Fag.), marked with a tempo of 6 and dynamics *pp* (*quasi eco*). The fourth staff is for Flute (Fl.), marked with dynamics *pp* *dolcissimo*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Не вдаваясь в аналогии с первой частью симфонии (можно вспомнить о сходной идее в 3-й прелюдии), укажем на роль 20-й прелюдии в общей композиции финала. Она совмещает в себе несколько функций. Прежде всего она, как уже говорилось, представляет необходимое

торможение после агрессивного натиска предшествующей музыки. В то же время она дает нам и ту идею, которая является естественной альтернативой недавно прозвучавшему — то есть представляет нам побочную тему. И, наконец, явно ощущается переходный, промежуточный характер данной прелюдии, поскольку новая тема не подвергается широкому развитию и ее проведения не создают впечатления о побочной партии — разделе сонатной формы, смещающем центр тяжести экспозиции.

Следующая же прелюдия (явный отголосок 5-й — та же имитация нарастающего гула самолетов, обрываемого резкими ударами аккордов) в общем контексте воспринимается как новый эпизод, в котором, однако, ощущается и функция замыкания, — он мог бы завершить сонатную экспозицию в роли ее заключительной партии. Удары аккордовых масс — прекрасное средство поставить точку, ограничить ток развития. Но четко оформиться такому впечатлению мешает новый материал — последование интервалов у фортепиано, словно имитирующее настройку инструмента (снова отдаленная связь не по материалу, а в самой идее с эпизодом настройки оркестра, представленном в начале скерцо).

Вступающая далее прелюдия (22-я по счету) может восприниматься как сонатная разработка, возвращающая движение образов финала в русло сонатной формы. Но по строению она представляет двойную фугу с раздельной экспозицией двух тем:

64a $\text{♩} = 76 (\text{♩} = 152)$

V-ni *ff marcatissimo*

V.c. *ff marcatissimo*
C-b. *son 8^{va}*

6 $\text{♩} = 152$

151 Fl., Ob., Cl.

Fl., Ob., Cl. *ff marcatissimo* (stacc.)

ff marcatissimo *sim.*

C. lag.

Начальный трехтакт прелюдии представляет ядро первой темы и содержит в себе ее основной материал, в дальнейшем подвергаемый интенсивной разработке (см. пример 64а). Упругая, импульсивная линия раскручивается подобно пружине, где широкие броски к опорным тонам подчеркнуты обостренными пунктированными ритмами. Второй элемент представляет последование остродиссонирующих аккордов. Причем оба элемента спрессованы в сжатом трехтакте — исходном звене напористого движения, устремленного к кульминации.

Нет необходимости подробно освещать этапы этого движения. Важно лишь подчеркнуть, что в нем принимают участие оба элемента в последовательной смене, равно как и в одновременных сочетаниях. Причем каждый из них становится стимулятором по отношению к другому. При всех противопоставлениях, даже ожесточенной борьбе за первенство, за владение тематической инициативой, они нигде не становятся в отношения господства и подчинения (то есть мелодии и ее сопровождения) — они тематичны в одинаковой степени.

Существенный сдвиг наступает во втором разделе прелюдии (ц. 151) — вступает вторая тема двойной фуги, более импульсивная, динамически-активная (см. пример 64б). На ее развитии строится интенсивное нагнетание, подводящее к генеральной кульминации. На пути к ней вновь возникает первая тема, звучащая в увеличении:

65a Cl. b., Tr.-cl.
C-lag., Tuba con. 8va
ff *distinto*

6 Tr-be pavillon en l'air
fff
fff Cor., Tr-ba pavillon en l'air

Она открывает репризу двойной фуги, где темы объединены в одновременном звучании (см. ц. 161). Сама же кульминация, где энергичные броски валторн оттеняются ударами оркестра tutti, словно сошла со страниц музыкальной летописи войны (см. пример 65б). По сути дела 23-я прелюдия представляет генеральную кульминационную зону всей симфонии. В то же время в ней возникает арка, связывающая ее с 21-й — той, что замыкала экспозицию. Но репризы как таковой, конечно, нет — есть лишь какие-то едва проглядывающие ее черты.

И как это стало для нас уже обычным, вслед за динамической кульминацией появляется кульминация смысловая, переводящая от драмы к созерцанию, к осмыслению происшедших событий:

86 $\text{♩} = 52$ *con tutta forza* V-ni
con tutta forza V-le
 V-c. *con tutta forza*

ff espress. sempre
 + C-b. *con svz*

24-я прелюдия — один из наиболее выразительных фрагментов Второй симфонии Шедрина. Трудно даже определить, в чем заключена его своеобразная красота. В полифоническом сплетении мелодий струнного оркестра каждый голос выразителен и равно представляет движение осмысленных, тщательно пропеваемых интонаций. Очевидна и 12-тоновая основа этих мелодий, в общем-то, однако, построенных по принципу скачка с заполнением, где широкие броски уравниваются (не всегда сразу) плавным движением, использующим выразительность секундовой интонации, как интервала связности.

Но главное заключено в равновесии целого: в смене созвучий, складывающихся по вертикали, возникают тонкие колебания степени дис-

сонантной напряженности, сгущения и разрежения звучаний, при котором смена гармоний уподобляется мелодии.

И, наконец, последняя — 25-я прелюдия, воспроизводящая возгласы труб, открывавшие симфонию. Ее характер обрамляющего замыкания подчеркнут с предельной ясностью.

Что же складывается в конечном итоге развертывания этого сочинения? Несомненно, что оно не представляет лестницы, устремленной в бесконечность, не представляет простого чередования контрастных прелюдий, которое можно было бы длить без остановки. Группировка прелюдий проявляет достаточно ясно контуры монументального пяти-частного цикла, где есть исходная часть, задающая тон, определяющая жанровую направленность симфонии — как сочинения драматически-трагедийного, есть средние части, делящие между собой амплуа скерцо и Adagio, наконец, есть финал, подводящий окончательный итог музыкальному развитию.

Вместе с тем, этому сочинению присуща некоторая двойственность. Оно еще не столько разрывает с прежней традицией, сколько демонстрирует нам титанические усилия преодолеть ее. Те же новые средства, по поводу которых в свое время столько переломали копий, еще не столь ярко откристаллизовались, чтобы можно было говорить о новом качестве стиля композитора. Вторая симфония осталась сочинением переломным, даже в чем-то кризисным, отмеченным устремленностью к новым берегам, но еще стоящим на пути к желанной цели. И решающим в таком впечатлении двойственности стало не вполне убедительное решение проблемы формы. Хотя основные вехи ясно намечены, охватить симфонию как целое слушателю не так легко. Но если ему удастся это, тогда ему откроются многие красоты этой великолепной партитуры, отмеченной богатством впечатляющих деталей. Внутренние же связи контрастного материала возникают скорее по аналогии — они не везде выявлены с такой четкостью, чтобы стали достаточно прочными сводами и перекрытиями целостного сооружения. Задача собирания контрастного материала воедино здесь решена лишь частично. И все же нельзя не отдать должного истинной симфоничности музыки, ее масштабности, широте охвата жизненных явлений.

Последние сочинения Щедрина, предназначенные для концертной эстрады, — это пьеса «Симфонические фанфары» (1967), созданная к 50-летию Октября, и Второй концерт для оркестра «Звоны» (1968)¹.

«Симфонические фанфары» представляют небольшую оркестровую пьесу в жанре праздничной увертюры. Как показывает название, ведущую роль здесь играют звучания медной духовой группы во главе с носителями духа фанфарности — трубами. Их переключки звучат во

¹ «Романтическая музыка», созданная на основе балета «Анна Каренина», здесь не рассматривается, поскольку о ней сказано в главе, посвященной сценическим сочинениям Щедрина.

вступлении (ц. 1), совместно с трубами они излагают торжественно-призывную тему, чем-то напоминающую петровские канты:

Развитие пьесы, четко выявляющей контуры обычной для увертюры сонатной формы, построено таким образом, чтобы выгодно подать вступления инструментов медной группы, временами отступающих на второй план, а затем во всеуслышание заявляющих о своих правах. Еще одна конструктивная особенность сочинения — прочная опора на тоническое трезвучие как своего рода символ утверждения, устойчивости. Оно становится не только тональной основой музыки — его звучание пронизывает музыкальную ткань во всех измерениях. Разумеется, развитие пьесы ясно устремлено к финальному апофеозу (ц. 24) — выражению торжества в его канонической «парадной» форме. Не дух праздника как открытого выявления эмоций господствует в этой пьесе. Ее задача иная — создать у слушателя приподнятое настроение, которое вызывает отработанная в деталях демонстрация силы, воплощенной в строго организованной форме ритмичного шествия, парада.

Второй концерт для оркестра «Звоны» (1968)¹ — также представляет небольшую оркестровую пьесу, основанную на разработке избранной композитором темброво-интонационной идеи. Если стилистика «Симфонических фанфар» определялась интонациями радостного утверждения, воплощенными в звучаниях наиболее весомых участников

¹ Написан по заказу Нью-йоркской филармонии к 125-й годовщине ее основания.

духовой группы, то «Звоны», как гласит само название, воссоздают звуковую реальность, которая в нашем сознании неразрывно спаяна со звучанием русских колоколов. В наши дни оно уже не обязательно может вызывать четкие представления о церковном ритуале, составной частью которого является хор колоколов.

«Колокольный звон, — указывает Р. Щедрин, — с самых давних времен занимал большое место в жизни русского человека, возвещал о радостях и горе, сопутствовал праздникам и бедам»¹. Искусство колокольного звона воссоздает звучащую атмосферу древней Руси, как неотъемлемой части быта русских людей от рождения до ухода в последний путь. Именно такое ощущение «эпической перспективы», возрождения старой традиции и выражено в этом сочинении — музыкальной аналогии историческому повествованию. К тому же, это ощущение укрепляется еще и апелляцией к другому слою русского мелоса — интонациям знаменного распева, заметным в завершении концерта².

Как отметил композитор, «некоторые принципы колокольного звона — разумеется, трактуемые весьма свободно, — использованы в этом сочинении, так же, впрочем, как и некоторые элементы старинного русского безлинейного нотного письма — так называемые «крюки» или «знаменный распев». Некоторые страницы «Звонов» вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева»³.

Конструктивная идея концерта определяется ясно прочерченной линией постепенного охвата звукового пространства, заполняемого до предела перезвонами колоколов. К гулким ударам большого колокола присоединяются переборы средних и частая россыпь высоких. Однако сочинение Щедрина ни в коей мере не является простым переложением колокольного звона, воспроизводимого средствами симфонического оркестра. Это виртуозная оркестровая пьеса, воссоздающая в нашем воображении картины древней Руси. Отталкиваясь от звукового прообраза, Щедрин достигает глубокого художественного обобщения, где собственно колокольный звон лишь характерная примета, направляющая воображение слушателя. Основополагающим же принципом развития концерта становится не звучание колоколов как таковое, а музыкальные образы, которые рождает «мелос тембровых комплексов», если воспользоваться метким определением Б. Асафьева.

Композиция концерта отличается необыкновенной стройностью и логичностью. Открываются «Звоны» изложением основного тезиса, который вбирает в себя также и функции вступления (см. пример 68 а, б, в).

Тянущиеся созвучия, смена которых создает эффект постепенного уплотнения звукового пространства, создают тихий, едва прослушиваемый фон, на котором проступают интонационно-индивидуальные обороты дуэта большой и малой флейты. Он пропитан характерными

¹ Из авторской аннотации к Концерту.

² Интонации знаменного распева, как и стихия колокольных звучаний, давно уже заняли прочное место в русской музыкальной традиции.

³ Из авторской аннотации к Концерту.

трихордными попеvkами, хотя его основа далеко не диатонична. Совокупность тонов, взятая в последовательности, образует основной 12-тоновый ряд концерта, представленный далее в последовании голосов канона струнных (см. пример 68в). Но на слух хроматичность эта не ощущается, — возникает поразительный эффект «расширенной диатоники» на 12-тоновой основе. Во многом такой эффект обусловлен структурой ряда, где преобладают секундовые сопряжения тонов, «разбавленные» лишь двумя малыми терциями и чистой кватрой. Словно звучит знаменитый распев, образованный сцеплением попевок разного строя. Архаический колорит сохранен, и вместе с тем в сочетании мелодий действует принцип последовательного звукового обновления.

Еще один важный элемент — удары колоколов, которые служат первоначальным толчком, импульсом последующего движения звукообразов. И сразу выясняется роль тянувшихся гармоний фона — ведь это имитация отзвука, следующего за ударом языка колокола, подобно

68a

Archi
Otoni

lunga
ppp legato

lunga
ppp legato

lunga
ppp legato

lunga
ppp legato

8

6 $\text{♩} = 60$

Fl. Picc.

Основной ряд

1 2 3 4

8

5 6 7 8 9 10 11 12

1

Archi

ff pieno voce

ff pieno voce

ff pieno voce

ff pieno voce

8

отбрасываемой тени. Но звукоизобразительная функция элементов ткани музыки — лишь сопутствующий момент, помогающий уяснить смысл последовательного развертывания мелоса тембровых комплексов.

Основной раздел пьесы реализует идею постепенного заполнения звукового пространства тембровыми слоями. Сначала это тихие, еле слышные удары, простирающиеся на фоне мягких переборов аккордов четырех кларнетов (ц. 3). Затем активизируются, усложняются как фонообразующие, так и владеющие тематической инициативой пласты ткани. Так фоновый комплекс следующего далее раздела складывается из ряда компонентов, вступающих друг за другом:

69 a: pizz.*)

V-c. div. in 5

pizz.*)

arco

pp pizz.*)

C-b. div. in 4

arco

pp

pp

* С легким касанием грифа (небольшое позванивание)

6 *ca 4 sec.*

V-ni II *pizz. *)*

V-le *pp sotto voce*

pp sotto voce

*pizz. *)*

pp sotto voce

*) Быстро как возможно — одновременность не обязательна.

*in tempo ad libitum *)*

V-ni I div. in 4 pizz.

*) Индивидуальный темп — одновременность не обязательна.

Batt. I *)

pp

pp

pp

Cel.

p

p

*) Batt I: 4 Triangoli (soprano, alto, tenore, basso), Crotali, Campanacci *con Ped.*

Базовый слой образован pizzicato части виолончелей и контрабасов с касанием грифа, создающим эффект позванивания — другая часть образует связующий фон повторами аккордов агсо. В каноническом сочетании pizzicato альтов и 1-х скрипок одновременность звучания (ритмическая синхронность) не обязательна — последования тонов (отражающие обороты основного ряда) должны извлекаться из инструментов так быстро, как только возможно. В крайне высоком регистре звукового пространства слышна пульсация точек-тонов, где каждая из четырех групп разделенных 1-х скрипок может иметь индивидуальную темп (одновременность и здесь не обязательна). Наконец, удары челюсти и мелкая дробь трех треугольников имитируют переливы малых колоколов. В совокупности все эти слои образуют трепещущий, пульсирующий фон, обладающий звуковой перспективой, где проявлены как низкие, так и высокие обертоны.

Однако все это — только фон, что выясняется со вступлением тематически-активного элемента, в роли которого выступают партии двух квартетов — четырех труб и четырех тромбонов:

$\text{♩} = 56 - 60$
 70 forschlag. prestiss.
 t t t t t
 Tr-be *ff* *sff* *ff sempre*
 Tr-ni *ff sempre*

В пуантилистически разорванной ткани поначалу явно проступает последование 12-ти тонов основного ряда. Но он для Щедрина становится лишь исходной первоосновой, откуда извлекаются характерные обороты, далее обретающие право на самостоятельную жизнь. Такова роль оборота, образованного 2—4-м тонами ряда, а в особенности гаммообразного подъема по ступеням (последование тонов от 7-го до 10-го). Эти обороты даются в новых вариантах, развивающих заложенную в них конструктивную идею, ценой существенных отступлений от канонической нормы, заданной рядом¹.

Этот «пуантилистический» фрагмент становится импульсом развития ткани, которая обрастает все новыми и новыми слоями, подобно снежному кому, катящемуся с горы:

71a
Piac.

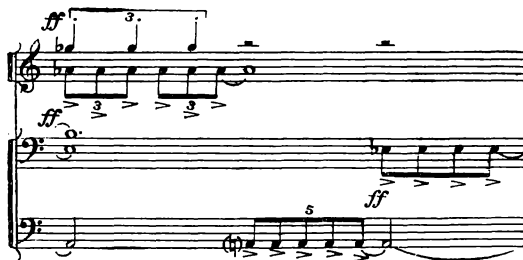
Fl.
pp. ma staccatiss.

Cl.
pp. ma staccatiss.

Tr-be
ff

Tr-ni
ff

¹ Точно так же композитор обращается с 12-тоновым рядом во Втором фортепианном концерте.



Новый слой (флейты и кларнеты) накладывается на все, ранее вступившие (см. пример 69 а, б, в, г). Он усиливает верхний регистр (переливы малых колоколов), в то время как трубы и тромбоны подключаются вновь с пульсирующей гармонией (составляющие ее тона развернуты так, чтобы исключить их прямые, секундовые столкновения), причем каждый из пяти тонов базового аккорда ткани повторяется в своем ритме. В конечном же счете возникает переливающаяся радугой тембров ткань, где реализован эффект перезвона колоколов.

Разобранный фрагмент в какой-то степени становится моделью развития пьесы, кратким проявлением ее ведущей идеи — постепенного заполнения звукового пространства от отдельных ударов колокола до звучания всей звонницы. Но этот процесс не осуществлен прямолинейно — в нем есть своя драматургия, где в роли персонажей звукового действия выступают комплексы тембров, причем пробуются разные возможности их сочетаний. В этом смысле Концерт для оркестра Шедрина представляет то направление музыки XX в., которое отмечено не просто усилением роли оркестровых тембров, но их выдвиганием на передний план как основного носителя музыкального смысла при подчиненной роли других слагаемых музыкальной речи. Из этого, однако, вовсе не следует, что в подобного рода музыке начисто отсутствуют высотные связи тонов, равно как их ритмические отношения. Речь идет лишь о том, что в такой сложной, многокомпонентной ткани именно тембровое качество «наложенных» друг на друга звуковых «слоев» играет ведущую роль.

Энергичное триольное движение труб и валторн, где звуки извлекаются двойным ударом языка, оттеняется всплесками деревянных духовых и тремолирующими *glissando* струнных (ц. 7). Аккорды-кластеры *staccato* деревянной духовой группы, где каждый инструмент повторяет индивидуальную ритмоинтонационную формулу (см. пример 72а), сочетаются с рельефными оборотами струнных, где ведущий голос (1-е скрипки) дан в свободном утолщении⁴:

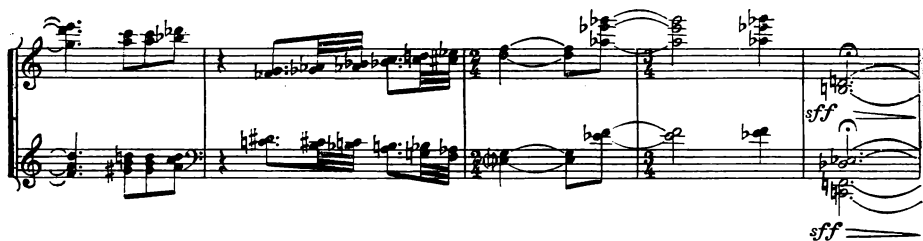
⁴ 2-е скрипки, в основном, следуют за 1-ми, альтам и виолончелям поручены голоса противодвижения (при строгой синхронности ритма).

72a 8 (Tempo precedente tutti Fiaci e Campane)
Picc.

Musical score for woodwinds and strings. The score is in 3/8 time and consists of nine staves. The instruments are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Campana (Camp. crd.)
- Archi (Archi)

Each woodwind part begins with a *pp* dynamic marking. The Campana part has a *pp* marking. The Archi part begins with a *ff espress.* marking and includes a tempo change instruction: *ca 8 sec.* (approximately 8 seconds).



Вновь возникает сочетание фона и тематически активного рельефа. Затем снова мы слышим пуантилистически разорванную ткань труб (к ним вскоре присоединяются тромбоны), которая на этот раз дана оголенно, без фоновых наложений (ц. 9). Снова нарастает «снежный ком» звучаний — подключается деревянная группа (ц. 11), частота пульсации возрастает (секстоли шестнадцатыми), причем «опоры» тактового размера отмечаются сухими ударами аккорда тромбонов и низких струнных¹. Однако наметившийся темпоритм на какой-то момент тормозится и на фоне пульсации аккордов струнных *pesante* (с оттеняющими вторжениями репетиций засурдиненных труб) у деревянных духовых вступает диатонический мотив, словно поданный крупным планом:



Это предвестник заключительной фазы развития концерта, первое вторжение оборотов знаменного распева. Но они показаны лишь сжатым, хоть и заметным штрихом, нанесенным на звуковое полотно. Тут же возобновляется частая пульсация слоев, последовательно заполняющих звуковое пространство (ц. 14). Она оттеняется акцентированными ударами кластера тромбонов (ц. 16), имитирующими бой большого колокола².

Вместе с тем перезвон колоколов не создает чисто нейтрального фонического эффекта, связанного с демонстрацией звонных созвучий как таковых. Он обладает явной жанровой окраской, связываясь по ходу развития пьесы с разными типами колокольного звона — грозным набатом (ц. 12) в динамически активных фрагментах, похоронным

¹ По свидетельству композитора этот раздел концерта связывался в его сознании с картинами нашествия татаро-монгольских орд на древнюю Русь.

² В этот момент струнные надолго замолкают.

звоном в моменты торможений (ц. 22). В последнем случае использован характерный прием похоронного звона — последовательное звучание колоколов от самого высокого к самому низкому и затем одновременный удар всех колоколов звонницы¹.

И, наконец, насыщение комплексного звучания достигает апогея (ц. 18). Каждый инструмент духовой группы выступает со своей линией, разорванной паузами и насыщенной широкими, «прыгающими» скачками. Но все эти линии совершенно однотипны, и в своей совокупности они создают эффект мощного и частого перезвона. Слово слышен великий малиновый звон под огромным куполом неба.

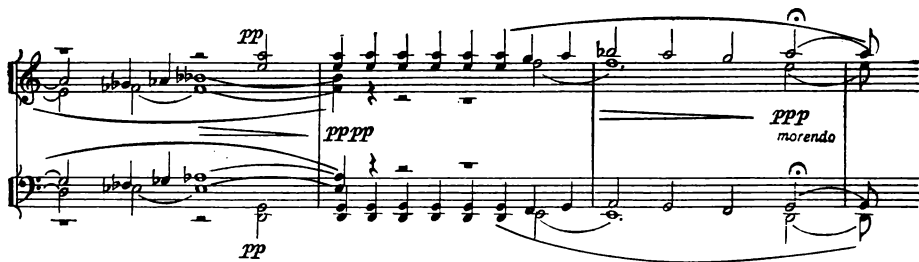
Вторжение долго приберегавшихся струнных резко укрощает разбушевавшуюся стихию звонов. Вступает динамическая реприза основного тезиса (ц. 19), замыкающая композицию концерта. Скромный дуэт флейт теперь преобразуется в динамическом усилении².

Снова слышны тихие удары русских колоколов, оттененные тянущимися звучаниями струнных и деревянных духовых. На этом фоне вступает итоговое обобщение концерта — строгая мелодия в духе знаменного распева:

[ca. ♩ = 56-60]
74 Tr-be con sord. (cartone)
pp poco portam., quasi canti
Tr-ni con sord. (cartone)
ppp senza sord.

1 6 ca. = 56-60
Camp. russe
poco arpegg.
lasciar vibrare sempre

² Реприза сохраняет последование основных слагаемых исходного тезиса.



Конечное проявление интонационно-индивидуальной темы, рождающей представление о древней русской традиции, не только достойно замыкает концерт — оно символически воплощает обретение духовной опоры, преодоление и обуздание хаоса звучаний в оформленном музыкальном образе, воплотившем в себе извечную гармонию бытия. Так раскрывается истинный, глубинный подтекст пьесы, на первый взгляд вызванной к жизни чисто технической задачей — имитацией в оркестре колокольного звона.

Симфоническая музыка Щедрина в этом плане раскрывает эволюцию стиля композитора, ибо все то, что мы в ней находим, близко и другим жанрам творчества московского мастера. Так построение музыкальной пьесы, устремленной к итоговому, конечному обобщению, равно как и сама идея противоборства хаоса и гармонии составляют основу Третьего концерта для фортепиано с оркестром. Опора на некие извечные ценности, выработанные русской традицией, становится ведущим свойством и последнего капитального труда Щедрина — оперы «Мертвые души». Обращение к музыке разных жанров наглядно показывает, как настойчиво и упорно ищет Щедрин соприкосновения с истинно русским в его подлинности, неподдельности. Этот путь и привел его от озорного, искрящегося юмора частушки к более значительному и глубокому слою русской песенной культуры.

Музыка для фортепиано

I

Не случайно среди многих инструментов, утвердившихся в практике музицирования, особенное внимание Щедрина привлекло именно фортепиано. И не только потому, что он сам — превосходный пианист, в совершенстве владеющий техникой универсального инструмента. Фортепиано в наибольшей степени отвечает симфоничности мышления композитора, — наряду с оркестром лишь оно способно вполне выразить остроту контрастов емких, «многомерных» образов, создаваемых сложным переплетением самостоятельных голосов¹. Фортепиано привлекло внимание Щедрина прежде всего как инструмент полифонический, способный полноценно и рельефно представить самые разнообразные ухищрения контрапункта. Потому-то так велика среди сочинений московского мастера, предназначенных для фортепиано, роль полифонических пьес, объединенных в весьма пространственные циклы, освященные традицией.

Вместе с тем фортепиано трактуется Щедриным и как инструмент симфонический, способный соревноваться «на равных» с оркестром. Это определило огромную роль фортепианного концерта — испытанного жанра, предоставляющего концертирующему пианисту возможность утвердить себя в состязании с мощным коллективом музыкантов.

Собственно фортепианных пьес Щедриным написано не так много, и они, в основном, примыкают к периоду становления его стиля (1952—1961). Характернейшим примером могут служить фортепианные транскрипции номеров из балета «Конек-Горбунок», включающие четыре пьесы.

В них отчетливо ощущаются связи с фортепианным изложением музыки Прокофьева, а также Стравинского. Прокофьевским воздействием отмечены и некоторые другие пьесы для фортепиано, к примеру, исполненная изысканной остроты «Юмореска»:

¹ Крайне редко Щедрин обращался к иным жанрам сольной и камерной музыки. Можно указать на Сюиту для кларнета и фортепиано, созданную еще в годы обучения в консерватории (1951) и Камерную сюиту для 20-ти скрипок, арфы, аккордеона и двух контрабасов (1961).

[Tempo moderato assai con buffo e elegante (♩=60-63)]

75

8 - - -

pp

sf — p

senza Ped.

8 - - -

pp

sf — p

Ясно и четко проявлена ориентация на тональность Des-dur. Однако подчеркнутая тоникальность музыки сочетается с тонкой игрой достаточно острых диссонансов (тона *c* и *h* ♯, оттеняющие тонический аккорд). Особенно показательна в этом смысле своеобразная доминанта (см. т. 5—7 примера 75). Чистая квинта в басу (тона *as*, *es*) сочетается с высокими квинтой и септимой (тона *e* ♯ и *g* ♯). Но самое оригинальное — это трактовка терцового тона аккорда. Тон *c* формально присутствует, но он, как правило, дается совместно со своим разрешением (тоном *Des*), оттеняясь, к тому же, вспомогательным *h* ♯. Возникает терпкое, меняющее оттенки диссонирование звуко сочетание, которое трактовано как доминанта, включающая, однако, тонический звук¹. Эффект неожиданности проявился и на уровне всей формы: пьеса написана в *Des-dur*, но завершается она в тональности *Es-dur*.

Такая своеобразная функциональная парадоксальность говорит уже о связях со стилем Стравинского, который нередко подчеркивал комический эффект именно нарочитым функциональным несовпадением компонентов ткани (например, мелодии и сопровождения). Подобного же рода столкновение функционально чужеродных элементов использовано и в пьесе «Тройка»:

76 Allegro ma non troppo (♩=208)

pp, ma ben molto articolato sempre

¹ Доминантовая направленность этого созвучия подчеркнута в кадансе, где после оттеняющего «чужеродного» тетра хорда (*a*, *g*, *fis*, *e*) звучит чистое разрешение доминантовой квинты в тонику.



Несколько нарочитое в своей механичности повторение пятидольной остигатной формулы правой руки поначалу оттеняется вторгающимся *des*, исправно ударяющим сильную долю такта. Но затем этот явно чужеродный тон внедряется в последование созвучий остигато, а на их фоне разворачивается упругая диатоническая мелодия, где особенно подчеркнуты кварттовые обороты.

«Стилистический диапазон» ранних пьес Щедрина вовсе не исчерпывается влияниями двух великих русских мастеров. Так миниатюра, озаглавленная «В подражание Альбенису», неожиданно возрождает образы «русской Испании», но, конечно, в трактовке художника XX ст.:

И здесь есть остигатная гармоническая формула, словно имитирующая переборы струн гитары¹. Этот оборот оттеняется изящными, «ги-

¹ Гармоническая структура этой формулы выдержана в стиле Альбениса и Фальы — оборот мелодического a-moll (e, fis, gis) гармонизован тоникой, тоническим секстаккордом с секстой и доминантовым нонаккордом.

тарообразными» пассажами и упругими, танцевальными мотивами, вносящими острые внутритактовые акценты. Но стоит обратить внимание на то, как обостряет Шедрин характерные обороты того стиля, который он избрал в качестве модели. Гигантский скачок выделяет резко акцентированное *f*, остро диссонансирующее с *fis* гармонического остинато в аккомпанементе.

Но, пожалуй, наиболее значительной из пьес Шедрина следует признать популярное «Basso ostinato», которое было написано в качестве обязательной пьесы для Международного конкурса имени П. И. Чайковского:

78 [Allegro assai, sempre molto ritmico (♩ = 138-14½)]

p legato sempre

sff senza Ped. p staccatissimo sempre

cresc.

mf marcato



Как показывает название, эта пьеса восходит к практике полифонических вариаций на неизменный бас. Однако решение Щедрина как раз замечательно именно тем, что, сохраняя общую идею таких вариаций, он придает басу подчеркнутую нестабильность. Сохранена лишь сама идея мерных шагов баса четвертями, напоминающих джазовую формулу «Boogie-Woogie». Характерное для нее восхождение по тонам септаккорда дает о себе знать лишь периодически, в роли ведущего ориентира для слуха. Наряду с ним в движении баса проявлены и многие другие обороты, выступающие в разных вариантах и сочетаниях. Здесь композитору был важен самый эффект мерного движения баса, где напоминание знакомых оборотов сочетается с их постоянным обновлением, что создает ощущение целеустремленного волевого усилия.

Воздействие джаза явно отразилось на подчеркнутой графичности линии свободного голоса, насыщенного синкопированными ритмами. В движении этой линии заключены острые интонационные контрасты, создающие, поначалу, даже ощущение некоторой мозаичности. В самом деле, мы найдем тут и восходящий синкопированный скачок на квинту (*cis—gis*), подчеркивающий исходную тональную настройку (тональность *cis—moll*), и извилистые восхождения триолями, и широкие прыжки пунктированного ритма, представленного в двух вариантах (с 16-й и двумя 32-ми), и настойчивые повторы секундовой интонации (*f—e*), и насыщенные джазовыми «триольными синкопами» репетиции выдержанного тона *e*, чем-то напоминающие чередование точек и тире «морзянки».

Такая мозаика интонаций и ритмов создает ощущение свободного квазимпровизационного развертывания. Но, как это нередко бывает в музыке Щедрина, острое противопоставление контрастных оборотов в фазе экспонирования материала заставляет позаботиться о способах его объединения в рамках цельной композиции: последующие этапы развертывания основного материала пьесы уже не вводят новых оборотов, но представляют нам прежние в новых вариантах, новых сочетаниях. Лишь в середине вводится достаточно яркий оттеняющий контраст — аккордовое изложение. Но эта «вольность» с лихвой компенсируется репризой, повторяющей без малейших изменений всю первую часть пьесы. Нестабильность становления формы в малых масштабах компенсируется жесткой стабильностью в соотношении ее крупных разделов.

Среди фортепианных сочинений Щедрина несколько особняком стоит пока единственная Соната (1962). Это сочинение стало первым предвестником стилового перелома, обозначившегося в музыке Щедрина в середине 60-х гг. В то же время Соната окончательно еще не порывает с ориентацией на русские фольклорные прообразы. Но они предстают в тембровом одеянии, отражающем взгляд художника XX ст., что сказывается в специфической выразительности жестких диссонансов, в обострении ритма, в насыщении развития игрой внутритактовых акцентов. Тематические построения Сонаты явно не напоминают музыку какого-либо из классиков XX в., но ощущается, что уроки фортепианного стиля Стравинского, Бартока и Прокофьева не пропали даром. Об этом говорит, в частности, специфическая «ударность» в трактовке фортепиано.

Последнее, однако, не следует понимать прямолинейно: жесткие созвучия, образованные наложениями секунд, далеко не всегда извлекаются подчеркнута акцентно, на самом высоком уровне громкости. Напротив, использована многообразная гамма звучаний и способов их извлечения — от еле слышного *piano* до мощного *forte*, от резко акцентированной подачи до легкого оттенения. В этом сказалась именно современная трактовка звучностей ударных инструментов, гораздо полнее и тоньше использующая их выразительные возможности в области динамики, ритма и колорита с широкой шкалой градаций.

Первая часть (*Allegro da sonata*) представляет строго и четко распланированную, конструктивно законченную сонатную форму. Ее исходная тема устойчива (опора на «белую диатонику»), но нестабильна:

79 *Allegro da sonata*
 $\text{♩} = 126-132$ *sim.*

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata by Shchedrin. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of 'non. f'. The second system has a dynamic marking of 'f'. The third system has a dynamic marking of 'sim.'. The music features complex rhythmic patterns and dissonant chords.

Речь идет о тонкой игре внутритактовых акцентов, создающейся путем прогрессирующего масштабного расширения ведущего мотива темы при его повторении, благодаря чему первый акцентный удар аккорда в широком расположении перемещается со 2-й доли такта на 4-ю (ср. т. 2 и 4 примера 79).

В главной партии Сонаты последование контрастных мотивов, не складывающееся в замкнутую тему, ограниченную кадансом, постоянные изменения их протяженности и варьирование расположения акцентов в такте сочетаются с характерным для темы широким расположением выдержанных тонов диссонирующей гармонии, что является одним из ведущих свойств стиля Щедрина.

Типично для фортепианной музыки XX в. и решение побочной партии Сонаты:

Изысканной лирике мелодии, насыщенной выразительными изгибами, противопоставит легкая, но энергичная моторика триольного движения пассажей.

И здесь использованы метроритмические преобразования тематического материала. Так, даже оstinатные повторы сексты и ноны в басу включают вариант, где секста звучит полутонном выше, но этот вариант появляется нерегулярно и на разных долях такта. Вариантные повторы ведущего мотива (построения а, а₁ и а₂) меняют не только его

звукорисунком, но и протяженность (расширение и сжатие), равно как и метрическое положение ведущего опорного тона (h в построениях a и a_1 — cis в построении a_2).

Что же касается общей композиции сонатного *allegro*, то она, в общем-то, следует прокофьевским принципам, правда в более сжатом, концентрированном проявлении. Лаконичная экспозиция, которая может быть повторена по желанию, сменяется динамичной разработкой, строящейся на материале всех ранее показанных тем. При этом намного возрастает степень диссонантной напряженности музыки, в основном, с помощью широкого внедрения хроматизма, «искривляющего» даже тему главной партии:

81 [♩]=126-132

sf ritmico assai *sim.* *sf*

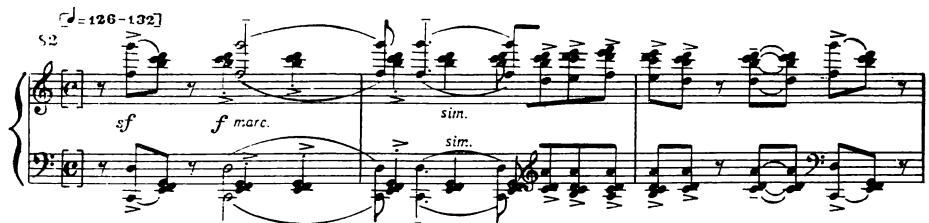
come sopra sempre *sf*

sf *sf*



Повторения ведущего мотива темы отмечены усилением степени диссонантной напряженности, прогрессирующей хроматизацией ткани (этот процесс захватывает и 2-й элемент темы).

Напротив, реприза формы восстанавливает в своих правах «белую диатонику». Она же господствует и в стремительной, лаконичной, но достаточно весомой коде первой части. Динамизация конечного завершения достигнута, в основном, средствами фактуры (уплотнением аккордовых сочетаний, раздвижением диапазона):



Коде окончательно утверждает ведущий образ волевого устремления, в которое вливается неумная энергия, мощный напор жизненной силы, обузданной железной дисциплиной самоограничения.

Это последнее качество по-новому раскрывается в полифонических вариациях, занимающих положение второй части сонаты. Дисциплина мысли, строгое ограничение жесткими рамками, которые художник установил для себя сам, сказались в тотальном господстве лаконичной темы-тезиса, включающего всего пять тонов:

83a [♩ = ca 50, ma tempo sempre poco rubato]

Тема

Тема

Тема, близкая по духу концентрированным мелодическим формулам Баха и старых мастеров, господствует во всех вариациях, оттеняясь экспрессивными мотивами противосложений. Но особенного «сгущения» тематического материала вариаций достигает в стреттах второй части Сонаты Щедрина (см. двойной канон в примере 83б).

Полифонические вариации не содержат ярких контрастов, хотя им присуща последовательная линия возрастания внутренней динамики вплоть до кульминации (6-я вариация), где теме сопутствует мощная поступь аккордовых колонн. Стоит отметить также оригинальный композиционный замысел второй части. Она представляет последование семи вариаций, каждая из которых включает семь тактов. Семь тактов охватывают также вступление и заключение (4+3).

В общем, едина по характеру музыки и рондо-точката, замыкающая цикл. Уже в первых четырех тактах изложена ее главная идея:

♩ = 84-80

84

sf ff feroce, ma ben molto articolato sempre

ff



Стремительное движение пассажей словно обуздывается оглушительными ударами жестких «аккордовых гроздей», где плотное «звучное пятно» крайне низкого регистра, словно отбрасывает отражение в крайне высоком.

Нет необходимости подробно освещать перипетии движения рондотоккаты, насыщенного неожиданными поворотами, «обманными маневрами». Важно лишь отметить, что развитие музыки определяется взаимодействием двух элементов, показанных в первом четырехтакте. Поначалу более акцентировано «пальцевое», токкатное движение, лишь периодически перебиваемое аккордовыми ударами¹. Но затем роль последних становится все более весомой, они приобретают бóльшую настойчивость, усиливая в музыке дух волевого утверждения. Именно их нарастающая, динамически интенсивная пульсация и замыкает сочинение.

Неоднократно уже приходилось указывать на роль полифонических форм изложения материала в фортепианной музыке Щедрина. Она сказалась, помимо полифоничности самой ткани также и в прямом обращении к традиционным формам, определяемым сочетанием интонационно-осмысленных, равноправных голосов. Ярчайшим выражением полифонического стиля Щедрина стал монументальный цикл Прелюдий и фуг, где пьесы следуют по квинтовому кругу.

Мы не ставили себе задачей характеристику всех пьес, входящих в состав этого цикла². Остановимся на ведущих принципах стиля композитора, основных чертах его оригинальной трактовки освященных традицией полифонических форм.

Само название Прелюдии и фуги вызывает в нашем воображении ассоциации с монументальным сооружением, воздвигнутым, быть может, самым великим из всех творцов музыки. Неудивительно, что цикл Щедрина несет в себе отсвет традиции европейской полифонической музыки, истоки которой теряются в глубине столетий. Ведь «Хорошо темперированный клавир» Баха стал своеобразной вершиной, увенчавшей величественное здание готической полифонии — последним великим

¹ В развитие финала включены также темы предыдущих частей Сонаты — главная тема первой части и тема вариаций.

² Достаточно подробное описание цикла см. в кн.: Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. М., 1975.

творением, аккумулировавшим в себе завоевания долгого и трудного пути европейской музыки сквозь бурную эпоху Ренессанса. Цикл Баха вместе с тем не был просто завершением — он открывал музыке новые пути, далеко опережая не только свое время, но и тот гармонически-уравновешенный стиль классицизма, который шел на смену многовекового господства полифонии. Сама идея темперации, осознанная Бахом как полное равноправие всех тональностей, таила в себе далеко идущие последствия. От равноправия тональностей к равноправию всех двенадцати тонов, заключенных в пределах октавы — к такому следствию европейская музыка пришла спустя два столетия.

Воздействие этого шедевра сказалось и в другом процессе, представлявшем глубинное течение, о котором долгое время даже и не догадывались. На смену полифонии пришел гомофонно-гармонический склад, что сразу привело к перевороту в сфере мышления в звуках. Казалось бы, полифония была прочно и надолго устранена с ведущих позиций, оставшись достоянием безвозвратно ушедшей эпохи, которая воспринималась седой древностью. Неудивительно, что молодым и динамичным творцам, утверждавшим принципы гомофонии, и их восторженным почитателям музыка Баха, далеко их опередившего, казалась тяжеловесной, устаревшей. Они и не подозревали о том, что ждет новооткрытую манеру в весьма недалеком будущем.

Вскоре стало ясно, что эпоха полифонии не прошла бесследно. Свергнутая с трона повелительницы, она готовила себя к реваншу. Дух контрапункта все явственнее стал проникать в музыкальные творения, где, в сущности, идеал чистой гомофонии так и не был достигнут никогда. И может быть нигде это не сказалось так явственно, как в музыке Моцарта, пронизанной духом полифонии.

Но эта полифония не колебала роли мелодии-гегемона, определявшей расчлененность музыкального процесса. Развитые, мелодически самостоятельные голоса приспособивались к ведущей мелодической линии, признавая ее диктаторские полномочия. Обращаясь от метафор к точным теоретическим определениям, можно сказать, что контрапункт венских классиков, равно как и следовавших за ними романтиков был синхронным, он не нарушал периодичности музыкальной речи, ставшей главным завоеванием гомофонии. Полифония была оттеснена на второстепенные позиции, но не устранена совсем. И это открыло возможность ее нового возрождения.

Нельзя не поразиться тому, как идея контрапункта постепенно все сильнее и явственнее овладевала сознанием выдающихся творцов. Шуман, Вагнер, Брамс, Малер, Рeger, Хиндемит и творцы новой венской школы — вот важнейшие вехи этого неумолимого процесса. Музыкальная ткань все более насыщалась мелодически развитыми голосами, они все более обретали самостоятельность, преодолевая синхронную расчлененность ткани.

Естественным итогом этого процесса и стало возрождение полифонических форм. Наконец, наступил момент, когда созрела почва для

создания нового полифонического цикла, охватывающего в роли опорных тонов каждой пьесы все звуки хроматического ряда. На Западе, таким циклом стал «Ludus tonalis» Хиндемита, который словно вобрал в себя весь путь, утвердивший новое отношение к тональности, эмансипацию диссонанса; одним словом, он стал проявлением нового мышления в звуках, приведшего к опоре на принципы полифонии и возродившего на новой основе ее композиционные закономерности.

Вторжение стихии полифонии в гомофонные формы не стало привилегией только немецкой музыки. Это был общеевропейский процесс, однако в различных национальных культурах он принимал своеобразную форму. Проявился он и в русской музыке. Широко известно, сколь велика роль полифонии в музыке основоположника русской музыкальной классики Глинки. Уже в его партитурах открылись необычные формы выражения полифонического начала. Завоевания общеевропейской культуры преломлялись в его стиле на новой базе, на базе русского народного песнетворчества с присущим ему подголосочным складом.

Нет необходимости касаться различных сторон этого процесса — стараниями исследователей он изучен в деталях. Отмечу только, что эта традиция нашла блестящее продолжение в творчестве мастеров советской музыки и прежде всего ее признанного лидера — Д. Шостаковича.

О полифоничности его мышления, своеобразно сплавившего многовековой опыт европейской культуры с мироощущением русского музыканта, с опорой на песенную традицию народа также написано немало справедливого. Думается, не случайно, что именно Шостакович первый перенес на русскую почву монументальный цикл полифонических пьес, движущихся по тональностям темперированного строя. Ибо его двадцать четыре прелюдии и фуги не только дань уважения великому Баху, но и творение композитора наших дней, впитавшего интонации песен своего народа.

Вместе с тем цикл Шостаковича стал выражением характерной тенденции развития полифонического стиля в музыке XX в., которая сказалась в прямом, непосредственном обращении к опыту Баха «через голову» всего пути движения европейской музыки, приведшего к современным стилям.

И вот возрожденная традиция вновь заявила о себе полным голосом в монументальном цикле Щедрина. Связь с традицией сказалась прежде всего в том, что прелюдии и фуги московского мастера до предела насыщены всевозможными хитросплетениями полифонии, и в этом плане они могут дать богатую пищу для всех, кто желает проникнуть в «тайную тайных» полифонической техники. Вместе с тем цикл Щедрина отразил процессы, которые представляет и советская музыка, рождающаяся в наши дни.

В первую очередь — это новое отношение к музыкальному времени.

Здесь не место вдаваться в анализ природы музыкального времени как такового, его связи и существенного различия с временем реальным. Стоит лишь указать, что нигде несоотнесенность двух понятий времени не оказывается столь наглядной, доступной обозрению, как в музыке, творимой в наши дни. И суть этого процесса можно определить как столь высокую его концентрацию, благодаря которой каждая доступная измерению временная единица насыщается до предела музыкальными «событиями»: в ином случае они потребовали бы гораздо более пространныго изложения.

Последнее, однако, вовсе не означает, будто музыка венских классиков или романтиков не знала сжатых, афористичных форм изложения материала. Одно только творчество Шумана может послужить лучшим опровержением поверхностного мнения о приверженности великих мастеров прошлых столетий исключительно лишь к пространному развитию музыкальных мыслей, с присущими ему «божественными длиннотами». Речь идет о выдвигании на передний план в роли ведущего принципа именно сжатых форм выражения музыкальной мысли, ранее «сосуществовавших» на равных правах с более развернутыми, многословными.

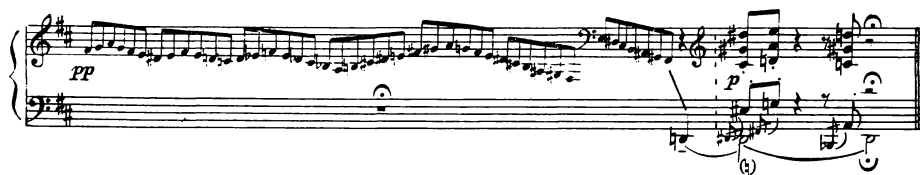
Яснее всего такое отношение к музыкальному времени сказалось в трактовке исходной пьесы двухчастного цикла — прелюдии. Подавляющее большинство прелюдий Шедрина кажутся предельно лаконичными — это, порой, почти афоризмы, примером чему может послужить 5-я прелюдия:

85 *Tempo ad libitum, rubato*

pp rapido, leggerissimo *pp* *quasi pizz sempre* *len.*

pp *mp* *pp* *len.*

pp *mp* *p len.*

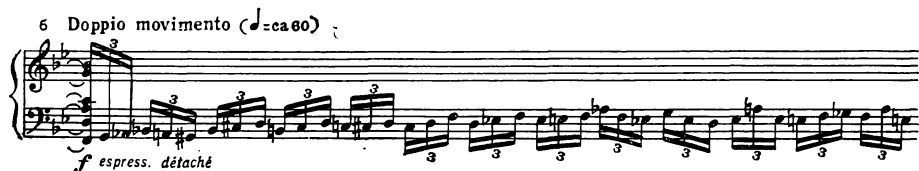


Трижды, после первоначального изложения повторен ведущий тезис прелюдии с характерным контрастом двух элементов: прелюдийного движения и словно ограничивающих его острых аккордов, имитирующих игру *pizzicato*. Но повторения эти вариантыные — меняется рисунок пассажей, последовательно возрастает количество входящих в них звуков, меняется выдержанный опорный тон, звуковой состав и расположение аккордов.

Вместе с тем, в сжатом виде здесь можно различить все основные этапы, по которым движется музыкальный процесс: изложение основной мысли, исходного тезиса, его разработку и относительное завершение. Характер завершения явно свойствен последнему воспроизведению тезиса — прелюдирующий пассаж, до сих пор вращавшийся в сравнительно ограниченных пределах, низвергается в низкий регистр, устремляясь к тоническому тону *D*, который становится фундаментом гармонии, своего рода устойчивой опорой квазикаданса.

Уже в этой прелюдии ярко проявился принцип контраста тематических элементов. Такой контраст может быть заострен до предела возможного.

Мерное последование аккордов, открывающее 22-ю прелюдию и фугу, написанные для левой руки, выдержано в духе тяжеловесных *Grave* старых мастеров баховской поры. Ему противостоит оживленный бег шестнадцатых триолями, причем контраст нового материала подчеркнут ускорением темпа вдвое:



В цикле Щедрина встречаются и прелюдии, не содержащие заметных контрастов, где выдержан единый принцип изложения. Такова прелюдия *fis-moll*:

87 *Adagio*

pp

senza Ped.

Последование тонов, включающее броски к крайним регистрам, создают эффект пуантилистически разорванной ткани, в которой, однако, ощущается ясная ориентация на главную тональность с весьма умеренным использованием ладовых хроматизмов.

Как это нередко бывает в циклах подобного рода, прелюдия использует разнообразные приемы контрапункта вплоть до ее построения по принципам полифонических форм. Так, форма пассакалии использована в 10-й прелюдии *cis-moll*:

88a *Adagietto* ($\text{♩} = 58$)

pp

p cantabile, legato

6

pp leggerissimo possibile

В отличие от приведенного ранее примера эта прелюдия по типу изложения явно восходит к традиции. Мерные шаги баса в духе тем старинных пассакалий, где плавному восхождению отвечает столь же плавное нисхождение, оттеняются интонационно индивидуальной линией верхнего голоса, весьма осторожно и тонко использующего ладовые хроматизмы¹. В духе пассакалий нового времени — прогрессирующее учащение ритма (8-е, 16-е, 32-е) в каждой последующей вариации. При-

¹ Показательно, однако, что эти немногие хроматизмы не столь обычны. Среди них мы находим V низкую (*g♭*) и даже I низкую (*c♯*).

чем равномерное движение не представляет чисто орнаментальных, «прелюдирующих» фигур — оно насыщено выразительными интонационными оборотами.

Гораздо чаще, однако, в прелюдиях используются свободно трактованные приемы полифонического изложения. При этом они подчеркнута нестабильны, переходят друг в друга иной раз на протяжении весьма сжатого отрезка музыкального времени. В этом смысле показательна 1-я прелюдия, открывающая цикл¹:

89^a Allegretto (♩=116)

f *p* *legato ben molto articolato*
p senza Ped. sempre

6 [♩=116]

f marc. *f marc.*

¹ Ее зеркальное отражение содержится в последней, 24-й прелюдии цикла — d-moll:

1 Allegretto (♩=116)

f *p* *p legato, ma ben molto articolato*



Уже начальное построение (см. пример 89а) представляет несколько различных интонационных оборотов. Затактовая секунда *staccato* предваряет выдержанный тон в басу (тоника лада). Далее намечается свободно трактованная имитация, где прелюдийная фигура обеих рук (также включающая секунды) вводит гармонические педали, которые оттеняют очередную имитацию. Но уже в такте 4 в басу появляется новая идея — изящный спуск по ступеням, завершаемый кадансовым прыжком к тону *c*. Подобно отзвуку воспринимаются аккорды *staccato*, где секунды, его составляющие, превращены в ноты (см. т. 5 примера 89а) — таким образом концовка первого построения прелюдии перекликается с заставкой.

Далее (см. пример 89б) сразу же вводится новый материал — восхождение, заполняющее интервал квинты от тона *d* до *a*. Именно этот интервал, ограниченный теми же самыми звуками, был представлен в нисходящем варианте в изложении ведущей мысли прелюдии (см. мотив в басу в т. 4 примера 89а). Однако изложение построено так, чтобы эта связь была как можно менее ощутимой. Восходящее заполнение интервала идет в ином ритме, в новой (лидийской) ладовой окраске, оно сочетается с имитацией, намечающей эффект политонального канона. Но этот штрих мимолетен. Тут же в верхнем голосе проступают обороты, в чем-то близкие прелюдийным фигурам основной мысли. И лишь в басу вновь звучат восходящие пробеги, преобразующие новый элемент до неузнаваемости.

В общем-то развитие прелюдии выдержано в духе классического квазимпровизационного развертывания, где новый интонационный элемент подхватывает намеченное в прежних, поворачивая ранее прозвучавшее по-иному, развивая его по-новому. Разница заключается в значительно большей степени интенсивности таких видоизменений, что создает «прерывистую скачкообразность» интонационного процесса. Так и тут в дальнейшем вступает новый вариант восхождения по ступеням *C-dur* (см. пример 89в), резко меняющий ритм (вместо 16-х звучат четверти, «разбавленные» восьмыми). Чтобы хоть как-то компенсировать такой, весьма ощутимый интонационный контраст, Щедрин в верхнем голосе вновь напоминает исходный прелюдийный оборот с остановкой на выдержанном тоне. Интенсивные интонационные преобразования сочетаются в прелюдии с напоминаниями прежних оборотов, что создает разветвленную систему «мотивных перекрытий», скрепляющих форму первой пьесы из цикла Щедрина.

Но последний вариант постепенного подъема имеет еще одну функцию: он готовит ведущую интонацию темы фуги — восходящую секунду половинными длительностями. Тема фуги, таким образом, становится естественным завершением подводящего к ней интонационного процесса. Вначале он представлял своего рода «действие второго плана», затем стал заявлять о себе все более настойчиво, вступив в своеобразное единоборство с основным материалом прелюдии и, наконец, стал хозяином положения в теме фуги¹. В этом сказалась главная сверхзадача 1-й прелюдии, равно как следующей за ней фуги — показать слушателю данную форму в ее наиболее наглядном, типологическом выражении — «вот, что такое это есть».

В цикле Шедрина проявилось явственное стремление придать прелюдии облик вступительной пьесы, где готовится тематизм следующей части малого цикла. Отметим, что сама по себе трактовка прелюдии в роли введения к фуге, когда ее исходная тема вступает как закономерный итог процесса, к ней подводящего, — сама по себе, конечно, не изобретена Шедриным. Но только в его сочинении она стала ведущим принципом построения двухчастного цикла. Ведь и у Шостаковича прелюдии и фуга порой объединены по принципу резкого контраста, заостренного жанровыми различиями, где уплывть непосредственные связи двух пьес нельзя даже при самой смелой игре воображения. У Шедрина такая связь присутствует всегда, и это даже нечто большее, чем просто связь, поскольку фуга становится вторым этапом сквозного процесса, начатого в прелюдии. Благодаря этому высвобождается драгоценное время, и сама фуга может быть построена более лаконично, а иной раз она даже может замыкаться репризой музыки прелюдии.

Эта особенность имеет и другую сторону. Вводя тему фуги как итог развития прелюдии, показывая ее постепенное созревание в недрах вступительной пьесы, Шедрин привносит в полифонический цикл один из ведущих принципов гомофонного мышления, принцип динамического сопряжения².

Два века развития гомофонных форм не могли пройти бесследно. Обращаясь к старой традиции, композитор не может вполне отрешиться от завоеваний музыки, заполнившей пространство исторического развития, которое отделяет нас от Баха. И главным завоеванием послебаховской музыки стало вторжение принципа драматургии в инструментальные формы, где музыкальные темы стало возможным уподобить персонажам драматического спектакля. Наивысшим выражением такого драматургического принципа стало неведомое Баху динамическое сопряжение тематизма, когда новая тема не просто сменяет ранее прозвучавшее, а появляется как естественный итог подводящего к ней процесса. Именно такое динамическое сопряжение и положено Шедри-

¹ Впрочем, и основной материал прелюдии не пропал даром — его отголоски слышны в оборотах темы фуги, оттеняющих секундовые мотивы половинными тонами.

² Термин Ю. Н. Тюлина.

ным в основу его двухчастных циклов, заполняющих традиционную, освещенную гением Баха композицию.

Воздействие принципов гомофонного мышления можно наблюдать в Прелюдиях и фугах на каждом шагу. Оно сказывается в обращении с темой, где порой вступают в действие приемы разработочного развития с характерным для них вычлениением участков темы. Оно проявляется и в толковании интермедии как контрастного, отчлененного от ее окружения эпизода, что придает фуге своеобразную рондальность. И в этом Щедрин, конечно, не одинок, ибо синтез полифонического мышления с гомофонным по-своему проявился и у Хиндемита, и у Шостаковича. Оригинальность цикла Щедрина сказывается не столько в проявлении этого синтеза, как такового, сколько в той форме, какую он принимает в его сочинении.

Яснее и нагляднее это сказывается в трактовке второй, главной пьесы двухчастного цикла. В том, что тема фуги становится зерном, в котором заключено все вырастающее из него развитие,—нет ничего своеобразного. Это ведущий принцип полифонического мышления, утвердившийся с момента зарождения полифонии. Не новость и тотальное господство темы, ее абсолютная монархия, которую она ни с чем не способна разделить. Вслушиваясь в фуги Щедрина, трудно не уловить особую, исключительную роль темы, которая словно берет на себя всю полноту ответственности за форму в целом. И ее развитие скорее показывает нам какие-то иные грани исходной мысли, чем вносит принципиально новое, меняющее первоначально сложившееся представление.

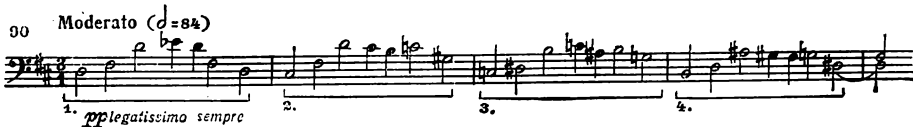
Сказанное пока выглядит лишь первым и в какой-то степени чисто эмоциональным впечатлением, нежели точным фактом, выверенным на весах теоретического анализа. Суть дела заключена в природе тематизма цикла Щедрина.

Напомним, что в старой музыке полифоническая тема далеко не всегда была ярким, интонационно насыщенным, индивидуализированным построением. Она была прежде всего отправным пунктом полифонического развертывания, составлявшего основное содержание композиции. Не тема несла в себе главную эстетическую ценность, а те сложные хитросплетения полифонического движения, которые создавались на ее основе. Не случайно среди мастеров строгого стиля была так популярна нарочито безличная тема *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Бах изменил такое отношение к теме, произвел переоценку ценностей. Он понял, что значимость творения неизмеримо возрастает, если в его основу положена прекрасная мысль. И этим он предвосхитил на многие века развитие инструментальной музыки, где стремление найти выразительную тему, запечатлевшую остановившееся прекрасное мгновение, завладело сознанием творцов музыки.

Неудивительно, что создатели полифонических циклов, следующие по его стопам, не могли проявить безразличия к исходной мысли своих полифонических опусов. Яркие, индивидуальные многие темы «*Ludus tonalis*» Хиндемита, равно как и Прелюдий и фуг Шостаковича.

Но в цикле Шедрина тема насыщается «интонационными событиями» в особенно сильной степени. Темы его фуг, как правило, достаточно протяженны, порой изошренны по звуковысотному рисунку, по ритмическим контрастам. Их структура интонационно сложна, даже если тема афористична и вполне однородна по материалу¹:

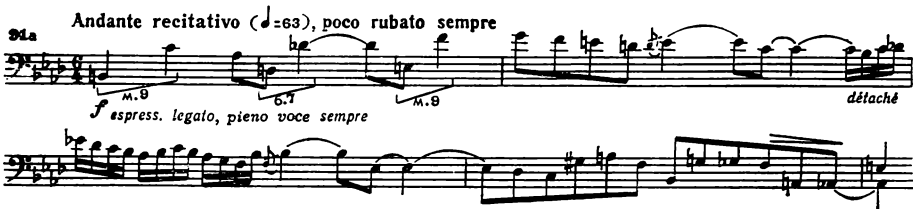


Тема фуги h-moll складывается из четырех интонационно-родственных однотоков. Ритмически они совершенно одинаковы, мелодический рисунок везде сохраняет вид волнообразной кривой. Различие заключено в изменениях интервального состава мотивов при их вариантном повторении, но главное, в изменении степени их ладового напряжения.

В самом деле, начальный оборот открывается и замыкается тоническим устоем параллельной тональности — *d*, включая помимо него также терцовый тон (*fis*) и повторение тона *d*, взятого октавой выше. Вспомогательный *es* лишь оттеняет твердую тональную настройку.

Оборот следующего такта начинается с вводного тона — *cis*, а его концовка вводит ладовые хроматизмы (VII низкую *c* и IV высокую — *gis*). VII низкая ступень становится исходной для 3-го оборота, сопрягаясь с тоном *dis* (высокая I ступень). В этот момент тональность, находясь на грани распада, подвергается наибольшему испытанию на прочность. Диатонические тона концовки (*h* и *g*) создают новую тональную ориентацию совместно с начальными тонами 4-го такта (*h* и *d*). Хроматизация в последнем однотоке уже связана с утверждением основного строя фуги — тональности h-moll.

Еще ярче насыщенность «интонационными событиями» сказывается в темах, заключающих яркие контрасты мотивного состава. Среди таких тем встречаются также построенные по вполне традиционному принципу ядра и развертывания:



¹ Последование начальных тонов однотоков, приходящихся на сильную долю, выявляет нисходящую линию скрытого голоса (*d*, *cis*, *сh*, *h*), подводя к основному тону фуги.



В тематическом ядре темы фуги *f*-moll (см. т. 1 примера 91а) выделяется последование скачков на остродиссонирующие интервалы (м. нона, б. септима и вновь м. нона). Развертывание, в общем-то, заполняет завоеванный интервальными бросками диапазон от *H* большой октавы до *f* первой. Вместе с тем, оно содержит ритмические контрасты, ярче всего проявившиеся в соотношении участков равномерного движения (16-ми и 8-ми).

В 12-тоновой теме фуги *a*-moll наиболее впечатляет контраст ядра, представленного повторами доминантового тона *e*, и развертывания, насыщенного интонационно-индивидуальными оборотами, включающими всевозможные ладовые хроматизмы. Но конечное замыкание утверждает гегемонию ведущей тональной опоры — *a*.

Контрасты мотивного состава темы могут быть столь интенсивны, что, по аналогии с некоторыми темами Моцарта или Бетховена, можно говорить даже о резком противопоставлении двух и более тематических элементов:



Достаточно энергично мотивное развитие в первых четырех тактах темы фуги *es*-moll. Начальная восходящая секунда (т. 1 примера 92) служит «первым толчком» быстрого мотивного прорастания, основанного на идее поступенного восхождения. При этом увеличение количества тонов сочетается с интенсивными ритмическими преобразованиями (четверти, триоли, 16-е). Но если более индивидуализированный оборот 4-го такта еще как-то можно связать с тем, что ему предшествовало (его опорные тона *d* и *f* продолжают восхождение по ступеням), то последующий двутакт (см. т. 5—6 примера 92) воспринимается как 2-й, контрастный элемент, противопологаемый теме¹.

¹ В движении триолей, его составляющем, однако, также проявлена идея последовательного восхождения, подхваченная далее в связке-кодетте (см. т. 7 примера 92).

Типичны для цикла Щедрина протяженные темы, насыщенные сложными интонационными преобразованиями:

93a L'istesso tempo (♩=138-132)

p. sf marcato
n.p.

Allegro moderato (♩=104)

6

mp

L'istesso tempo (♩=72)

8

p legato sempre

С какой быстротой меняется интонационный облик мотивов, сцепленных в одну линию. В теме фуги *gis-moll* (см. пример 93а) есть и репетиция выдержанного тона, и сложные хроматизированные опевания, и быстрый пробег, предваряющий энергичный скачок на кварту (см. т. 4—5 примера 93а), и ломаные линии, включающие броски на большие сексты и септимы. Кажется, нет пределов фантазии

творца, изобретающего все новые и новые интонационные идеи. Аналогичная картина складывается и в темах фуг E-dur и b-moll (см. примеры 93б и в), также насыщенных интенсивным внутритематическим развитием, яркими интонационными контрастами.

Принцип рельефного интонационного контраста еще ярче и нагляднее проявляется в двойных и тройных фугах, входящих в состав цикла. Так в тройной фуге c-moll контраст тем, в основном, подчеркивается средствами ритма:

94a Adagio con moto (♩ = 54-56)

p legato, senza marcato

ff pieno voce sempre

И действительно, в соотношении двух тем, где каждая в общем-то представляет последование равных по длительности тонов, возникает остропунктированный ритм (четверть с тремя точками и 32-я). Новая ритмическая идея (движение 16-ми), сочетающаяся с интонационной индивидуализацией, представлена в третьей теме (см. пример 94б). Их объединением открывается реприза фуги (см. 94в).

В соотношении тем двойной фуги e-moll интонационная индивидуализация проявляется в каждой из них по-своему:

95a Lento ($\text{♩} = 48-50$)

T1 *pp dolcissimo, legato sempre*

T2 *p*

pp sotto voce

mp poco distinto

Между исходным и конечным тоном первой темы (e и a) звучат широкие шаги, в том числе и по ступеням, обостряющим ладовое напряжение (тона *f* и *b*, *cis*). Насыщена ладовыми хроматизмами и вторая тема, представляющая вариантно-секвентные смещения короткого мотива (см. верхний голос в т. 2 примера 95а). Соединение обеих тем в одновременном звучании построено так, чтобы максимально заострить их контраст (см. пример 95б). И достигается это гигантским «регистровым растяжением» элементов ткани.

Столь резких смен регистрового положения тонов, столь ярких интонационных контрастов, столь подчеркнутых неожиданных перебоев ритма мы не найдем в тематизме фуг Шостаковича, который не так уж редко открывает фугу простой и ясной темой. Содержание фуги Шостаковича разворачивается постепенно, в ходе ее последовательного развития, устремленного к точке наивысшего напряжения. Такой акцент на развитии становится возможным благодаря сравнительной простоте исходной мысли, возможности которой реализуются творческой волей художника.

Темы фуг Щедрина столь сложны, что для композитора более важным становится не столько вскрыть потенциальные возможности исходной мысли, сколько донести ее до слушателя, помочь ему осознать всю ее сложность. Поэтому движение материала в его фугах не столько вносит в первоначально продекларированную, легко схватываемую мысль новое содержание, сколько утверждает ее много-

кратным показом, раскрывая заложенные в ней структурные связи, которые едва ли возможно уловить при первом проведении. В одном случае перед нами речь, основывающаяся на простом тезисе, в другом же расшифровка сложного, порой даже парадоксального положения.

Природа такого исходного положения, конечно, в каждой фуге различна. И все-таки можно выделить два основных типа — замкнутый и незамкнутый, определяемых отношением к тональности.

Последнее заслуживает особого разговора. Цикл Баха явился, как известно, не просто утверждением равномерно темперированного строя. Вместе с тем, в нем предстала система тонального мышления, основанная на двуединстве мажора и минора. Эта система была осознана Бахом как универсальная, равно правомочная независимо от высотного положения лада. Именно поэтому в его «Хорошо темперированном клавире» вслед за мажорной тональностью следует ее минорный вариант.

К тому времени, как появились циклы Хиндемита и Шостаковича, ладовое мышление европейской музыки претерпело бурные преобразования. Главным из них, как уже говорилось, стало падение абсолютной монархии мажоро-минорной системы тонального мышления, ставшей лишь первой среди равных.

Но даже в сочинениях, сохранивших верность традиционной тональности, былая резкая полярность двух типов лада оказалась смягченной, завуалированной за счет их взаимопроникновения. Насыщение лада хроматизмами привело к расцвету всякого рода гибридных образований, где о ведущем ладовом наклонении судить порой не так легко. Видимо, это и побудило Хиндемита отказаться в своем «*Ludus tonalis*» от ладовых наклонов и построить цикл лишь из двенадцати фуг, прославляемых интерлюдиями.

В цикле Щедрина параллельность тональностей сохранена, и в этом он следует Прелюдиям и фугам Шостаковича. Но если у Шостаковича ладовое наклонение темы, равно как и вырастающей из нее пьесы не оставляет сомнений ввиду ясной опоры на диатонику, то хроматическая природа мышления Щедрина создает существенные трудности при попытке определить не только лад, но и уловить его ведущие тональные опоры.

Именно здесь разграничение замкнутых и незамкнутых тем оказывается существенным. Симметричное построение темы, открываемой и замыкаемой одним и тем же опорным тоном, помогает осознать его в роли тонального центра и соотнести с ним остальные тона, воспринять их как неустой лада. Правда, централизованное действие такой тональной опоры оказывается в значительной мере ослабленным, но не исчезает вовсе. Опорный тон словно выступает в роли скрытого режиссера, выходя на авансцену лишь в ключевых точках.

Среди тем Щедрина есть и такие, где сохранена диатоническая основа. Так поступает он, например, в фуге *B-dur*, где в роли *cantus*

firmus вводится тема фуги, стоящая во втором томе «Хорошо темперированного клавира» Баха под тем же номером (№ 21) и написанная в той же тональности:

96a Moderato tranquillo (♩.=80)



non f legatissimo sempre



Четкая тональная настройка, выявленная в 1-м такте темы, где опорные тона складываются в тонический сектаккорд (*d, f, b*), далее, во 2-м такте темы, оттеняется внедрением ладовых хроматизмов (тона *e ♯, fis, h ♯*)¹. Но в 3-м такте диатоническая основа вновь представлена с особенной четкостью, поскольку опорные тона на этот раз выявляют тоническое трезвучие (тона *f, d, b*)². Заимствованная мелодия, в последовании опорных тонов которой отчетливо проступает тоническое трезвучие (см. пример 96б), навязала свои условия, заставив придать оригинальной теме большую тональную ясность.

И хотя подобный случай явной опоры на диатонику в темах фуг Щедрина — не единственный, он все же представляет скорее исключение, нежели правило. А правилом становятся все-таки темы незамкнутые, где едва намеченная тональная настройка уже со 2-го мотива молниеносно размывается. При этом тональное единство оказывается лишь номинальным и ощущать в последовании звуков связи с заявленным тональным центром по мере движения мотивов темы

¹ Эти тона вводятся или покидаются скачками, что усиливает момент ладового напряжения.

² *Cis* представляет вспомогательный тон, акцентированный ритмической синкопой.

становится все более затруднительным. Тональный центр из безраздельно господствовавшего гегемона превращается в своего рода знак, мотивировку высотного положения мотивов, где отражен классический принцип ядра и развертывания. Отталкиваясь от ядра, как от некой устойчивой опоры, дальнейшее мотивное развитие вступает в свободное плавание, теряя из виду твердые очертания берега.

Это свойство незамкнутых тем придает совсем иной смысл их высотным перемещениям. Они воспринимаются уже не столько как смены тональностей, становящихся в условиях сложного переплетения звучащих линий почти что эфемерными, сколько переменами высотных плоскостей, на которых развернуты устойчивые цепи мотивов.

Тональность перестает играть организующую роль не только в горизонтальном измерении. Размытая до предела, она перестает контролировать и структуры вертикали. Но она не исчезает совсем. Вступление темы, обозначенное ее исходным оборотом, на какой-то момент создает тональный ориентир, намечает для слуха высотную опору. Проявление даже не столько тональности, сколько тонального ощущения в ключевых точках формы (а именно таковыми и становятся все начала проведений темы) сообщает композиции логику тонального движения.

Опять перед нами пример нового отношения к музыкальному времени. Если ранее изменение тональности выражалось в перемещении высотного положения лада, действовавшего на всем протяжении темы, то в наше время достаточно слегка наметить контуры новой тональной опоры в исходном мотиве, чтобы создать ощущение тональной смены¹.

Достаточно только легкого штриха, чтобы слушатель мог воссоздать контуры целого. Этот принцип стал в цикле Щедрина определяющим. Он проявился и в новом отношении к теме.

Тема полифонического сочинения становится не только исходной точкой опоры, на которой воздвигается все сооружение. Она представляет в то же время нечто стабильное, постоянное в текущем потоке музыкального движения пьесы. Не случайно великие мастера полифонии всегда так заботились, чтобы проведения темы дошли до слушателя, чтобы в сложнейших сплетениях голосов ведущая мысль была отчетливо слышна и легко узнавалась. Именно поэтому так жестко регламентированы правила обращения с темой, допускающие весьма немногочисленные отступления от исходной первоосновы.

Для современного композитора форма фуги — вещь настолько самоочевидная и устоявшаяся, закрепленная многократными повторениями

¹ Сказанное, разумеется, не может исчерпать всех проблем нового отношения к тональности, проявившегося в цикле Щедрина. Смещение тональности с позиций ведущего принципа организации неизбежно связано и с определенными потерями, с необходимостью искать ей замену. Если что-то уходит, то на его место неизбежно станет нечто иное. Но будет ли такая замена полноценной, в состоянии ли новый хозяин справиться с делами своего предшественника — это уже не столь очевидно.

в музыкальном сознании людей, что он может позволить гораздо большие вольности в обращении с темой. В фугах Щедрина можно найти немало примеров привычных преобразований тематизма. Так, в них, как правило, представлены четыре классические разновидности — основной вид, обращение, ракоход и ракоход обращения. В разнообразных сочетаниях такие разновидности применены в двойной фуге Des-dur:

97a Andantino moderato (♩ = 72-88)

97a Andantino moderato (♩ = 72-88)

pp legatissimo sempre

ppT₂

pp

6

L₂ (p. и.)

L₁

T₂ (p.)

T₁

Хотя фуга начинается с одноголосного проведения 1-й темы, в ней использован, по сути дела, тип экспозиции с совместным проведением двух тем (2-я тема сочетается с точным повторением 1-й — см. пример 97a). В дальнейшем (тоже в экспозиции) появляются все четыре разновидности обеих тем, которые затем концентрируются в стретте, открывающей репризу фуги (см. пример 97б)¹.

В фугах Щедрина используются и другие приемы обращения с темой, освященные традицией. В них есть, к примеру, тональные ответы с классической заменой доминантового тона. Оригинально этот принцип применен в фуге fis-moll:

98 Moderato (♩ = 88)

98 Moderato (♩ = 88)

p legatissimo, ma sempre articlato

pT₂

¹ В басу звучит 1-я тема, в альту — ее обращение, тенор представляет ракоход 2-й темы, сопрано — ракоход ее инверсии.

()
sempre



P legatissimo

Тема начинается с четко проявленного доминантового тона (*cis*). В последовании опорных тонов, подчеркнутых их ритмическим промедлением, возникает линия ступенного нисхождения (*cis, h, a, gis*). Эта линия естественно приводит к тоническому звуку *fis*, который открывает проведение ответа. Правда, прямолинейность последования опорных тонов несколько завуалирована. Последний из них (тон *gis*) переносится на октаву вверх (из малой в 1-ю октаву), а тон *fis*, открывающий ответ, звучит в большой октаве. Здесь проявилось воздействие принципа взаимозаменяемости звука с его повторением в другой октаве, столь типичного для современной музыки, хоть и знакомого старым мастерам. Другой усложняющий момент связан с ролью подвижных оборотов, оттеняющих опорные тона. В их последовании использован типичный для Шедрина принцип свободной вариантности¹.

Но как бы то ни было, начало ответа с тоники (звука *fis*) типично именно для тонального варианта (замена доминантового звука тоническим). Нисходящее движение опорных тонов ответа приводит к доминанте (тон *cis*), причем тема существенно не изменена. И лишь смещение мотива кодетты помогает ввести новую опору — тон *a* (см. т. 9—11 примера 98).

¹ Последний вариант (см. т. 4 примера 98) представляет быстрый пробег к тону *сд*, с обратным ходом к *gis*. Он повторяется в роли кодетты, тем самым частично заполняя регистровый разрыв между опорными *gis* и *fis*.

Широко применяются Шедриным и всевозможные ритмические преобразования, восходящие к традиционным проведением в увеличении и уменьшении. Вот как использует композитор прием увеличения темы в экспозиции фуги E^s-dur:



Ответ в экспозиции звучит в тройном увеличении (8-е с точкой вместо 16-х). Проведение темы в сопрано — в двойном. Наглядность приема подчеркнута ритмической однородностью темы.

Отметим, что тройное увеличение темы привело к ее сокращению (воспроизведены только первые четыре такта темы). Но приемы сжатия темы при повторениях применяются и при сохранении ритмической протяженности составляющих ее тонов. Пространная тема при дальнейших проведений может быть сильно сокращена, а ее мотивный состав — существенно изменен. Композитор намечает лишь начальный этап проведения темы, не доводя его до конца, по принципу, «ну и так далее».

Нередко композитор видоизменяет интервальную структуру темы, расширяя и сужая объем интервалов, имеющих конструктивное значение. Так поступает он с тематическим ядром фуги E^s-dur:





Характернейший конструктивный интервал темы — децима $d-f$, провозглашенный предельно демонстративно, в ответе расширен до терцдецимы (a большой и f 1-й октавы — см. пример 100б). В проведении же темы в третьем голосе этот скачок расширен до децимы через октаву (e малой октавы и g 2-й — см. пример 100в).

Можно привести немало иных образцов достаточно радикальных преобразований исходной первоосновы фуги при ее последующих воспроизведениях, которые появляются, порой, уже в экспозиции. Но в каждом таком воспроизведении слушатель узнает ту же музыкальную мысль, выступающую в разных вариантах. Так, в освященную традицией полифоническую форму проник принцип вариантности, а точнее — вариантного повтора, подслушанный в народном творчестве и введенный в практику европейской музыки в эпоху расцвета гомофонии (снова пример синтеза двух типов изложения, их тесного взаимопроникновения).

Но принцип вариантности действует не только в сфере основного тематизма цикла, он проникает во все поры полифонической конструкции. Еще в большей мере, нежели при повторениях темы, он сказывается в построении противосложений. Не случайно композитор сравнительно редко обращается к удержанным противосложениям. Для него важно сохранение общего принципа первоначально появившегося противосложения, его руководящих конструктивных идей. Конкретное же их проявление может варьироваться в весьма широких пределах. Важно, чтобы при новых проведениях темы их противосложения сохраняли некую преемственность с ранее прозвучавшим, развивали заложенные в нем возможности. В этом смысле особое значение приобретает вопрос об интонационных связях противосложений с построениями темы.

Ярким примером сложного взаимодействия интонационного материала темы и противосложения может служить fuga D-dur:

101 Sostenuto (♩=80)

The musical score for exercise 101, titled "Sostenuto" with a tempo of ♩=80, is written in G major and 4/4 time. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano introduction marked "sf marc.". The second system features a piano section marked "p" and a forte section marked "sf marc.". The third system continues the piano section. The fourth system concludes with a forte section marked "sf".

Уже самой теме присуща сложность интонационных связей. По внешности она представляет симметричное построение, открываемое и замыкаемое широким скачком к основному тону *d*. Центральное положение занимают два построения, причем 2-е из них повторяет предыдущее со сдвигом на полтакта (см. т. 2—4 примера 101). Вслушавшись внимательней, можно распознать в них слегка усложненный ход начального мотива по опорным тонам *d*, *e* и *fis*. В тематическом ядре заключено и форшлагообразное опевание, играющее столь заметную роль в построениях развертывания. В свою очередь именно оно в модифицированной форме отражено в восходящем, уступчатом разбеге, предваряющем октавный скачок, замыкающий тему. Но октава на этот раз преобразована в увеличенную с резким выделением чужеродного строя D-dur тона *dis*, ритмическим продлением и энергичной атакой *sforzando*. Внутренняя связь при самом резком, обнаженном контрасте — таков принцип, понижающий музыку Щедрина.

И следующий далее ответ сочетается с энергичными пассажами 32-х, намеченными уже в самой теме. Противосложение подхватывает идею, в ней заложенную, развивает ее дальше. Но при этом тема сохраняет контроль над тем, что происходит на ее периферии. Так, после развернутого пассажа (см. т. 9 примера 101) следует свободная имитация построения, завершающего ответ, но со скачком на большую септиму вместо увеличенной октавы (*gis*, *a* — см. т. 10 примера 101).

В том случае, когда противосложений несколько, в их развитии возникают перекрестные связи. Яркий пример такого рода тематических переплетений представлен в фуге C-dur:

102 *L'istesso tempo* ($\text{♩} = 116$)

Тема фуги относится к категории замкнутых. Восходящий секундовый оборот ядра, отталкиваясь от тоники, вводит первый, еще сравнительно слабый ладовый неустой (II ступень, *d*). В двух последующих построениях темы (см. т. 2—3 примера 102), представляющих вариант

ные повторы начального, вводятся секундовыми ходами два достаточно далеких неустоя — *cis* и *b*. При этом энергично варьируются и прелюдийные обороты, оттеняющие ходы половинными длительностями. Замыкающий же оборот темы представляет традиционнейшее разрешение вводного тона в главный устой лада (ход *h*, *c* — см. т. 4 примера 102)¹. Так возникает своеобразная ладофункциональная симметрия — центробежной тенденции (от устоя к неустоям) отвечает центростремительная (от неустоя к устоя).

Первое же противосложение вносит резкий контраст — в теме не было ничего похожего на тройные репетиции *staccato*, оттеняющие ответ (см. т. 5—8 примера 102). Точно также трудно связать с темой и 2-е противосложение, сопровождающее проведение темы у сопрано (см. т. 9—11 примера 102)².

Своеобразная интонационная драматургия в развитии противосложений представлена в разработке фуги:

103

The image shows three systems of musical notation for a fugue development, numbered 103. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as 'T' and 'f'. The notation is dense and intricate, typical of a fugue development.

¹ Отметим еще одну особенность: в построениях 1-го двутакта звучит ход на б. секунду, во 2-м двутакте применен ход на м. секунду. Тем самым 3-е построение готовит характерный интервал замыкающего.

² С известной натяжкой противосложение можно сопоставить с начальной и конечной фигурами 16-ми, заключенными в теме.

Начнем с того, что тема здесь лишается строгой тональной замкнутости. Сохранена лишь общая идея высотных перемещений секундового мотива, оттеняемого прелюдийными оборотами. Но интервалы вступления каждого повтора секунды постоянно меняются и чем далее, тем более радикально. Размывание устойчивой тональности компенсируется строгим сохранением последования прелюдийных оборотов, оттеняющих основные мотивы. Это последование подчеркнуто и в развитии противосложений.

Так 1-е проведение деформированной темы в басу оттеняется двумя противосложениями, всецело базирующимися на обороте 1-го построения темы (см. т. 1—4 примера 103). 2-е проведение темы в среднем голосе оттеняется противосложениями, разрабатывающими гаммообразный подъем, намеченный в такте 2 темы (см. т. 5—8 примера 103). Наконец, 3-е проведение темы у сопрано сочетается с оборотами, напоминающими о 1-м противосложении (тройные репетиции *staccato*), сопутствовавшем в экспозиции ответу, благодаря чему возникает перекрестная связь, остающаяся, впрочем, на втором плане¹.

И, наконец, итоговое интонационное обобщение заключено в стретте, представляющей репризу фуги:

¹ Обороты т. 3 и 4 темы специально не разрабатываются, поскольку интонационно они родственны построению ее 1-го такта.

The image displays three systems of musical notation for a fugue. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system continues the development. The third system concludes with a final cadence. Dynamics include 'T f' and 'f'. The key signature is one sharp (F#).

Здесь только тема, ничего кроме темы. И лишь тут она вновь обретает тональную устойчивость, вновь утверждая главную тональность *C-dur*, подчеркнутую замыкающим кадансом¹.

В интонационном процессе фуги *C-dur* отчетливо сказался принцип мотивно-тематического развития, выработанного в эпоху гомофонии. Отдельные построения противосложений, порой не превышающие мотива, приобрели тут функциональное, тематическое значение. На их основе разворачивается некая параллельная линия, своего рода действие второго плана, отчетливо заявляющее свои права.

Идея вариантности сказывается и в различных приемах стреттного соединения тем и их вариантов, которыми цикл Щедрина насыщен в весьма высокой степени концентрации. Так, в стреттном соединении порой не все темы воспроизводятся с абсолютной точностью. Композитор стремится донести до слушателя лишь самую идею стретты — одновременного вступления тем, наступающих друг друга в разных голосах. Поэтому для него важно подчеркнуть исходный импульс темы, дальнейшее ее движение может даже сойти на нет.

¹ Конечное созвучие представляет тоническую квинту, где нижнее и верхнее *c* обрастает гетерофонными утолщениями (тона *d* и *f* совершенно не воспринимаются как неустой — это тона, замещающие октавные удвоения *c*).

Но и в том случае, когда контуры темы строго сохранены во всех голосах, участвующих в стретте, на слух часто оказывается трудно, а то попросту невозможно разобраться во всех хитросплетениях сложных стретт, распознаваемых лишь с помощью аналитической лупы. Щедрина важно создать само ощущение сжатия, предельной концентрации музыкального времени.

Сложная, насыщенная полифоническими кунштюками ткань фуг Щедрина ставит перед исследователем и другую кардинальную проблему. Хорошо известно, сколь жесткими являются ограничения техники строгого стиля. Одним из критериев мастерства композитора-полифониста было умение создать такое соединение голосов, где применение различного рода приемов сложного контрапункта сочеталось бы с неукоснительным соблюдением норм письма, альфой и омегой которого было правильное введение и разрешение диссонансов.

С эмансипацией диссонанса в современной музыке пали эти и многие другие ограничения полифонической техники, которые были основательно подорваны уже в музыке Баха¹. Но что же в таком случае может гарантировать от воцарения произвола? Ведь если нет никаких ограничений в употреблении диссонансов, то любое сочетание голосов в принципе допустимо и любые полифонические комбинации становятся легко достижимыми? И как тогда различить мотивированное, логичное сочетание от надуманного и неестественного?

Эти вопросы не столь просты, как они решаются на практике сторонниками и противниками новых стилистических течений музыки, творимой в наши дни. Суть дела заключена в том, что возможность любых соединений голосов, где применение диссонансов ничем не ограничено, ничем не регламентировано, может быть признана лишь при самой общей постановке вопроса. Как только от теоретических абстракций мы спускаемся к живой музыкальной практике и приступаем к анализу конкретного музыкального стиля, тут же выясняется, что в рамках определенной творческой манеры не всякая комбинация голосов допустима, не всякое их сочетание может быть оправдано. Стиль создает свои ограничения, диктует определенные нормы обращения с диссонансами. Такие нормы складываются и в цикле Щедрина.

И, может быть, ведущим ориентиром здесь становится координация интервальной структуры мелодической линии и гармонической вертикали. Созвучия гармоний зачастую переводят в вертикальное измерение те сочетания интервалов, которые представлены в самой теме. Это сообщает внутреннее единство, придает органичность гармоническому движению.

Разумеется, этот общий принцип не был «открыт» Щедриным — он по-разному проявляется в музыке едва ли не всех ведущих композиторов XX ст. Ясно и другое — сама по себе координация горизонтали

¹ Достаточно здесь сослаться на «Основы линейного контрапункта» Э. Курта, где приведено немало ярких примеров свободы обращения с диссонансами у Баха.

и вертикали еще не объясняет логику гармонического движения. Здесь действует другая закономерность — постепенного уплотнения и разрежения ткани, что отражается в колебаниях ее диссонантного напряжения.

Прелюдии и фуги Щедрина ставят также вопросы, связанные с построением законченной формы фуги, равно как и композиции всего цикла в целом. Здесь хочется прежде всего указать на стройность формы полифонической пьесы, как правило, ограничивающейся минимально необходимым. Стремление уплотнить музыкальное время сказывается в проявлении принципа совмещения функций, когда одно проведение темы одновременно может готовить последующее. Отсюда столь частое исключение интермедий, всякого рода связующих построений, переходов.

Но одна грань формы выражена в фугах Щедрина достаточно отчетливо. Речь идет о наступлении репризы, которая, как правило, становится важнейшим событием разворачивания формы. Четкая и ясная реприза придает фуге особенную стройность. И в этом Щедрин идет вслед за Шостаковичем, для которого четкая реприза в рамках полифонической формы также важна¹.

Другое средство объединения связано с повторностью интермедий, контрастных по типу изложения основному материалу фуги. Такая повторяющаяся интермедия становится своего рода рефреном, а форма в целом обретает черты рондальности.

Но Щедрин порой идет еще дальше, конструктивно объединяя обе пьесы двухчастного цикла. И это сказывается не только в отмеченных выше внутренних связях прелюдии и фуги, но иногда даже и в прямом проницании материала прелюдии в ткань фуги, а иной раз в репризном замыкании цикла повторением музыки прелюдии (так поступил композитор в Прелюдии и фуге H-dur). Благодаря этому обе пьесы связываются нерасторжимыми узлами...

Прелюдии и фуги — не единственный цикл полифонических пьес Щедрина, предназначенных для исполнения на фортепиано. К ним примыкает «Полифоническая тетрадь» (1972), включающая 25 прелюдий².

Сочинение полифонических пьес, объединенных в циклы, — старая традиция, освященная гением Баха. В таких пьесах ставились и решались не только чисто художественные задачи — полифонические циклы в какой-то степени могли служить пособием для музыканта (как, впрочем, и для серьезного любителя музыки), которое помогло бы освоить приемы полифонической техники, познать тайны контрапункта.

¹ Напомним о не столь ясной роли четкой репризы в фугах «Хорошо темперированного клавира» Баха.

² Эти прелюдии построены по принципу нисходящей, а затем восходящей прогрессии тональных уровней от тона *a* через все тона хроматической шкалы (*gis*, *g#* и т. д.) к центральному *a* (13-я прелюдия), и вновь (через *b*, *h#* и т. д.) к исходному тону *a*.

«Полифоническая тетрадь» Щедрина продолжает эту традицию. Пьесы, входящие в нее, серьезны той сдержанной сосредоточенностью, с какой человек решает трудную, но увлекательную задачу. Многие миниатюры напоминают нам об инвенциях Баха, ставших для Щедрина своеобразной моделью, прекрасным образцом чистой музыки, проникнутой духом неторопливой работы, устремленной к твердо поставленной цели. И рядом с ними звучат оживленные скерцо, где в деловитом движении ощущается порой явный оттенок доброго юмора. В них словно освобождается стихия изобретения, когда каждый поворот стремительного движения всегда неожидан, но по-своему оправдан. Наконец, еще одна группа пьес построена как яркое провозглашение исходного тезиса, за которым следует тонкая его разработка с постепенным нарастанием напряжения...

Яркие контрасты — характерное свойство нового цикла Щедрина, но в чередовании столь непохожих друг на друга пьес ощущается последовательное развертывание, устремленное к финальной обобщающей пьесе.

Однако для слушателя внутренняя логика цикла окажется почти неуловимой, если он не ощутит пронизывающего его с начала до конца движения от простого к сложному. И здесь опоры на одни лишь эмоциональные впечатления будет уже недостаточно, необходимо осознать логику полифонического мышления каждой пьесы 25-ти прелюдий Щедрина.

Так мы подходим к другому свойству «Полифонической тетради», ставшей энциклопедией приемов полифонической техники. Причем техника в этом сочинении не скрыта от глаз непосвященных. Каждая миниатюра разрабатывает один полифонический прием, отчетливо доводя его до воспринимающего сознания:

105a Commodo (♩ = 72-76)

6 Scherzando capriccioso (♩ = 69-72)



«Зеркальный канон» (см. пример 105а) выделяется особой мягкостью, плавностью разворачивания линий, наглядно проявляющих замысел пьесы. Все мотивы включают по три звука, и каждый из них, впервые прозвучав, тут же дается в зеркальном отражении на фоне выдержанного тона. Слово два собеседника постоянно противоречат друг другу — в то время как один говорит «да», другой ему отвечает «нет».

«Этюд (инверсия)» (см. 105б) основан на строго проведенном принципе зеркального отражения верхнего голоса в нижнем; наподобие гамм в расходящемся движении. Пьеса представляет собой энергичное скерцо, где оба голоса не просто вторят друг другу, а в какой-то степени и противостоят. Это напоминает сочетание скороговорки подвижного баса и вторящего ему высокого голоса в итальянских оперных дуэтах, где возникает своего рода «синхронное несогласие».

Среди многочисленных канонов выделяется «канон в увеличении» (см. 105в), где риспоста «нота в ноту» (правда, на другой высоте) повторяет мелодию верхнего голоса таким образом, что каждый звук оказывается ровно вдвое более продолжительным.

В «Полифонической тетради» использованы едва ли не все известные полифонические формы и приемы. В ней есть вариации *ostinato* (Пассакалия и Чакона), разновидности сложного контрапункта. Включены также пьесы, представляющие наиболее развитую форму, основанную на принципах полифонического изложения.

Среди пьес, написанных в форме фуги, наиболее развернутой и полифонически сложной стала Двойная фуга. Две темы неизменно выступают в этой пьесе «рука об руку», в совместном звучании:

106a Allegro (♩ = 72-69)

f marc. sempre

T1

T2

6 T2

В соотношении двух тем, где внушительным, полновесным шагам 1-й противостоит оживленное движение 2-й (см. пример 106а), велика роль разнообразных перестановок, особенно «по горизонтали», вплоть до варианта, где 2-я тема «обгоняет» 1-ю (см. 106б). При этом пьесе, насыщенной приемами вдвойне подвижного контрапункта, придана не только целеустремленность, но и внутренняя драматургия. И тут важную роль приобретает интермедийный материал — своеобразная игра тонов и интервалов, имитирующая струнное *pizzicato*. Слегка промелькнувший в средней части фуги, этот оттеняющий материал вновь появляется в завершении, неожиданно достигая мощного *fortissimo*, вплоть до заключительных аккордовых ударов.

Но особенный интерес представляют прелюдии, использующие своеобразные, «ненормативные» приемы полифонической техники:



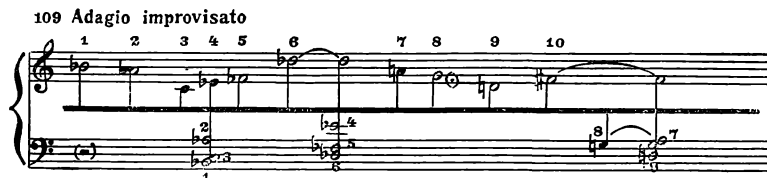
Оттенок трудно передаваемого словами комизма присущ пьесе, завершающей первую половину цикла («Токкатина-коллаж»). В ней использован эффект «стилистической полифонии». Неожиданные вторжения темы инвенции Баха, завершение пьесы прочным, прямолинейным кадансом в В-диг подобны сверкнувшим в речи остроумным, молниеносно найденным репликам.

Миниатюра, носящая название «Подголоски», использует гетерофонное расслоение, присущее русскому народному многоголосию:



Вместе с тем, в ней проявляется своеобразное «пространственное смещение» голосов, когда между ними возникает легкое расхождение в отсчете музыкального времени. При таком метрическом смещении линий тона, приходящиеся на одну и ту же счетную единицу, могут опережать своих «партнеров» в другом голосе или отставать от них. Со складом русской подголосочной полифонии пьесу роднит тонкая передача пространственных эффектов приближения и удаления звучания.

Совершенно иной характер присущ предпоследней пьесе цикла, получившей название «Горизонталь и вертикаль», которая требует от слушателя предельной сосредоточенности внимания. Каждый тон обретает в этой миниатюре особый смысл, и надо напряженно вслушиваться в сочетание звуков, чтобы уловить логику мысли, выраженной подобно афоризму. Но если это удастся, то в движении тонов и аккордов проступит высший порядок, откроется красота и целесообразность конструкции. Ее основой стал принцип единства горизонтали и вертикали, в столь последовательной и четко осознанной форме утвердившийся лишь в музыке XX в.:



Тона́ 10-звучного ряда, складывающиеся в выразительную мелодическую линию, сочетаются с аккордами, составленными из звуков того же самого ряда. Причем изложение построено так, что тона, только что отзвучавшие в мелодии, вновь напоминаются в созвучиях гармонии. Мелодическая линия — «развертка» гармонических сочетаний, созвучия гармонии — «проекция» мелодии, переводящая ее тона в вертикальное измерение. Таков главный принцип, положенный в основу этой пьесы, где на передний план выступает свойство музыки как мышления в звуках. Постигнув его логику, мы ощущаем то же удовольствие, какое испытываем, решив задачу со многими неизвестными.

Особого упоминания заслуживает заключительная пьеса цикла — «Полифоническая мозаика». В ней композитор собирает, связывает в единый узел тематические построения всех, без исключения, ранее прозвучавших 24-х миниатюр, создавая своего рода «полифонический монтаж». И действительно, здесь ничего не сочинено заново — всё, вплоть до деталей, взято и смонтировано из остальных пьес цикла. Внутреннее единство в таком многообразии тематических построений достигается благодаря тому, что среди них есть ведущий материал, организующий развитие. В его роли выступает тематизм 1-й инвенции, и развертывание ее оборотов оттеняется тщательно замаскированными вкраплениями тем других миниатюр, проходящих «вразбивку». Так финал цикла приобретает значение его динамической репризы, в которой синтезирован тематизм всех пьес, словно приведенный к общему знаменателю.

Среди различных жанров музыки, представленных в творчестве Р. Щедрина, едва ли не ведущее положение занимает фортепианный концерт. Три фортепианных концерта, созданных композитором, концентрируют в себе эволюцию стиля московского мастера. Первый (1954) отражает особенности становления стиля, его исходные рубежи, Второй (1966) — быть может, наиболее яркое достижение времени исканий, освоения новых средств, и Третий (1973) открывает новые пути более глубокого постижения мира, отчетливо обозначившиеся в балете «Анна Каренина» и, в особенности, в опере «Мертвые души».

Концерт оказался особенно близким художественной натуре Щедрина в силу одного, присущего ему свойства — органичного сочетания симфоничности развития, глубины художественного обобщения со стихией свободного музицирования, игры-состязания двух партнеров — солирующего инструмента и оркестра. И это последнее свойство, быть может, стало во главу угла в трактовке жанра в трех фортепианных концертах Щедрина.

Принцип состязания участников совместного музицирования так же стар, как сама инструментальная музыка. С той поры, когда возникли ансамблевые объединения музыкантов, между ними стали складываться сложные отношения, не исключая скрытого, а порой даже и явного противоборства. Конечно, суть идеи ансамбля заключена в согласовании разных инструментов с присущими им тембрами, специфической манерой звукоизвлечения. Но такое согласование никогда не означало полного слияния, полного растворения в общей массе. Напомним о практике *concerto grosso*, где всегда выделяются солирующие инструменты или их группы, противопоставленные оркестру *tutti*. Причем взаимодействие солирующих инструментов-«персонажей» с оркестром составляет основу драматургии старого концерта, где именно *к о н ц е р т и р о в а н и е*, выявляющее виртуозные возможности солиста, становится важнейшей задачей сочинителя музыки.

В наши дни возникло явное стремление возродить дух свободного, ничем не стесненного музицирования, открыть простор для фантазии музыканта-виртуоза, в игре которого нас прежде всего поражает легкость и непринужденность преодоления технических трудностей. Дань этому стремлению отдана и в концертах Щедрина, но указанное свойство составляет важную, существенную сторону содержания музыки, не исчерпывая его вполне.

Однако иной, глубинный слой содержания концертов Щедрина не противостоит внешнему. Напротив, именно в нем он находит наглядное выражение. Ярче всего это проявляется в особенностях состязания солирующего фортепиано и оркестра. Дух противоборства двух начал выявляется даже в те моменты, когда оркестр словно смиряется с ролью покорного слуги, оттеняя живую речь главного участника со-

стызания. А именно такую роль и выполняет солирующее фортепиано, в конечном итоге доказывающее свое безусловное превосходство.

Правда, удается это солисту не без борьбы: порой незримая чаша весов склоняется в сторону мощного, многоголосого соперника солирующего фортепиано. В сущности, этот универсальный инструмент трактуется Щедриным как своего рода второй оркестр, не просто способный бороться на равных с первым, но и выигрывающий состязание. Иными словами, в фортепианных концертах Щедрина акцент сделан все-таки на партии фортепиано.

Дух состязания сказывается не только в поочередном выходе партнеров на передний план. Он ощущается также в их совместном звучании, где возникает многоплановость, внутренняя полифоничность. Следуя за солистом, оркестр, постоянно пытаясь ему противостоять, развивает самостоятельную линию. Такая внутренняя полифоничность — отличительная черта концертного стиля Щедрина, широко использующего контрасты различных планов одновременного звучания.

Это свойство корреспондирует с другой особенностью стиля концертов — остротой, резкостью, неожиданностью контрастов-сопоставлений в последовательном развертывании музыки. Ее течение может показаться калейдоскопичным, насыщенным резкими поворотами музыкального движения. словно композитор прислушивается к причудливой смене голосов современного мира и стремится схватить их неожиданные сочетания в образах музыки, не только не сглаживая различия, но заостряя их до предела, за которым все распадается на осколки.

Суть внутреннего развития концертов Щедрина состоит в том, что такие резкие контрасты затем получают свое оправдание и смысл движения образов как раз и заключен в выявлении связи, родства в чужеродном, несходном, порой даже враждебном. В этом и состоит пафос драматургии музыки Щедрина, быть может с особенной яркостью проявившийся именно в его фортепианных концертах.

Сказанное выше справедливо по отношению к такому внешне традиционному сочинению, как Первый концерт, созданному еще в пору учебы в консерватории (1954). Истоки стиля тогда еще совсем молодого автора выявлены достаточно очевидно. отчетливо ощущается, кто именно повлиял на Щедрина в пору становления его самобытного таланта. Конечно, прежде всего вспоминается музыка Прокофьева. Близость к заветам великого русского мастера сказалась в рельефной броскости тематизма, в остроте и неожиданности контрастов, и даже в трактовке некоторых приемов пианистической техники, где сочетаются острота и ритмическая энергия с изяществом и тонкостью пассажей, захватывающих крайне высокий регистр инструмента с его «стеклянным» звучанием.

Но уже в этом сочинении проступают самобытные черты стиля Щедрина. И, пожалуй, ярче всего они сказались не столько в тематизме, сколько в драматургии сочинения, основанного на резких,

предельно заостренных контрастах, приводимых в конечном счете к общему знаменателю. Эта особенность драматургии концерта нагляднее всего проявилась в его первой части. По сути дела четырехчастный цикл основан на том же принципе последовательного сближения разнородного, который здесь действует на уровне композиции в целом.

Исходная тема первой части концерта торжественной приподнятостью напоминает о патетических вступлениях многих классических фортепианных концертов:

Начальный оборот с характерным броском на сексту становится своего рода «визитной карточкой» темы (построение «а»). Ему отвечают мелодически более распевные обороты (построение «b»), акцентирующие квинтовый тон, что столь характерно для тематизма русской классической музыки. Но если исходный оборот устойчив, то его «партнеры» изменчивы в духе народной вариантности. Таким путем создается сплав активного провозглашения с чисто русской распевностью, где твердость выделения опорного тона (тонической квинты) сочетается с мягкостью плавных к нему «подходов», постоянно меняющих очертания.

Щедрин не длит показа начальной темы — она звучит ровно столько, сколько нужно для того, чтобы обрисовать ведущий образ. И прежде чем вновь закрепить ее в сознании слушателя, композитор вводит новый материал (ц. 1): торжественное провозглашение сменяется мягкой распевностью мелодии оркестра, отягченной бриллиантовым кружевом пассажей. Затем вновь в свои права вступает главная тема, замыкающая небольшую трехчастную форму (ц. 3).

Как же пойдет развитие дальше? Вопрос этот особенно оправдан именно потому, что 2-е проведение главной темы создает ощущение некоего замыкания, окончания относительно заверщенного раздела формы. Мы ждем нового контраста, еще более яркого, еще более радикального. И наши ожидания полностью оправдываются, даже в большей мере, чем нам бы этого хотелось: вступающая без особой подготовки побочная тема не просто контрастирует главной — она решена в принципиально ином ключе:

111 [Andantino]

p legato

Если оценить эту музыку вне контекста, то она менее всего кажется пригодной для концертного жанра. По внешности это камерная пьеса в духе некоторых «Мимолетностей» Прокофьева, фортепианных миниатюр Стравинского или отдельных пьес «Микрокосмоса» Бартока. Трудно представить себе что-либо более аскетичное — упорные, почти механические повторы остинатной формулы в басу, создающей колорит фригийского лада, сочетаются с архаической, народного склада мелодией квартовой основы (квинтовый тон *h* не является опорным и представляет опевание тона *a*).

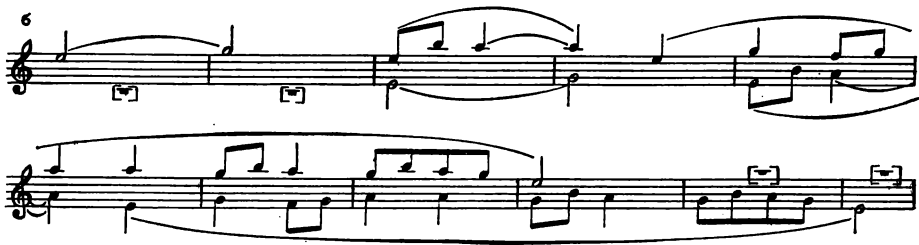
112^a [Andantino]

pp

Picc. Fl.

pp dolcissimo

Cl.



Колорит жесткой «архаической» диатоники выдержан и в последующем развитии этой темы (см. пример 112а,б).

Приведен отрывок, где возникает каноническое проведение темы (пропоста — оркестр, респоста — фортепиано). Диатонический склад не нарушен ни единым «случайным» знаком¹.

В целом развитие побочной темы также образует замкнутый, обособленный раздел, который строится исключительно на проведениях побочной темы. Последовательное уплотнение фактуры, насыщение ткани подголосками нигде не нарушает строя мелодии, свойственной ей диатоники «белых клавиш».

В таком резко контрастном противопоставлении двух разделов формы, обнаруживающем полное несходство по всем параметрам стиля, и проявилась та черта музыки Щедрина, которая стала в дальнейшем для композитора едва ли не основополагающей: контрасты «разных музык», разных музыкальных стилей.

Но мало показать такой контраст — нужно решить, что же делать с ним дальше. И все последующее развитие концерта раскрывает процесс постепенного сближения двух образных планов. Роль основных тем оказывается при этом неодинаковой. Ведущая нить развития едва ли не полностью «вытягивается» из побочной темы, а главная явно остается на втором плане. Побочная тема трактована композитором как нечто изменчивое, активное, динамическое, главной же уготована роль триумфатора, пользующегося плодами «чужих» усилий.

Новый раздел первой части (условно ее разработка) начинается с резкой жанровой метаморфозы побочной темы. Но это только одна из возможных форм, в которой выступает поистине вездесущая тема:

113a Allegro

8 Cl. Fac.

f

marc.

V.c. C-b. pizz. *molto secco*

¹ Сравним этот отрывок с параллелизмами трезвучий, удваивающих тона главной темы (см. пример 110).

6 [10] **[Allegro]**

ff marc.

Fag.
Tr-ne
V.c.
C.b.

f marc.

p portam.

Она звучит то с оттенком скерцозности (см. пример 113а), то излагается мощными аккордами в духе провозглашения (см. 113б)¹, то становится подобной взволнованной декламации, близкой стилю Мусоргского (см. 113в). В конечном итоге побочная тема достигает патетического звучания в первой кульминации разработочного раздела (ц. 13).

И вновь следует резкий контраст:

114а **Sostenuto**

pp dolcissimo

7 7

6 V.c.

¹ В этом случае побочная тема сближается с главной, что подчеркнуто звучанием ее оборотов в басу.



Формально здесь звучат новые проведения побочной темы (основная мелодия поручена инструментам оркестра), но задают тон не они, а упорно повторяющиеся с регулярностью часового механизма энергичные расходящиеся гаммообразные пассажи солирующего фортепиано, приобретающие роль своеобразного *ostinato* (см. пример 114а). Отметим такую деталь — побочная тема проводится сначала в *gis-moll*, затем в *cis-moll*, в то время как пассажи звучат на той же высоте¹. Благодаря такой настойчивой повторности оstinатный мотив фортепиано приобретает функциональное, тематическое значение. И в состязании с оркестром именно он становится победителем.

Как же представлено в первой части концерта состязание двух его участников? В главной теме нет ощутимого преобладания одного из них — фортепиано и поддерживающий его оркестр находятся в полной гармонии. Побочная тема выдвигает на первый план фортепиано — оно захватывает ведущие позиции. В разработке борьба идет с переменным успехом вплоть до описанного выше эпизода *Sostenuto* (ц. 14—15). Новый этап состязания открывает 2-й раздел разработки (от ц. 16), который возвращает нас к скерцозному варианту побочной темы. Но на его фоне звучат декламационные обороты фортепиано, уже знакомые нам по предыдущему изложению (см. пример 113в). Возникает своеобразная полифония жанровых наклонений в сочетании оборотов одной и той же темы. В кульминации раздела побеждает оркестр, мощно провозглашающий побочную тему. Сближение двух тем окончательно достигнуто, что подчеркнуто их объединением в одновременном звучании:

Meno mosso

115 **19**

Fiat
Archi

Cor.

Tr-nl

Fag.

Tr-ne

Tuba

C-b.

ff

ff marc.

¹ Легкая корректировка все же происходит, но она касается не самих гаммообразных тират, а тонов, приходящихся на 2-ю и 6-ю восьмую каждого такта, что создает скрытые подголоски.

После такой кульминации естественным итогом выступает реприза главной темы в том виде, как она звучала в начале концерта. Эта реприза по сути дела выполняет также функции коды первой части, быстро переходя к заключительному изложению, где, тем не менее, подчеркнута интонация восходящей сексты — «визитной карточки» главной темы:

118 Presto

f *stacc.*

Cor. *mf*

Tr-ba *mf*

Archi plz. *non f, ma poco marc.*

Cor. *mf*

Что же сложилось в первой части в конечном итоге? Если связывать ее строение со структурой привычной сонатной формы, то формальное соответствие найти с ней можно. Есть экспозиция, где противопоставлены две партии, есть разработка, насыщенная энергичными преобразованиями тематизма. Ну, а завершение части краткой репризой главной темы тоже не новость в концертной литературе (на память приходит первая часть Второго концерта Прокофьева).

Тем не менее, едва ли такая трактовка будет отражать суть этой оригинальной формы. Гораздо точнее определить ее как контрастно-вариантную форму, основанную на резком противопоставлении двух тем с их последовательным сближением. Две темы — два обособленных раздела, которые с явной натяжкой можно связать в единую сонатную экспозицию. Затем два обширных разработочных раздела, завершающихся кульминациями, где и достигается сближение основных тем первой части концерта: Между этими разделами звучит оттеняющий эпизод *Sostenuto* — своего рода «остановившееся мгновение». И, наконец, завершающее проведение главной темы, которое замыкает форму. В последовательном сближении вначале противопоставленного и заключен, как уже говорилось, ее внутренний смысл.

Обращаясь к построению цикла концерта в целом, нетрудно убедиться, что в его основу положен тот же принцип сопоставления контрастного материала со стремлением связать все линии в одном узле. Но действует этот принцип на более высоком уровне.

Обе средние части концерта не содержат каких-либо значительных внутренних контрастов — они, в отличие от первой, отмечены необыкновенным внутренним единством. Но, сопоставляя их друг с другом, убеждаешься в радикальном несхождении двух образов, словно бы каждый из них вошел в цикл «из другой оперы».

«Деловитая» скерцозность господствует во второй части — Скерцотоккате. Ее ведущая тема, близкая простым народным календарным песням (например, «А мы просо сеяли»), равно как и незатейливым детским мотивам, уже при первом появлении дана в оправе своеобразного «кружения» фортепиано:

117^a [Vivo leggiero]

117^a [Vivo leggiero]

p

V-ni I pizz.

V-ni II arco

V-ni I pizz.

p

a

b

b₁

a

b

i₁

24

Cor.

p

Fl.

mp

Сама же мелодия весьма проста — это трехтактовое построение (см. пример 117б), объединенное со своим повтором по принципу пары периодичностей (aa). Любопытно, что сам мотив (построение «a») включает аналогичную повторность двух субмотивов (построения «b» и «b₁»), разнящихся только ритмически (положением четверти на 1-й

и на 2-й доле такта). Последняя ритмическая деталь придает упругость и какую-то собранность мотиву, что подчеркивается наложением оstinатных фигур фортепиано.

В дальнейшем основной мотив выступает во многих вариантах, в том числе и меняющих звуковысотный профиль отдельных оборотов (примеры 117в и г). Однако гораздо более существенна интенсивная вариационная разработка, включающая многообразные приемы пассажной техники, позволяющие выявить мастерство пианиста-виртуоза:

118a

30

The musical score for Example 118a consists of three systems. The first system (measures 30-31) includes piano (p), violin (V-ni), and a string section (V.c., C.b.). The piano part has a forte (*f*) dynamic, while the violin part has a fortissimo (*fff*) dynamic. The second system (measures 31-32) includes piano and horn (Cor.). The piano part continues with fortissimo (*fff*) dynamics, while the horn part has a piano (*p*) dynamic. The third system (measure 32) shows the horn part in detail. Measure numbers 30, 31, and 32 are indicated at the beginning of their respective systems.

В приведенном отрывке уже сама тема «транспонирована» в трихордный лад (см. пример 118б), и ее звукоряд, вместо большой терции, охватывает попевку, образованную сцеплением секунды и кварты (f, g, b). Она сочетается с подголоском, представляющим трихордную

ячейку иного качества (*b, d, es*), что дает в итоге последование двух квинт, прослоенных квартой (квинты *b, f* и *es, b*, кварта *d, g*). Исходная квинта (*b, f*) образует базу гармонии, словно отбрасывая от себя «звуковые брызги» в партии фортепиано, включающем также сексту *g* — недостающий тон трихорда. Итак возникает поразительное сочетание внутреннего единства ткани, где трихорд тематического построения отражается в вертикальной проекции в гармонии, и ее расчленения на полиладовые ячейки. В такой «сложной упрощенности» — есть родство с изысканным примитивом Стравинского периода «Весны священной».

С последним сочинением связана ведущая особенность Скерцо-токатки: ее характерные попевки, восходящие к песенному складу древнейших слоев русской культуры, служат основой построения изысканной, разветвленной ткани, где незатейливые мотивы подвержены действию «силовых линий» полей гармонического напряжения. Основой выразительности музыки становятся не проведения темы как таковой, а гибкие формы ее взаимодействия с разработанным, фактурно насыщенным окружением.

Безусловное господство главного мотива в какой-то момент, однако, подвергается сомнению — на фоне его оборотов напоминает побочная тема первой части¹:

119a [Vivo leggiero]

V.c.
V.le
p cantabile

Fag. *mf articolato*

Timp. *p*

6 34 Fag. V-ni *p*

¹ Это своеобразная компенсация отсутствия побочной партии в репризе первой части концерта.

Выступающая в разных ритмических вариантах, она все же не создает резкого контраста, не прерывает течения вариаций. Она звучит как наложение, оттеняющий элемент ткани, внося лишь некоторое разнообразие в непрерывное движение вариантов темы.

Остается еще сказать об организующей роли напоминаний основного мотива в первоначальном изложении. Такие напоминания словно возвращают нас к исходному рубежу, создавая эффект замыкания предшествующего круга вариаций и начала нового.

Совершенно в ином жанровом ключе выдержана третья часть концерта — Пассакалия. Развернутая тема в духе неторопливого шествия становится основой небольшого цикла вариаций на *basso ostinato*. Как это характерно для классических пассакалий, басовая тема-формула служит канвой, по которой вышивается узор рельефных голосов. Есть и постепенное уплотнение ткани с последующим ее разрежением, замыкающим форму.

Основная тема выдержана в духе «русской диатоники»:

120a *Sostenuto*
V.c.

C.b. *pp legato* *poco*

Fag. *p* *pp* *pp*

Agitato
Archi

V.c. *f* *pp*

Уже в 1-й вариации (от т. 8 примера 120а) свободный голос излагает напевную мелодию в духе неторопливого эпического повествования, своего рода серьезной, «объективной» лирики, столь свойственной русской эпической традиции. Ее современная трактовка сказывается в характерной опоре на диатонику, где четкий тональный центр (тон *b*) оттеняется ярко выраженными побочными опорами, где наиболее важна VII натуральная (тон *as*).

Мелодически-линейная трактовка диатоники наглядно проявляется в вариации, где тема изложена каноном (см. пример 120б). Особую

выразительность канону придают столкновения в одновременном звучании разных опорных тонов одной и той же мелодии. Так, в такте 2 тон *b* сочетается с *des*, в 3-м — *des* с *as*, а в 4-м основной тон (*b*) соединен с главной побочной опорой (*as*). При этом каждый тон сохраняет свою мелодическую функцию, не нивелируясь в созвучии вертикали. В движении мелодических линий возникает своеобразная ладовая полиритмия. Шедрин применил этот прием в условиях такой строгой полифонической формы, как канон. Поэтому ладовая полиритмия, с характерной для нее несинхронностью чередования устоев и неустоев в каждой из линий многоголосия, возникла в соединении двух проведенных одной и той же мелодии, вступающих с разницей в один такт.

В кульминации Пассакалии (ц. 46) сочетаются линии, данные в гармоническом утолщении. Органный пункт на тоне *b* подчеркивает тональную централизацию музыки. Тема, звучащая на его фоне, проходит в высоком регистре у оркестра, поддержанная ударами аккордовых колонн (в основе их — простые трезвучия). В гармоническом утолщении (секстаккордами и квартсекстаккордами) дан и контрапункт противодвижения в среднем пласте ткани.

Единое жанровое наклонение присуще и финалу концерта. Здесь высвобождается стихия русских плясовых наигрышей, с присущим композитору оттенком веселого озорства, задорной шутки.

Уже начало с короткого мотива, где фортепиано с места в карьер вступает в спор с оркестром, вводит в строй образов финала. Состязание двух партнеров, где каждый вторгается со своей репликой, не давая другому договорить, подчеркнута приемом бесконечного канона. Однако ведущий образ финала обрисован его главной темой, восходящей к жанру частушки¹:

The image displays a musical score for the finale of the concerto. It consists of two systems of staves. The upper system is for the piano, marked with the tempo "[Presto festoso]" and the dynamic "p grazioso". It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower system is for the strings, marked "Archi pp", and features a bass clef and the same key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, with letters 'a', 'a1', 'b', and 'c' marking specific motifs. The first system is numbered "121a" and the second system is numbered "6".

¹ В основу темы положен мотив частушки «Балалаечка гудит».

И здесь по внешности простая тема обнаруживает тонкие внутренние связи. Так, при вариантном повторе 1-го мотива (построение «а») изменяется ритм с введением острой синкопы (см. оборот «с» в примере 1216). Замыкающий тему мотив (построение «b») не только контрастирует предыдущим — в нем можно уловить с ними четкие интонационные связи (ср. обороты, обозначенные литерой «с»). Да и само замыкание темы на тоне *a* отражает ее начало с повторов того же тона октавой выше. Так возникает тонкая игра соответствий в движении оборотов такой с виду несложной мелодии. Игровое начало подчеркнуто сопровождением в духе гармошечных переборов¹.

В последующем развитии финала эта тема господствует безраздельно, облекаясь в различные фактурно-гармонические маски. Вот как звучит она, к примеру, у солирующего фортепиано:

122 [Presto festoso]

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 122 and ends at measure 126. The second system continues from measure 127 to measure 131. The music is written for piano with a forte (ff) dynamic and a marcato (marcattissimo) articulation. The tempo is marked 'Presto festoso'. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily composed of parallel quarter chords, with some syncopation and a final melodic flourish in the second system.

Тема, изложенная параллельными квартсекстаккордами, сочетается с диатоническим контрапунктом, изложенным теми же созвучиями. При этом по вертикали возникают острые столкновения функционально несходных гармоний. Острая, порой даже жесткая диатоника с эффектами ладовой полиритмии введена в обиход Стравинским, Бартоком и Прокофьевым, открывшими ее новые возможности при разработке мелодий народного происхождения.

В финале концерта есть также эпизодические темы, которые играют явно роль оттеняющего контраста²:

¹ Тонический аккорд чередуется тут с двумя вариантами вводного септаккорда с повышенной квинтой (*gis*). Она введена, чтобы подчеркнуть эффект перебора двух мажорных трезвучий, построенных от тонов *d* и *e*.

² Здесь композитор использовал подлинный народный напев (известная частушка «Семеновна»).

123
a. 56 [Presto festoso]

pp sotto voce

Fag. mf

pp leggerissimo

This system contains the first four measures of the piece. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a piano (*pp*) dynamic and a *sotto voce* marking. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp leggerissimo*. A *Fag.* (Fagotto) part enters in the second measure with a *mf* dynamic.

This system contains measures 5 and 6. The right hand continues the melodic line, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

6. 73 [Presto festoso]

f legato, cantab.

V-c. Fag.

f legato, cantab.

This system contains measures 7 and 8. The right hand features a more active melodic line with slurs and accents, marked *f legato, cantab.* The left hand continues the accompaniment, also marked *f legato, cantab.* A *V-c. Fag.* (Violoncello/Fagotto) part is indicated in the second measure.

p

V-c. *p*

This system contains measures 9 and 10. The right hand continues the melodic line, marked *p*. The left hand accompaniment is also marked *p*. A *V-c.* (Violoncello) part is indicated in the second measure, also marked *p*.

Игра синкопированных ритмов в мотиве частушки оттеняется ости-
натым оборотом баса (чередование квинты и сексты), а также контра-
пунктом фагота (см. пример 123а). Последовательное наложение секунд
на остинатную формулу баса создает эффект ожидания — подготовки
вступающей далее основной темы финала (ц. 62). Оттеняющую роль
играет и задорная мелодия, простирающаяся в смене басовых тонов
фортепиано (см. 123б). Все это только грани единого образа, представ-
ленного главной темой финала.

И только в его завершении композитор предпринимает попытку
свести воедино наметившиеся линии, вводя главную тему первой части
концерта на фоне октавных пассажей фортепиано, основанных на
оборотах основной темы финала:

Maestoso

124: 62

Archi
Flauti

Cor. sff

Tr-bo

Tuba

V-e.
C-b.

Однако решить задачу объединения цикла в полной мере молодому
композитору еще не удалось. Реминисценция первой части не очень
сильно обращает на себя внимание и нужно внимательно вслушиваться,
чтобы ее уловить. В целом же Первый концерт тяготеет к сюитному
принципу сопоставления разнохарактерных частей¹.

Задача объединения контрастного материала с успехом решена во
Втором концерте, где Щедрин выступил во всеоружии зрелого мастер-
ства. Второй концерт (1966) вместе с тем относится к периоду иска-
ний в творчестве московского мастера, что связано не столько с освое-

¹ В 1974 г. была создана новая оркестровая редакция Первого концерта.

нием новых средств, сколько с поисками своего лица, преодолением прежних, порой слишком явно заметных влияний. И действительно, во Втором концерте уже нет явных аналогий с музыкой Прокофьева, хотя воздействие прокофьевского метода и сохраняется, объединяясь с новыми чертами стиля.

«Диалоги», «Импровизации», «Контрасты» — так озаглавлены три части, объединенные в единую циклическую композицию. И эти названия определяют нечто более, нежели внешние свойства музыки, наподобие привычных обозначений темпа.

Естественно, что в части, обозначенной словом «Диалоги», возникает спор между двумя участниками состязания — солирующим фортепиано и оркестром. Отметив этот факт, мы определим лишь самоочевидную истину. Причем роли двух участников диалога — равноправны, но неравнозначны. Вслушавшись в речь солирующего фортепиано, то неторопливую, повествующую, то импульсивную, полную устремления, убеждаешься в том, что в первой части концерта возникает еще один внутренний диалог, простирающийся в партии главного участника состязания. Этот внутренний диалог подобен движению ищущей мысли человека, взвешивающего все «за» и «против» и пытающегося найти точное определение неясному, ускользающему. Внутренний смысл музыки первой части и составляют настойчивые искания твердой точки опоры, ясно сформулированной и законченной музыкальной мысли. Порой кажется, что достаточно небольшого усилия, чтобы эта мысль наконец обрела ясные очертания, но именно этого чуть-чуть и не хватает, чтобы возникло вполне сложившееся ощущение завоеванной цели.

Музыкально этот процесс движения мысли находит выражение в господстве интонационно-насыщенных линий, основанных на ритмически-равномерном движении. Это отнюдь не бездумные экзерсисы или общие формы движения. Здесь ощущается воздействие старой традиции интонационно-осмысленной линии, реализующей идею равномерного ритма — традиции, представленной в инвенциях Баха, этюдах Шопена. Но, в отличие от предшественников, Шедрин строит свои бесконечные, этюдообразные линии на тонально-рассредоточенной, 12-ступенной основе.

Такая основа ясно простирается уже во вступительной теме-тезисе, где вырисовывается 12-тоновый ряд. Последование его тонов принципиально диатонично — первая семерка представляет гамму F-dur, тона которой частично даны вразбивку, остальные пять тонов также образуют диатоническое последование, отстоящее от основного на тритон:

125^a

Tempo rubato (♩ = c.a. 42)



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

F-dur H-dur

6

Этот ряд «сформулирован» как исходная первооснова; вместе с тем его первое появление подобно предварительной пробе, где исполнитель пытается найти точное выражение пока еще смутной, непроясненной мысли¹.

Но вот после сухого удара оркестра начинается новый пассаж фортепиано (см. пример 1256). Общее его направление — нисходящее, что можно проследить по периодически выявляемой пианистом ведущей линии скрытого голоса. Но это нисхождение усложнено включением побочного скрытого голоса, благодаря чему линия приобретает извилистость очертаний, где тщетно искать устойчивые, точно повторяющиеся интонационные обороты. В роли некой «интервальной константы» здесь служат секунды, но и они даны во всех теоретически мыслимых формах (малыми и большими, восходящими и нисходящими, повторенными подряд и прослоенными иными интервалами). В итоге возникает поразительное сочетание внутреннего единства пассажа и его нестабильности. Единство создается его целенаправлен-

¹ Это впечатление усиливает вторая — нисходящая часть вступительного тезиса, с характерной вариантностью опорного интервала (м. септима, м. секста, кварта).

ностью (идея последовательного нисхождения), ритмической однородностью (32-е), господством интервала секунды, простирающимся как в последовательном сочетании тонов, так и в сочетаниях опорных точек линий скрытых голосов. Нестабильность — в постоянной перемене конкретных форм интонационных оборотов, складывающихся в последовании тонов, их «интервальной группировке». И такая нестабильность мешает нам ощутить в этом пассаже выражение устойчивого, твердого — он словно готовит наступление какой-то очень важной, ясно очерченной мысли.

Новые вторжения отрывистого аккорда — новый вариант этюдообразного движения (ц. 1). И после ряда аккордов *sforzando* вступает развернутое соло фортепиано, которое по своему положению в данной части представляет ведущую музыкальную мысль, готовившуюся во вступлении¹:

[♩ = 88-92]

126 [2]

non f., ma pieno voce ed espress.

Здесь возникает ритмически равномерное этюдообразное движение, выявляющее по-началу транспозицию основного ряда (от тона *c*). Правда, в отличие от предыдущего пассажа, здесь уже нет безусловного господства интервала секунды — не менее важным оказывается интервал малой терции, простирающийся как в последовании соседних тонов, так и в сочетании опор скрытых голосов. Но на более высоком уровне господствует принцип прогрессирующей перемены, далеко уводящей от исходных форм. Так, сравним рисунок пассажей двух первых тактов — сходство оборотов несомненно, хотя ни один интервал, приходящийся на одну и ту же счетную долю, и не повторен с абсолютной точностью. Но уже в такте 3 изменения столь существенны,

¹ Значение этой музыки подчеркнуто точной ее репризой, завершающей «Диалоги».

что от оборотов 1-го такта остается одно воспоминание. Далее возникают новые рисунки, новые обороты; они могут иногда напоминаться; но связать с ракоходом основного ряда, построенного от тона *f*. Возможно найти сходство между тактами 5 и 7 (от ц. 2), но лишь поначалу, поскольку общее быстро сменяется различным. Такой своеобразный цепной принцип интонационного продвижения вновь выявляет сочетание стабильного и нестабильного, внутреннего единства и постоянной перемены¹.

И вот именно в таком сочетании и заключен внутренний смысл ведущей музыкальной мысли «Диалогов». В ней ощущается трудное, сосредоточенное размышление, которое составляет пафос многих полифонических пьес старых мастеров, основанных на принципе инвенции, понимаемой как свободное изобретение на основе строго выдержанного единого принципа. В пределах установленных композитором строгих ограничений открывается простор для свободной фантазии. Причем таким «нестабильным» моментом оказывается именно то, что в музыке, опирающейся на четко очерченные темы, завершаемые ясными кадансами, является «стабильным». Речь идет о последовании тонов, образующем рельефные интонационные обороты, служащие опорой мелодического движения. Выделения таких устойчивых оборотов и нет в этой музыке, где все ее мелодические построения равнозначны. Тематическая функция словно разлита, рассредоточена на всем протяжении линии, где ни один из оборотов явно не выделяется на фоне других, не занимает ответственного положения.

Как же разворачивается дальше движение событий «Диалогов»? Вопрос этот отнюдь не просто риторический, ибо в равномерности движения главной мысли, порученной солирующему фортепиано, заключена кардинальная трудность в изыскании побудительных стимулов к дальнейшему становлению формы.

Суть дела в том, что исходные тематические, равно как и тонально рассредоточенные построения, открывающие «Диалоги», служат лишь своего рода «стартовой линией» музыкального движения. Они задают ему тон, но не определяют всех его поворотов. Последующее развитие ориентируется лишь на ведущий принцип — сравнительную стабильность однажды принятой структурной идеи, не воспроизводя конкретных форм ее воплощения.

Вместе с тем, развитие «Диалогов» не представляет бесконечной линии этюдообразных пассажей, — ему присуща динамика, энергичные контрасты. Эффект контраста достигается резкой сменой принятого типа изложения на новый, который также сохраняет стабильность в течение определенного времени. Отсюда возникает своеобразная ступенчатость смен структурных плоскостей-блоков, с постепенной активизацией, ростом внутреннего напряжения. Последнее достигается также за счет

¹ Этот же принцип господствует и в построении 2-го голоса ткани, окрашивающего ведущую линию спектром обертонов.

активного содействия оркестра — другой стороны концертного состязания.

Не вдаваясь во все детали, сжато осветим основные этапы движения «музыкальных событий» «Диалогов».

После развернутого соло фортепиано, оркестр вновь вторгается со своей репликой (ц. 4), — он словно подстегивает солиста, побуждая его перейти к более оживленным пассажам (триоли 16-ми). Последование отрывистых аккордов переводит «Диалоги» к новому темпу (*Allegro*), после чего наступает следующий раздел, где реализована иная структурная идея:

[*Allegro* ($\text{♩} = 132 - 126$)]

127 [6] 1 9 10 6 8 3 5 4 2 12 11:

f sempre

V.le div. arco e pizz.

f marc.

Энергичные пассажи, завершаемые остановкой на долгом звуке, идут на фоне суховатого равномерного движения восьмых. И здесь стабилен общий принцип, но не стабильны конкретные формы его проявления. Достаточно сравнить все пассажи, подводящие к выдержанным тонам, чтобы убедиться в том, что они нигде не повторяются с абсолютной точностью. Более пристальный анализ выявит общность некоторых оборотов, которые, подобно стеклышкам калейдоскопа, каждый раз выступают в новых комбинациях. То же можно сказать и о рисунках, складывающихся в движении восьмых оркестрового фона.

Крайне затруднительно было бы связать многочисленные варианты 12-тоновых оборотов-пассажей с каноническими вариантами основного

ряда (инверсией, ракоходом, ракоходом инверсии). Так начальный мотив, завершаемый остановкой на тоне *ges*, с некоторой натяжкой можно связать с ракоходом основного ряда, построенного от тона *f*. Обратное движение проступает в последовании начальных тонов двух групп 16-ми (тона *d* и *c*), затем выявляется более явно (последование тонов *a*, *e*, *b*, *g* и *f* в партии вступающих альтов). Но во вступлениях других тонов ряда обнаружить явную упорядоченность невозможно — столь велика роль различных перестановок, ломающих интонационную структуру ряда. Однако найденное Щедриным последование оказывается весьма устойчивым и оно затем повторяется, создавая дополнительную интонационно-тематическую арку (см. ц. 10).

В последующем активизируется не только партия фортепиано, но и оркестр как участник состязания. Он все активнее вмешивается в развёртывание событий, добываясь места под солнцем, пока, наконец, не выступает на передний план в первой кульминации «Диалогов» (ц. 17).

В кажущемся нескончаемым потоке непрерывно обновляющихся пассажей возникает поначалу скрытый процесс постепенной кристаллизации ведущего 12-тонового тезиса, заявленного впервые во вступлении. Скачок на следующую ступеньку — начало блока, реализующего новую фактурную идею, — нередко ознаменовывается напоминанием знакомого нам последования двенадцати тонов:

128
 а. 9 [Allegro (♩ = 132-126)]

f, ma leggiero

6. 11

f détaché

(f, ma accompagnando)
 f détaché
 V-ni I, II

23
 f

V-ni
 f espress.

Но оно становится лишь трамплином для последующих свободных преобразований, нигде не сохраняющих порядок следования тонов ряда с абсолютной точностью. Сохранена (и то не везде) лишь идея извилистого восхождения по тонам гаммы. 12-тоновое последование лишь исходный импульс, открывающий цепь свободных вариантов, преобразующих его интонации до неузнаваемости.

Вместе с тем оно важно для Щедрина как своего рода ориентир в текущем движении пассажей. И многократные его напоминания постепенно закрепляют за ним роль ведущего тезиса части, усиливают вначале неочевидную его тематическую функцию. Показательна в этом плане каноническая имитация, открываемая проведением ряда в двух голосах, вступающих поочередно в октаву (ц. 25). Впрочем, и здесь нет строгости в проведении приема — важна лишь сама идея канонического сочетания двух голосов.

Но особенно важна роль 12-тонового последования в генеральной кульминации «Диалогов», которая представляет логическое завершение вторгающихся аккордовых импульсов оркестра:

129 a $\text{♩} = 88-92$
 Alleg. con s.v.a.
 V-ni Fl. Ob. Tr-be Cl. Fag. Tromb. V-c. C-b.

6.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12-тоновое последование, данное в транспозиции, здесь образует басовую линию аккордов, представляющих типичные для стиля Щедрина созвучия, где соседние тона так взвешены в пространстве, чтобы по возможности исключить непосредственные секундовые столкновения между ними.

И все же 12-тоновое последование даже здесь не становится ясно очерченной темой. Этот шаг будет сделан много позднее, о чем речь впереди. Пока же композитор ограничивается напоминанием начала основного раздела «Диалогов» (ц. 29, соответствующая ц. 2). Эта реприза совмещает в себе две функции. Она естественно закругляет первую часть, приводя ее к исходному рубежу. Вместе с тем, она готовит новый бросок в сферу контрастных образов, осуществленный в следующей части «Импровизации».

С понятием «Импровизация» связано представление о свободном, строго нерегламентированном звукотворчестве, где особенно велика

роль непредвиденного, вероятного. Импровизация предполагает, что исполнитель — он же и творец звукообразов — осуществляет выбор из многих возможностей, который, однако, вовсе не является единственно необходимым (только так, а не иначе). Другая реализация той же идеи может повести развитие по-новому, столь же необязательному пути.

Между тем, в применении к «Импровизациям» Щедрина действие принципа свободного выбора ограничено весьма строгими рамками. Суть дела в том, что из всех частей концерта именно вторая строится на основе четкой, структурно оформленной темы, уже не просто задающей тон музыкальному движению, но определяющей его ведущий образ:

130 [Allegro (♩. 96-92)]



12-тоновая тема ясно членится на два построения, образуя нечто подобное периоду из двух предложений. Но полностью отождествить ее структуру с классической формой мешает ее тональная неустойчивость. Впрочем, начальный оборот проявляет контуры f-moll, а заключительный подобен каденции в d-moll. Но это лишь краткие намеки на устойчивую тональность, размываемую хроматическим движением и к тому же ясно не поддержанную линией баса, которая кажется лишь приуроченной к мелодии, без особой заботы о гармоническом с ней согласовании.

Есть еще одна особенность темы, которая препятствует ощутить ее как вполне тональное образование. Это крайняя нестабильность звуковысотного профиля. Уже 2-е предложение — не более как свободный вариант 1-го, где о связи говорят прежде всего характерные репетиции начального тона (см. пример 130б)¹. То же в дальнейших

¹ Интонационно это 2-е проведение темы представляет свободный ракоход 1-го с перестановками отдельных тонов. Этот ракоход, однако «уложен» в ритмический каркас исходного варианта темы.

проведениях темы, которые узнаются по характерной исходной ритмической фигуре и репетициям начального тона. Остальное же наполнение варьируется в самых широких пределах¹. Итак, здесь снова господствует вариантность — перемена на основе сочетания стабильности ритмической структуры при крайней нестабильности ее звуковысотной реализации.

Проведения темы оттеняются в «Импровизациях» стремительными этюдообразными пассажами, где резкие вторжения сухих аккордов создают игру основных и побочных (внутритактовых) акцентов:

131 a
[Allegro (♩ = 96-92)]

33

p

sf secco

sf secco

sf

sf secco

sf

6. 41

f in ritmico assoluto,

senza Ped.

¹ Впрочем, в ряде проведений напоминает исходный импульс, с присущим ему восхождением по тонам минорного квартсектаккорда.

ad lib.
♩ = ca. 104 *)
Archl. pizz.
sf secco

*) ♩ Орч. не должна быть равна ♩. Piano sólo

И здесь та же нестабильность рисунков движения при сохранении его общей идеи. В этом плане показателен фрагмент, где возникает последование коротких нисходящих пассажей (см. пример 131б). Столь, казалось бы, испытанный прием освежается не только ступенчатой сменой вариантов (ср. т. 1—2 с т. 7—8, примера 131б). Немалую роль играют неожиданные перемены направления движения (т. 3), группировки длительностей (т. 6—7) и, наконец, перебои акцентов, подчеркнутых вторжениями аккордов оркестра.

Но в чем же тогда проявился принцип импровизации в этой музыке? Прежде всего, он сказался в особенностях сочетания партий двух участников состязания:

[Allegro (♩ = 96-92)]

*)

132

ff 8- 6 8

Tr-ba solo
f

*) Повторить несколько раз с любым интервалом во времени.

Четкую, ритмичную структуру оркестра, где ясно выделена основная тема (снова выступающая в ином высотном варианте), нарушают свободные вторжения энергичного пассажа фортепиано, который

может вступить в любой момент, совершенно не считаясь с пульсацией ритма и метра, установившейся в оркестре. Фортепиано выступает в роли агрессивного партнера, пытающегося любой ценой помешать противнику. И в этой нарочитой несогласованности — основа специфической выразительности музыки.

Иной раз фортепиано, напротив, достаточно четко согласуется с оркестром, и тогда импровизационный принцип проявляется по-другому:

[Allegro (♩. = 96-92)]

133

ff *ma non troppo e non marcato*

Cor.

V.c. *ff*

C.b.

Tr-ba

*) Одноголосная импровизация: играть любые ноты любого регистра клавиатуры, обязательен только ритм.

**) Двухголосная импровизация: играть любые большие секунды в любом регистре клавиатуры.

Совершенно неважно, какие именно тона будет извлекать пианист из клавиатуры — необходимо лишь четко сохранять ритм их смены. Здесь получает крайнее выражение принцип приблизительного (при-

мерного) приурочения голосов полифонической ткани, которому открыта свобода действия в условиях тотального хроматизма и полной эмансипации диссонансов. От свободного сочетания линий, фиксированных в нотном тексте, делается шаг к сочетанию линий, незафиксированных, но подчиненных единому ритму. Принцип вариантности-перемены здесь доходит до своего крайнего выражения.

И все же говорить о полном исполнительском произволе было бы преждевременно. Во-первых, четко фиксирована ведущая линия ткани, где провозглашается яркая тема. Что же касается фортепиано, то оно выступает здесь в роли своего рода ударного инструмента, подчеркивающего пульсацию ритма¹. Именно свобода, представленная пианисту в выборе последования тонов, подчеркивает уподобление фортепиано ударному инструменту с неопределенной высотой.

И, наконец, несколько слов о второй части в целом. Основная идея ее развития проявляется в многократности проведений вариантов темы, выступающей в разном фактурном одеянии, сочетающейся с мимолетными, оттеняющими контрастами². Это создает аналогию с рондальной формой, впрочем и здесь не представленной в своих классических разновидностях.

Две части — два разных решения. Можно предположить, что в третьей, завершающей — это противопоставление как-то будет преодолено. Но финал концерта усложняет проблему, поскольку вводит новые образы, которые нелегко связать с тем, что прозвучало ранее. «Контрасты» — так озаглавлена третья часть концерта, и это название отражает особенность композиции цикла, где сосуществуют образы, резко противопоставленные едва ли не по всем параметрам. Финал концерта углубляет еще в большей степени стилистический разрыв «разных музык», включая в орбиту сочинения даже такие явления, которые кажутся в общем контексте уж совсем чужеродными.

Но тогда, естественно, встают вопросы, каким же путем достигается единство целого и что препятствует его распадению на осколки? Снова возникает процесс постепенного сближения «разных музык», выявления поначалу неочевидного их родства, связи различных протянутых нитей в один узел. Но и этого мало. Финал Второго концерта вместе с тем выполняет и функцию обобщающего завершения всего цикла в целом.

Как нередко бывает в музыке Щедрина, начало финала сталкивает в парадоксальном сочетании самые, казалось бы, несовместимые элементы. Что общего можно найти между вступительными «колокольными» звучаниями оркестра и последованием интервалов партии фортепиано?

¹ В комплексной структуре ткани фортепиано играет роль темброкрашенного, четко ритмизованного фона, который оттеняет тематические рельефы, звучащие в оркестре.

² В их роли обычно выступает этюдообразное движение.

134. Flati, Campana *lunga morendo*

pp pp pp

б.

p

Типичный для Шедрина аккорд секундового строения, тона которого «взвешены» в пространстве¹, остается ядром двух последующих звукосочетаний, насыщенных многообразными секундовыми связями тонов, данными, как правило, на расстоянии в виде септим, нон, квартдецим. Это своего рода имитация колокольного сигнала, призывающего ко вниманию. А следующее далее последование интервалов, где преобладают чистые квинты, подобно предварительной пробе инструмента настройщиком, проверяющим его готовность к действию.

На фоне замирающего отголоска колокольного созвучия вступает новая тема, совершенно непохожая на все то, что нам пришлось слышать до сих пор:

135 Andante (♩ = 66-69)

V-ni I

pp *dolciss.*

cresc.
ракоход.

¹ Тона *es, d, e* в тесном расположении представили бы секундовое созвучие-кляксу.

[Andante (♩ = 66-69)]

В этой бесконечной мелодии возникает последовательное интонационное прорастание, длинная цепь плавно переходящих друг в друга рельефных оборотов. Ладовая переменность темы складывается на 12-тоновой основе — она проявляется в подвижной, текучей смене тональных опор, где ни одна не успевает закрепиться в роли главной. Можно выделить в этой линии отрезки диатонического строения, но диатоника эта чаще всего усложнена включением ладовых хроматизмов. К тому же грани отдельных мотивов завуалированы — они плавно перетекают друг в друга, периодически группируясь вокруг какой-либо местной опоры, чтобы затем столь же естественно утвердить новую.

Вместе с тем мелодии присуща конструктивная завершенность, своеобразная симметрия, где плавному восхождению отвечает нисхождение, включающее ракоход начального последования тонов темы в иной ритмической группировке (отмечено скобками в примере 135а). В конечном итоге музыкальная мысль, выраженная этой мелодией, становится подобной размышлению, исполненному того напряжения, какое присуще внутреннему монологу ищущего сознания.

Это впечатление еще более углубляется, когда та же самая мелодия дается в многоголосном одеянии, создающем ее своеобразную гармонизацию (см. 135б). Присущая теме полиладовость реализуется в вертикальном измерении — в последовательности интонационно-насыщенных голосов, объединенных в единовременном звучании. В этом соединении тянущихся линий почти полностью парализованы функциональные связи созвучий гармонии. Возникает впечатление, что звучит одно и то же гармоническое поле, словно переливающееся спектром обертонов, с тонкими колебаниями его насыщенности (мысль Стравинского о современном понимании гармонии как плотности находит в этой музыке блестящее подтверждение).

Каким же контрастом звучат после такой полной внутреннего напряжения музыки суховатые, деловитые пассажи фортепиано, поддержанные ударами секундовых созвучий:

Doppio movimento
(Allegro ♩ = 132-126)

136 66 = ♩ (subito)

ff stridente

f stacc. sempre

Cor.

+ Flati Archi
pizz. *sf secco*

Быть может, именно здесь в музыке концерта с особенной последовательностью реализуется идея экзерсисности, что создает эффект резкого столкновения двух музык. И действительно, трудно найти что-либо более контрастное — углубленное созерцание и сухое регретизм mobile, плавное развертывание интонационно-напряженных, тщательно «пропеваемых» линий и оживленный бег пассажей, «подстегиваемых» вторжениями аккордов-«клякс».

Но и этого Щедрина оказывается недостаточно: он вводит еще одну «стилистическую модуляцию» — на этот раз в сферу джаза:

[Allegro $\text{♩} = 132-126$]

137. [68]

sub. *p* con elegante

Jazz batteria *pp* etc.

C.b. solo pizz. *p*

Здесь нет ничего общего с джазовой музыкой Стравинского, например, с его Регтаймом для 11-ти инструментов или некоторыми фрагментами «Истории солдата». Это современный, несколько холодноватый «академический» джаз, с характерными для него пассажами — переборами вибратона, оживленным движением контрабаса *pizzicato*, параллельными септаккордами в гармонии. И новое повторение двух музык сглаживает контраст, поначалу казавшийся парадоксальным. Суховатое, этюдообразное движение и оживленный диалог пассажей фортепиано и вибратона роднит именно их «экзерсисность», а точнее стихия свободного музицирования, опирающегося на типовые формулы-клише инструментального стиля.

Перелом в развитии, знаменующий начало объединения разнородного, связывания различных линий в один узел, наступает с момента вторжения бесконечной мелодии, открываемой транспозицией хорошо знакомого нам по первой части последования 12-ти тонов:

138

[74] + 3 т.

V-ni II, V-le, Cor., Cl., Fag.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

6. [74] + 3 т.

[64] + 1 т.



Изложенная группой инструментов в унисон, эта тема не воспринимается как нечто совсем незнакомое. Помимо связи с первой частью, она обнаруживает родство с оборотами протяженной вступительной темы финала. Правда, эти связи, как показано в примерах 138 б и в, не столь очевидны, но они все же достаточно ощутимы. Ведь мы уже не помним прежнюю мелодию с абсолютной точностью, и вторжение унисонной темы воспринимается как вариант вступительной темы финала, также впервые представленной унисоном.

Развертывание бесконечной мелодии становится тем стержнем, на который нанизаны все остальные элементы ткани. Мы слышим здесь и периодические вторжения этюдообразных пассажей, а также остро ритмованных аккордов фортепиано, пытающегося привлечь к себе внимание, вновь звучит джазовый фрагмент (ц. 78). Но вскоре на авансцену выходит хорошо уже знакомая 12-тоновая тема, провозглашаемая с какой-то вызывающей нарочитостью:

139 [Allegro ♩ = 132-126]

a. 130

sub. *f marcato*

f staccatis.

V-c., C-b. arco

b.

a. Tr-ba

Столь же демонстративно звучит и ее инверсия, концовка которой, однако, отступает от строгой нормы (ср. обороты отмеченные скобкой в примерах 139 б и в). Но эта деталь малосущественна, поскольку мы узнаем тему — главную героиню концерта, лишь теперь утвердившую себя в роли ведущего тезиса сочинения. То, к чему стремилось развитие «Диалогов», достигается лишь в заключительном разделе финала сочинения.

Иными словами, только в финале концерта 12-тоновый ряд утверждается именно как ведущая тема сочинения, которая становится истинным «хозяином положения». Об этой своей роли она и заявляет во всеуслышание.

Но тема, утверждаемая с такой нарочитостью, не одинока — она выступает на фоне сложного сплетения контрастных элементов ткани, словно спутанных в плотный клубок:

140 82

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (Grand Staff), Violin I (V-ni I), and Trumpet (Tr-ba). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, marked with a forte (sf) dynamic. The Violin I part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The Trumpet part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The second system includes a piano part (Grand Staff), Violin I (V-ni I), and Cello/Bass (V-c. C-b.). The piano part continues with complex rhythmic patterns. The Violin I part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The Cello/Bass part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The text "thema in rilievo" is written above the piano staff in the first system. The text "V-ni I, II" and "Tr-ba" are written below the Violin I and Trumpet staves respectively. The text "V-c. C-b. f" is written below the Cello/Bass staff in the second system.

8

Flauti

Tr-ni *f*

Vni I, I

f

Здесь слышны деловитые пассажи фортепиано, на их фоне мелькает начальный оборот основной темы второй части (см. т. 1—2 и 5—6 примера 140). Словно композитор задался целью свести воедино весь разноголосный хор образов концерта, спрессовав их в плотный, концентрированный сгусток. И все же основная тема-тезис сочинения остается на переднем плане, выступая в разных вариантах (прямом и обратном), «наступающих на хвост» еще не окончившегося проведения (см. т. 5 примера 140).

В конечном же итоге все линии, все голоса ткани, равно как и оба участника состязания, схватка которых именно в завершении финала достигла крайнего ожесточения, объединяются в репетициях остро ритмизованных аккордов, с характерными движущимися базами:

84 Piano solo - Pjati

141

Archi

Это апофеоз концерта — триумф деятельной силы, торжество жизни как созидания. Соревнование завершено, ранее противопоставленное, обособленное слито в нерасторжимом единстве — в движении, устремленном к конечной цели. Именно это сведение воедино разнородного, сближение вначале резко противопоставленного, а не апробированная форма инструментальной музыки, является нервом драматургии финала.

Третий концерт Щедрина (1973) продолжил развитие тех свойств стиля композитора, которые наметились во Втором. Вместе с тем, в нем проявились новые тенденции творческой эволюции московского мастера.

В Третьем концерте ощущаются присущие Щедрину динамика, импульсивность, даже какая-то агрессивность, проступающие в движении звукообразов. Он вводит нас в гущу событий, отражающих звучания многоголосного хора жизни. Они то явно заявляют о себе в ярких, императивных провозглашениях, то словно прячутся в плетении звуковых узоров, набросанных уверенной рукой. Музыка концерта полна неожиданностей, внезапных, кажущихся поначалу немотивированными поворотов, которые происходят в стремительном темпе, перебивая едва ус-

тановившееся, едва наметившееся. Течение звукообразов концерта уподобляется мельканию масок гигантского карнавала.

Но такая резкость контрастов вновь побуждает композитора к поискам путей к единению несходного, к выявлению внутреннего родства поначалу противопоставленного. И мы переживаем сам процесс обретения такого единства, в котором напряжение ищущей мысли достигает большого драматизма. Последнее и стало тем ведущим свойством, которое отличает сочинения Щедрина 70-х гг. В столкновении образов его сочинений ныне гораздо яснее угадываются конфликты жизни, ее непримиримые противоречия.

Своеобразие концерта сказалось также в том, что контрастные образы порой очерчены лишь сжатыми штрихами: достаточно нескольких тактов музыки, чтобы в нашем воображении сложилась четкая картина. И тут же следует новый, неожиданный поворот к иному образу, обрисованному столь же лаконично. Опора на внутренне замкнутую, четко очерченную тему заменена опорой на мотив — наименьшую конструктивную единицу музыкальной речи, способную к повторению. Мотив наделяется тематической функцией, становится основой развития. Более того, мотив становится единственным представителем тематической функции, концентрированным выражением музыкальной мысли. К такой роли мотива вело все развитие европейской музыки, начиная от Бетховена, для которого самостоятельная выразительность краткого, афористичного оборота была весьма существенна. Можно напомнить также о темах-тезисах романтической музыки XIX ст., нередко обретавших символический смысл. Эта традиция была подхвачена музыкой XX ст., для которой выдвижение мотива на передний план, равно как и обретение краткой интонацией тематического значения, — стало типичной чертой. Особенность мотивного развития в концерте Щедрина проявилась в резких жанровых метаморфозах первичных синтетических клеточек музыкального процесса, в особом соотношении рельефа и фона. Тематические рельефы представлены в концерте краткими оборотами, словно «взвешенными» в многокрасочном звуковом фоне. Они вытекают из фона и вновь в него погружаются, растворяясь в его пульсирующей массе.

Как же достигается единство целого в таком сочинении, где слух схватывает прежде всего причудливое мелькание кратких тематических ячеек,ступающих в «полихромной» звуковой среде? Здесь следует обратиться к особенностям художественного замысла концерта — его основной идее.

Такая идея и проявилась в напряженных поисках утраченной гармонии, в стремлении обрести цельность мироощущения. Внутреннее единство в Третьем концерте Щедрина не предполагается как изначально присущее свойство, оно именно обретается в многообразных пробах, все новых и новых попытках найти истинный путь. Цельность становится не столько некоей данностью, заявленной уже в первом тезисе сочинения, что так характерно для бетховенской концепции

формы. Она достигается лишь на конечном рубеже ценой значительных усилий.

Выражением поисков утраченной гармонии становится процесс движения к конечному музыкальному обобщению, которое представило бы символ обретенного единства. Таким символом становится законченная музыкальная тема, которая выступает на авансцену лишь в конце сочинения.

«Тема использована, — указывает Щедрин, — не как первоисточник, а как итог всей линии развития, как обобщение, вывод, основная мысль, заключающая произведение»¹. «Вариации и тема» — этот подзаголовок отражает отнюдь не внешнее свойство композиции концерта, и уж менее всего он представляет произвольное решение, каприз мастера, решившего испробовать и такую возможность. Смысл развития концерта заключается в движении от вариаций к теме, от осколков, разбросанных в причудливом беспорядке, к законченному мелодическому обобщению. Мы переживаем самый процесс его достижения — процесс трудный, порой даже мучительный, испытывая желанное облегчение в тот момент, когда, наконец, нашему слуху предстает четко сформулированная тема. «Последняя вариация, — пишет Щедрин, — несет определенное слуховое противоречие — несмотря на диссонантность звучания, тема предстает перед слушателем уже без изменений. Но она, подобно вазе, словно раскололась на множество мелких кусочков, которые солист затем «склеивает» воедино»².

Сама идея движения от вариаций к теме по-своему проявилась уже в вариационно-полифонических циклах Баха (его Гольдберг-вариации — наглядное тому свидетельство). Но там тема и ее вариации сравнительно равноправны, поскольку все они строятся на основе заранее известного тезиса. Однако особенно четкую, откристаллизовавшуюся форму такой тезис находит на конечной стадии движения построенный цикл. В этом существенное отличие вариационных циклов Баха от классических вариаций, где ясно сформулированная тема открывает последование отделенных от нее вариаций.

В концерте Щедрина такая отделенность темы от вариаций сохранена, ибо все эти вариации необычны. В них нигде не выступает тема как структурно замкнутое единство. Слышны лишь ее отдельные обороты, рассыпанные в причудливом беспорядке, — они выступают в разных обликах, своего рода жанрово-интонационных масках.

Еще одно свойство концерта — скоротечность большинства вариаций, быстрота их смен при стремлении завуалировать грани между ними. Следить за порядком чередования этих вариаций — не имеет смысла. Важно ощутить лишь процесс движения контрастных звукообразов, протянутые сквозь это чередование сквозные линии. К тому же композитор широко применяет приемы наложений, когда новая вариация

¹ Из авторской аннотации к концертному исполнению сочинения.

² Там же.

вступает еще до того, как прежняя приходит к окончательному завершению¹. Более того, две вариации могут звучать одновременно, а вступающая позже может завершиться раньше, нежели окончится предыдущая. В этом случае вариации сочетаются по следующей схеме:

solo

orch.

Но как же тогда ориентироваться в таком калейдоскопическом чередовании? Ведущим ориентиром, помогающим уловить расчлененность музыкального процесса, становится смена блоков, то есть комплексных, синтетических построений, где выдерживается определенный тип структуры, сравнительно стабильный по принятому типу изложения — интонационным, темброгармоническим, фактурным, ритмическим и иным параметрам.

Другой ориентир, помогающий уловить смысл в ступенчатом чередовании таких блоков-структур, — это драматургия состязания двух партнеров — солирующего фортепиано и оркестра. Между ними возникают различные отношения, но вновь, как и в прежних концертах, фортепиано не устает подчеркивать свою ведущую роль. Оркестр может сочетаться с солистом двумя способами. Он может создавать ему некую звуковую среду — особый фон, где интонационные образования словно растворены в пульсирующей звуковой массе. Именно интонационная отчетливость, присущая линиям и созвучиям фортепиано, делает его способным «пробить» фон и утвердить свою гегемонию. Другой способ сочетания с солирующим инструментом проявляется в агрессивных вторжениях, где оркестр выступает не просто в роли самостоятельного партнера, но даже противника фортепиано. Оркестр то оттесняет солиста своими репликами, то вступает с ним в противоборство, пытаясь подавить его, то вдруг почтительно замирает, отступая куда-то на задний план. В этом напряженном диалоге солист выступает как личность, как своего рода ведущий персонаж действия, выявляющий свое «я» в пространных монологах. Именно ему и поручено сформулировать итоговое обобщение. Оркестр же можно уподобить тому жизненному окружению, в котором действует личность и чье давление она испытывает ежечасно. Разумеется, эта аналогия условна, как и все попытки истолкований смысла непрограммной музыки, но она выглядит достаточно правдоподобно.

И наконец, ориентиром, помогающим связать воедино движение событий музыки, становится ясно выявленная группировка вариаций, где в самом крупном плане выступают контуры традиционного трехчастного цикла. В последующем анализе и будет сделана попытка выявить основные линии развития, развертывающиеся в рамках трехчастной композиции.

Резкий контраст несопоставимых построений знаком нам уже по

¹ Подобный прием использован в последовании прелюдий Второй симфонии.

вступлению к финалу Второго концерта. В Третьем смысл такого контраста уже не сводится к простому призыву ко вниманию, равно как к предварительным прогам, проверяющим готовность инструмента к действию. С самого начала вступление вводит в гущу событий на высшем уровне напряжения.

Пронзительная трель флейты-пикколо, поддержанная флажолетами скрипок и обрываемая затем коротким ударом-щелчком, быстро сменяется отрывистыми, ускоряющимися репетициями «раздирающих» аккордовых диссонансов.

Столь же агрессивный ответ на энергичный вызов оркестра представляет своеобразную речитацию:

[Animato (♩ = 110 - 120)]

142 **1** Senza metrum, lo stesso tempo

ff feroce, ma ben molto articolato

В последовании мотивов фортепиано возникает внутренний диалог интенсивно варьируемых оборотов извилистого рисунка (в их основе лежит секундовое опевание опорного тона) и короткой более стабильной интонации с опорой на нисходящую кварту.

Этот диалог непродолжителен: едва наметившись, он тут же перебивается восходящим, ломаным пассажем, который в свою очередь обрывается интервенцией оркестра (ц. 2). Но вскоре устанавливается нечто более стабильное:

Vivace (♩ = 160 - 152)

143a **3** liberamente, ma ritmo da sincoppa sempre

meno f secco, senza Ped.

6. *Picc.*
8-

Fl. *ff*
Ob. *ff stacc.*
Cl. *ff stacc.*
Tr. *ff*
Piano solo
(*cresc.*)
Archi

Представленный здесь тип изложения выдержан сравнительно более продолжительное время, что позволяет оценить эту вариацию как носительницу исходного, достаточно четко выявленного образа¹. И действительно, принятый тип структуры сохранен на протяжении всего блока, представленного данной вариацией.

В последовании жестких, резко артикулируемых аккордов с характерными переборами равномерного ритма ощущается неуклонное восхождение — его можно проследить в смене верхних тонов аккордов, начиная от *as* малой октавы. Это последование аккордов подобно маршу-шествию — наступательному, агрессивному. И резкие вторжения ломаных пассажей оркестра словно подстегивают движение аккордов фортепиано.

Струнные и деревянные духовые инструменты в этих пассажах повторяют стабильную интонационную формулу, в каждой партии звуча-

¹ Значение этой музыки подчеркнуто ее репризой незадолго до главной кульминации концерта.

шью на разной высоте. Причем одновременно сочетаются 12 тональных плоскостей, а плотное трехголосие труб образует линию противодвижения. В таком соединении неразличима на слух абсолютная высота тонов совмещенных линий (см. пример 143б), — воспринимается прежде всего их нервный, энергичный ритм. К тому же оркестровые реплики лишь в общих чертах приурочены к тому или иному аккорду фортепиано, причем таким образом, чтобы была полностью исключена ритмическая синхронность двух участников состязания.

В конечном же итоге возникает впечатление целеустремленного движения к чему-то важному, основополагающему, которое, однако, так и не наступает, ибо следующая далее оркестровая вариация воспринимается, скорее, как реакция на агрессивный натиск предшествующей музыки, местная кульминация, где тема еще не звучит в законченной, откристаллизовавшейся форме:

Tempo 1 (Animato) (♩ = 116-120)

144 4 Archi, Flauti

ff espress.

Cor.

Tr-be *sf*

Fag. Tuba

sempre (♩ = ♩)

3

Cor.

5

5

Tr-be

Cor.

V-ni

V-le, V-c.

sf *ff*



Оркестровая вариация выявляет другую сферу образности концерта, представленную секундовыми оборотами, трактованными в духе старинного *lamento*, а может быть даже русского плача-прития. Этот «ламентозный» оттенок особенно ярко проступает в экспрессивной мелодии скрипок (см. т. 7—10 примера 144). Здесь проявляются характерные обороты будущей темы в присущем ей образном качестве. Но мелодия, пронизанная живой интонацией, едва начавшись, тут же обрывается суховатым *staccato* тромбонов.

Отметим, что многие вторжения оркестровых вариаций, отесняющих фортепиано, строятся на основе секундовых оборотов в духе *lamento*, являющихся предвестниками будущей темы. Поэтому они приобретают значение своего рода рефрена, тем более, что, как правило, они помещаются в ключевых, переломных моментах развития. Так и здесь оркестровая вариация-рефрен предвдваряет резкую смену характера образности — после краткого *solo* фортепиано (ц. 6) идет следующая группа вариаций в духе созерцания, окрашенного, однако, скрытой тревогой (см. пример 145).

Если раньше оба участника состязания с места в карьер вступали в противоборство, то теперь оркестр низводится до роли фона, словно переливающегося цветами радуги: тихое фруллато флейт и тремоло флажолетов виолончелей и контрабасов сочетается затем с шелестом скрипок (игра за подставкой). Здесь возникает сочетание несинхронных, скользящих повторов отдельных оборотов, что подчеркнуто в партитуре волнистыми линиями.

На таком высотно нерасчлененном фоне разворачивается монолог солирующего фортепиано. В нем можно уловить обороты первого сольного речитатива фортепиано (например, квартный мотив *e, es, b*). Но последование мотивов не образует завершенной, интонационно-напряженной линии, — едва наметившиеся обороты растворяются в узорча-

145

I *frull.* *ppp* *sempre (accompagnando)* *sempre simile*

Fl. I *frull.* *ppp* *sempre (accompagnando)* *sempre simile*

Fl. II *frull.* *ppp* *sempre (accompagnando)* *sempre simile*

Cl. in B *ppp*

Tuba *ppp*

Celesta *suoni reali* *pp con Ped.*

Arpa *quasi tremolo* *pp*

P-no solo *pp* *con Ped.*

4 V-c. soli *7* *sul tasto*

3 C-b. soli *(flag.)* *ppp*

том плетении пассажа, устремляющегося в крайне высокий регистр.

Несмотря на столь интенсивную рассредоточенность тематической функции, музыка эта вводит в круг образов, который известное время сохраняет свою стабильность. По контрасту с музыкой шестивия эту группу вариаций можно признать своего рода серединой первого раздела концерта, условно соответствующего первой части цикла.

В развитии данной группы вариаций возникает постепенная активизация. Яснее всего это ощущается в развернутой каденции фортепиано, оттесняющего оркестр:

146

P-no solo

ff

(3)

(tempo animato)

ff *feroce*

В кажущемся столь импровизационным течении музыки ясно проступают устойчивые интонационные ориентиры. Прежде всего это троекратные повторы восходящей интонации малой секунды. Не новосты и извилистые пассажи, равно как и короткие мотивы — предвестники будущей темы, поданные словно бы крупным планом.

Смысл этой каденции — последовательное, неуклонное нагнетание, что отражается в особенностях тематического развития, по идее близкого к связующим, хождобразным построениям классической или романтической музыки. Каденция 1-го большого раздела концерта — пример напряженного, интонационно-насыщенного монолога, не выливающегося, однако, в рамки законченной формы.

И тут возникает другая аналогия — со свободным прелюдированием клавирных и органных пьес Баха, где отсутствие темы в привычном венско-классическом, равно как и романтическом понимании слова, отнюдь не препятствует становлению образа. Это свободное прелюдирование и возрождает Щедрин, выстраивая ряд интонационно-насыщенных оборотов, выступающих в разных вариантах, — ряд, пронизанный перекрестными связями ведущих интонаций.

Но неправильно было бы представлять такое прелюдирование как своего рода нейтральное движение, где все его повороты по сути дела равнозначны. Внимательное вслушивание в музыку каденции убеждает, что это не так. Отдельные ее обороты неожиданно выступают на авансцену, подобно тому, как в кружении карнавала какая-то маска может вдруг привлечь внимание своим вызывающим поведением (см. оборот в примере 146, отмеченный ремаркой *figose*).

Новое вторжение оркестровой реплики-рефрена (ц. 10), вступающего наплывом на еще продолжающееся свободное прелюдирование фортепиано, условно открывает новый этап развития 1-го раздела концерта (его можно рассматривать как своего рода разработку). Резко активизируется фон, а пассажи фортепиано начинают звучать энергичней, агрессивнее. И, наконец, еще одно вторжение оркестра, где выделяется энергичное провозглашение трех труб (ц. 14), знаменует перелом в развитии этого раздела концерта.

В мелодических линиях медных (в первую очередь труб) более отчетливо проступают контуры оборотов отдельных голосов темы.

Вслед за провозглашением труб вновь на передний план выступает фортепиано, сочетающееся с фоновыми звучаниями оркестра (см. пример 147).

Нетрудно убедиться, что и здесь важно прежде всего тембровое качество фона, создаваемое определенным приемом звукоизвлечения, но не высота составляющих отдельные рисунки тонов. Тихий, неопределенный гул басов оттеняет монолог солиста, в котором проступают черты инструментального речитатива — снова важная аналогия с музыкой Баха и старых мастеров. Стабильным элементом этого речитатива становятся пульсирующие репетиции тонов неравномерного ритма, включающего смены ускорений замедлениями. Но в движении мотивов фор-

147 **15** *Meno mosso* (tempo Moderato) (♩: 96-92) *sempre simile*

I Fag. *pp* *sempre simile*

II *pp* *sempre simile*

Арга *flegando con dita - quasi tremolo* *тереть ладонью*
pp *ad lib.* *ten.*

Piano solo *p*

V.c. div. in 3 *pp*

C-b. div. III 2 *pp*
pizz. arco pizz. arco

тепиано немало и других оборотов, среди которых важную роль вновь играют извилистые, прелюдийные пассажи.

Резкая смена типа изложения (ц. 18) открывает вариацию, подводящую ко 2-му разделу концерта. «Бриллиантовые» пассажи у фортепиано сменяются собранным, даже немного суховатым *staccato* аккордов, постепенно «сползающих» в низкий регистр. Но если внимательнее вслушаться в контуры верхнего голоса этих аккордов, можно будет уловить обороты темы с характерной для них нисходящей направленностью мелодических линий. И словно для того, чтобы яснее подчеркнуть эту связь, композитор напоминает тему в оркестровой вариации у гобоя, кларнета, фоготов и солирующей виолончели ¹:

¹ Эта вариация открывает 2-й раздел концерта, соответствующий медленной части цикла.

148 **19** Lento (♩ = 52-54)

Ob. *sf sf espress.* *p*

Cl. *sf sf espress.* *p*

Fag. *ff sf espress.* *mf p*

Tr-ne *mf p*

pppp dolciss.

V-c. solo (*gliss. portamento*) *ff vibr. molto, quasi canto* *p*

Vni

Vla

Vcl

C.b. 1

pp

Тема проступает здесь как некое совокупное множество одновременных звучащих, интонационно родственных мелодических линий. В них нетрудно узнать ранее уже звучавшие интонации (например, оборот, образованный сцеплением м. секунды и ч. кварты, отмеченный в примере скобкой).

С этого момента оркестр, оставаясь, в основном, все-таки на 2-м плане, постепенно все более насыщается интонациями, представленными в партии солиста. Так, огромную роль приобретают ламентозные обороты, излагаемые гобоем¹:

149 Lento assai

21 Fl. *a piacere (accompagnando)* (ca 5-10 sec.)

pp (ca 16-19 sec.) *a piacere (accompagnando)*

Ob. I *mf* *pp*

Ob. II *pp a piacere (accompagnando)*

¹ Партия 1-го гобоя — вторая по значению после фортепиано solo в партитуре Третьего концерта.

Оборот гобоя (*g, fis, fis*) становится концентрированным выражением интонационного строя темы в суперлаконичной формуле, развитой и поддержанной далее другими инструментами деревянной духовой группы.

Постепенно оркестр все более упорно стремится перехватить тематическую инициативу у солиста:

150 22

Fl. I (1) *ca 4 sec. sempre ppp dolciss., accompag.*

Cl. II in B *sempre ppp dolciss., accompag.* *ca 5 sec.*

Cl. III (1) *sempre ppp dolciss., accompag.*

Fag. I, II (pp) *(ca 10-12 sec.)*

Piano solo (3)

ca 3 sec. (7)

ca 3 sec. (8)

(5) (3)

The image shows a page of a musical score for a concert. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cello (Cel.), and Piano solo. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as *morendo*. The score features several measures with overlapping melodic lines and dynamic markings such as *sempre ppp* and *dolciss., accompag.*. There are also performance instructions like *lunga ai* and *con Ped.*. The score is numbered 23 in a box. The page number 226 is at the bottom left.

Кружева пассажей фортепиано словно отбрасывают свое многократное отражение, проступающее в плетении линий флейт и кларнетов. Но ясно различить мелодические рисунки духовых не удастся: они сливаются в движущийся, переливающийся оттенками фон. Эстафету духовых далее перенимают струнные *pizzicato* (ц. 23), которые также создают движущийся, звуковысотно неопределенный фон. И наконец, звучание оркестра постепенно замирает, последними отголосками оттеняя выразительный речитатив солиста (ц. 24), где вновь выделяются характерные репетиции выдержанных тонов.

Неожиданно вторгающиеся ритмы ударных (кроталии палочкой от треугольника, бонги) открывают 3-й, завершающий раздел концерта, совмещающий в себе свойства скерцо и финала:

151 **25** Crofali in Cis bacch. di Triangolo

Batt. II

1 + + 2 sim. 3 4 5 6 7

pp

Piano solo

Batt. I

8 Bongos (sopr. e allo) 9 10 11

pp (6) (12)

Batt. II

Crotali

(3)

Piano solo

8 - -

12 13 14

Fl. I

P

Fl. II

P

Fag. I

pp

Batt. I

Bongos

Batt. II

Crotali

(6)

Arpa

P (14) (7) secco (senza arpegg.) (7)

Cl. in B I 15 16 17

(solo)

Cl. in B *pp* (7) *pp*

Cl. in B III *pp* (3)

Fag. II (6) *pp*

P-no solo (11) *P*

senza Ped.

Уже в движении ритмов ударных ощущается легкая, острая скерцозность. Она еще более проявляется, как только вступает фортепиано (т. 16), словно отбрасывающее звуковые брызги в пассажах *staccato* флейт. В них проступают знакомые рисунки, много раз уже слышанные обороты, выступающие, однако, во все новых и новых вариантах. Особенности звукоизвлечения, ускорение темпа также преобразуют облик пассажей, придают им иную жанровую окраску.

В движении скерцозных вариаций оркестр более уже не ограничивается ролью пассивного фона, — все более насыщается тканью наложением родственных линий, затем партии отдельных инструментов индивидуализируются, и постепенно оркестр вступает в единоборство с солистом. Это отражается в существенном изменении характера музыки — легкая, изящная скерцозность преодолевается, и незаметно в развитии наступает перелом (см. пример 152).

Ни в партии солиста, ни в движении линий оркестра уже нет и в помине изящных, элегантных прыжков, легкой непринужденной игры: музыка достигла высокого уровня драматического напряжения. Оркестр, слившийся в плотные звуковые сгустки, разражается мощными ударами созвучий-кластеров (см. т. 118). Интонационно напряженные пассажи фортепиано обретают особую агрессивность. Естественным итогом этого процесса становится динамическая реприза маршевой ва-

115 116 117 118

Fl. I II *sf* *pp*

Ob. I II *sf* *pp*

Cl.in B II III *sf* *pp*

Fag. I II *sf* *pp*

Cor. in F I II *sf* *pp*

Piano solo *(f) détaché*

V. ni I div. in 3 *sf* *p* *sff sff sff sff*

V. ni II div. in 3 *sf* *p* *sff sff sff sff*

V. le div. in 3 *sf* *p* *sff sff sff sff*

V. c. div. in 3 *sf* *p* *sff sff sff sff*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 115 to 118. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons, and Cor Anglais) plays a melodic line with dynamics ranging from *sf* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). The Piano solo part features a bass line with a triplet of eighth notes in measure 115 and a *(f) détaché* section in measure 118. The string section (Violins I and II, Viola, and Violoncello) provides harmonic support, with dynamics ranging from *sf* to *sff* (sforzissimo). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 115. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

риации (ц. 41), в прошлом открывавшей I-й раздел концерта (см. пример 1436).

Вторжение реминисценции начального раздела концерта вместе с тем открывает прямое движение к наступающей затем генеральной кульминации. Желанная цель, наконец, обретается в мощных звучаниях оркестра. В то же время как подход к кульминации, так и сама вершина становится итогом процесса «собираения» тематических осколков в отчетливо оформленные построения, которые далее будут представлены в теме. Основное из этих построений выступает в совмещенных ритмических вариантах первого оборота темы, звучащего у тубы, тромбонов и валторны, которые создают полифоническое наложение на музыку шестивая. Но апогеем тематического развития концерта становится грандиозная кульминация, где в одновременном звучании представлены в с голоса в сех построений темы.

Нетрудно убедиться, что в октете медных духовых инструментов (см. пример 153а) представлена одна и та же тема (это варианты верхнего голоса 1-го построения темы). Разница заключается лишь в несходстве ритмической протяженности отдельных тонов и общей продолжительности голоса, далее повторяемого в течение определенного фиксированного промежутка времени (20 сек). Возникает своеобразное наложение интонационно родственных мелодических фраз, соединенных по принципу «скользящего» горизонтально-подвижного контрапункта.

В чем суть этого приема? От исходного, единого для всех голосов момента музыкального времени начинается одновременное разворачивание интонационно-родственных мелодий. Волнистая линия после знака репризы означает, что далее следуют непрерывные повторения соответствующей мелодии с начала до конца. Но так как такие мелодии в разных голосах не равны по протяженности, то при каждом повторении их соотношение по вертикали меняется наподобие перестановки в горизонтально-подвижном контрапункте:

Senza metrum, ma tempo sostenuto

153 [41] +tr.

a. Cor. *ff* recitare

Cor. *ff* recitare

Tr-ni *ff* recitare

Tr-ne Tuba *ff* recitare

Four staves of piano accompaniment. The top three staves are bass clefs, and the bottom staff is a grand staff. The music features a steady bass line with chords and some melodic movement in the upper staves. There are several fermatas and a final double bar line with repeat dots.

6. *Picc.* 8-

т. 1 (СОПР. ГОЛОС)

8-

т. 2 (СОПР. ГОЛОС)

7. *Pi.* 8-

т. 4 (СОПР. ГОЛОС)

т. 5 (СОПР. ГОЛОС)

3 Fl. *tr*
т. 1 (АЛЬТ. ГОЛОС)



4 Ob. *tr*
т. 2 (СОПР. ГОЛОС)



5 Ob. *tr*
т. 2 (АЛЬТ. ГОЛОС)



6 Cl. *tr*
т. 5 (СОПР. ГОЛОС.)




7 Cl. *tr*
т. 4 (СОПР. ГОЛОС)



8 Cl. *tr*
т. 6. ракоход. (СОПР. ГОЛОС)

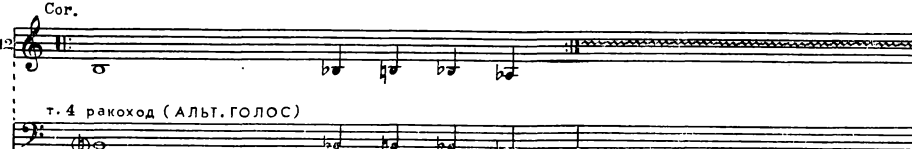


9. Fag. 
 т. 3 (БАС. ГОЛОС) т. 4 (БАС. И ТЕНОР, ГОЛОСА)



10. Fag. 
 т. 3 (АЛТЫ. ГОЛОС) т. 4

11. Cor. 
 т. 3 ракоход (ТЕНОР. ГОЛОС)

12. Cor. 
 т. 4 ракоход (АЛТЫ. ГОЛОС)

13. Cor. 
 т. 3 ракоход. (БАС. ГОЛОС)

14. **Сор.**

т. 4 т. 5 (АЛТ. ГОЛОС)

15. **Тр-ба**

т. 2 (БАС. И ТЕНОР. ГОЛОСА) т. 3 (СОПР. ГОЛОС)

т. 4

16. **Тр-ба**

т. 2 (СОПР. ГОЛОС) (БАСОВЫЙ) т. 3 (АЛТОВЫЙ) т. 4

17. **Тр-ба**

т. 2 (АЛТ. ГОЛОС) т. 3 (АЛТ. ГОЛОС)

т. 4 (АЛТ. ГОЛОС)

Tr-ne

18

т. 5 (СОПР. ГОЛОС)

Tr-ne

19

т. 6 (СОПР. ГОЛОС)

Tr-ne

20

т. 5 (БАС. ГОЛОС) т. 6 (АЛТ. ГОЛОС)

Tuba

21

т. 6 (БАС. ГОЛОС) (СОПР. ГОЛОС)

Timr.

22

sf

т. 4

V-ni I

23

т.1 (СОПР. ГОЛОС.) т.2

V-ni I

24

т.4 (СОПР. ГОЛОС.)

V-ni II

25

т.4 ракоход (АЛЬТ. ГОЛОС)

V-ni II

26

т.6 ракоход (АЛЬТ. ГОЛОС)

V-le

27

т.4 (БАС. ГОЛОС)

V-le

28

т.2 ракоход (БАС. И АЛЬТ. ГОЛОСА)

V. e.

29

т. 7 (БАС. и ТЕНОР. ГОЛОСА)

т. 6

V. c.

30

т. 1 (ракоход (БАС. и ТЕНОР. ГОЛОСА))

C. b.

31

8-

т. 2 (БАС. ГОЛОС)

C. b.

32

8-

т. 5 (БАС. и ТЕНОР. ГОЛОСА)

В сущности тот же принцип использован и в генеральной кульминации концерта (ц. 42), где уже совмещены разные голоса, извлеченные из темы и представленные как в прямом движении, так и в виде ракоходов (см. технику образования этих построений в примере 153б, где приведены все голоса ткани, сопоставленные с их истоками в теме). 32 неравнодлительных голоса звучат в одновременном сочетании, также повторяясь по принципу горизонтально-подвижного контрапункта.

Вместе с тем, в этой кульминации есть еще одна важная особенность. Пианисту-солисту предписано играть тематический отрывок любого концерта для фортепиано с оркестром, будь то концерты Чайковского, Грига, Рахманинова, Шопена, Скрябина, Шумана, Прокофьева.

Чем объяснить такое, кажущееся весьма спорным решение? Суть дела в том, что композитору важно создать у слушателя ощущение чего-

то привычного ему, знакомого, едва пробивающегося сквозь толщу звуковой массы. Обращение к традиции (неважно, какой именно) помогает главной участнику состязания обрести точку опоры, поймать «якорь спасения» в хаосе «расколотого мира». И тут исполнитель должен следовать своему внутреннему ощущению, осуществляя выбор именно того сочинения, которое ближе всего его склонностям, его индивидуальности. Тогда и создается эффект знакомого голоса, едва пробивающегося сквозь вакханалию звуков оркестра.

Тема классического концерта и послужила той точкой опоры, которая помогла, наконец, обрести так долго ускользавшую законченную музыкальную мысль:

TEMA
Rubato, ma tempo sostenuto (♩ ca 66-72)

154 43

Piano solo
(p) legato

a 1 b (c)

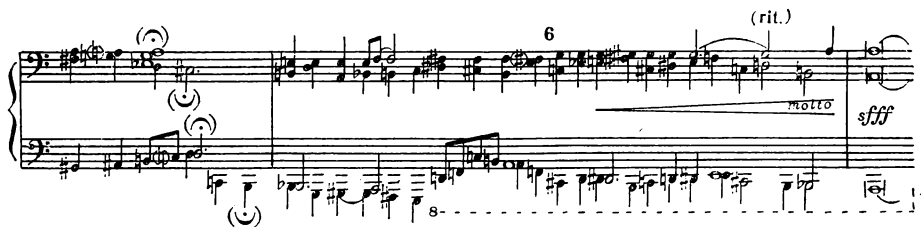
2

3

4

5

44



В ясной, четко откристаллизованной форме предстает то, что было ранее раздроблено на осколки, перемешано в причудливом беспорядке. Строгое последование аккордов хорала насыщено живой интонацией, проступающей не только в мелодии, но и в движении других голосов. Вот где становится очевидным, что характерные секундовые обороты в духе *lamento* представляют интонационную основу темы (см. построение, отмеченное литерой «а»). Нетрудно узнать и старого знакомого — нисходящий оборот с опорой на кварту (см. литеру «b»). Немало пассажей строились также на основе извилистых линий, похожих на ту, какая, к примеру, звучит подобно отыгрышу в басу (см. литеру «с»). Все эти интонационные элементы спаяны воедино в теме, в которой есть что-то от строгости хоралов старых мастеров, где достигнуто то ощущение душевного равновесия, которого так не хватает искусству нашего времени бурных потрясений. О них напоминают постепенно затухающие аккордовые удары оркестра в Эплоге концерта — последние отголоски звонных звучаний, организованных творческой волей художника.

Третий концерт Щедрина представил нам не просто живой слепок современного мира, проступающего в столкновении разных, перебивающих друг друга голосов, — он показал также путь преодоления хаоса, исканий и обретения утраченной цельности. И в этом сказалась позиция Щедрина как советского художника, его опора на позитивные ценности жизни, не просто декларируемые, но обретаемые в упорной борьбе.

**Кантатно-
ораториальное
творчество**

«Памятка отдыхающим в пансионате «Курпаты» — подчеркнуто весело скандирует хор, сразу вводя слушателя в курс дела, разъясняя ему, о чем именно пойдет речь в кантате «Бюрократиада» (1963).

В ее последующих номерах оживают параграфы «шедевра» русского канцелярита, где педантично перечисляется, как должен вести себя потенциальный правонарушитель — то бишь отдыхающий, вошедший под своды пансионата, поэтично расположившегося на берегу Черного моря. «Не разрешается», «Не предоставляется», «Обязан» — эти слова, подобно молоту, бьют по голове несчастного курортника, который тщетно попытался бы уяснить, а что же все-таки разрешено в учреждении, куда он прибыл на отдых.

Сама по себе идея сочинить музыку на столь с виду не располагающий к вдохновению, нарочито прозаический текст отражает своеобразную традицию русской музыкальной сатиры, идущей от Мусоргского и Даргомыжского. Можно напомнить и о более близкой нашему времени практике обращения к текстам газетных объявлений, где порой попадаются перлы, достойные помещения в рубрику «Нарочно не придумаешь». Именно такое впечатление и оставляет текст документа, «спинанный с натуры».

Что же предпринял Щедрин, вдохновившись скупыми строками бюрократических параграфов?

Он подошел к тексту как музыкант, решивший обнажить средствами своего искусства устрашающую тупость продукта, вышедшего из головы мелкого начальника, пораженного административным зудом. Для этой цели он прибегнул к приемам утрированного, пародийного интонирования, наделив бесстрастные, ровные, как поверхность стола, фразы подчеркнутой экспрессивностью, несвойственной им эмоциональной нагрузкой.

Уже это само по себе создало эффект пародирования, злой и едкой насмешки. Именно музыкальная интонация стала носителем авторского отношения к тексту.

Но этого мало. Композитор использовал в курортной кантате испытанные, связанные с вполне определенными, устойчивыми ассоциациями музыкальные жанры и формы — такие, как речитатив, ария, дуэт и хо-

рал, монодия, lamento, двойной канон, дважды он обратился к такой, проверенной веками полифонической форме, как fuga. Сочетание жанра, связанного в нашем сознании с серьезными раздумьями, порой даже ни более ни менее как о смысле человеческого бытия, и текста, рожденного в бездуховном мире одного измерения, создает кричащее, вопиющее несоответствие. И композитор делает все возможное, чтобы усилить это несоответствие до предела возможного.

С какой утрированной напыщенностью выводит солист-тенор слова первого параграфа документа:

155 $\text{♩} = 128$
 а. Tenore solo

При - ем от - ды - ха - ю щих в пан - си - о -
 нат про - ля - во - дит-ся с вось-ми ча - сов ут -
 ра в деньна-ча - ла сре - ка пу - тев - ки:

б.

О - бя - зан!

в. Mezzo-soprano solo

О - бя - зан!

На фоне плавного, не лишённого даже некоторой округлости повествования выделяется распев — «юбилея», подающий крупным планом концовку фразы («срока путевки»). «Обязан!» — провозглашает хор, которому отвечает солирующее меццо-сопрано, растягивающее «сакральное» слово в ритмическом увеличении.

Еще в большей степени интонационная округлость присуща начальным оборотам Арии, порученной сопрано соло:

156 $\text{♩} = 42$
 а. Soprano solo

Пан-си-о-нат „Кур-па-ты“ рас-счи-тан толь-ко на от-дых;

pp Archi *dolciss., legato e vibrato* *sim.* Ob.

б. Пан-си-о-нат „Кур-па-ты“ рас-счи-тан толь-ко на

от-дых; как са-на-то-рий он

функ-ци-о-ни-рует только с ят-

stacc. *f*
 -над-ца-то-го ма-я по седьмо-е и ю-ня и четы-над-ца-то-го сентяб-ря.

Плавное пение сочетается с подчеркнутой мерностью пульсации аккордов сопровождения в духе старинных арий времен Баха, Генделя и Скарлатти. Но сладостная томность молниеносно уничтожается в жестком, монотонном речитировании концовки, подчеркивающей очередное ограничение (см. пример 156 б). В мгновение ока нежнейшее *pianissimo* возрастает до мощного *forte*, и фраза словно «обрубается» резким акцентом, подчеркнутым ударом жесткого, остродиссонирующего аккорда.

Еще нагляднее прием утрированного скандирования проступает в завершении Монодии:

S. *fff* *fff* *fff* *fff* *ff*
A. *fff* *fff* *fff* *fff* *ff*
T. *fff* *fff* *fff* *fff* *ff*
B. *fff* *fff* *fff* *fff* *ff*
че_ мо_ да_ ны раз_ ре_ ша_ ет_

Fl.
Cl. Ob.
Tr. ba. *ff* V-ni, V-le

Ob.
Fag.

fff *fff* *fff* *fff* *ff*
fff *fff* *fff* *fff* *ff*
ff *fff* *fff* *fff* *fff*
... ся хра-нить только в ка-ме-ре хра- не-ни- я!

Timp.
Piano *f* *p* *f*
ff marc.

ff
ff
ff
ff
ff
ff

Щедрин разбивает «грозную» фразу на три речевых периода, замыкаемых протянутым тоном хорового унисона. Особенно выразительно энергичное восхождение на слова «только в камере хранения». Обыденные слова, интонируемые в духе унисонных хоров в операх Глюка, связанных с выражением высочайшей степени гнева (к примеру, можно вспомнить о хоре фурий из «Орфея»), придают музыке оттенок непередаваемого комизма. Так смешон в своем гневе начальник, упивающийся звучанием любимых «запретить — не позволить», которые он готов вновь и вновь повторять по любому поводу, равно как и без повода.

Такое заостренное в своей нарочитости снижение серьезного жанра ярко проявилось в *Lamento*:

Открытый основоположником оперы К. Монтеверди жанр арии *lamento* определил тип интонирования, связанный с образами скорби, жалобы, оплакивания безвозвратно утерянного. Характерной его приметой стали ниспадающие секунды — омузыкаленный символ стога. Щедрин модифицировал этот интонационный стереотип, придав испытанному обороту оттенок «подвыпания»¹. Пародируется не только текст очередной фразы, вновь что-то ограничивающей, регламентирующей, спародирована, «окарикатурена» сама интонация *lamento*, которая приобрела оттенок плаксивости. Вместе с тем, здесь гиперболически преувеличена выразительность речевой интонации, напоминающей о комичных в своей нарочитости рыданиях циркового клоуна на манеже.

Утрированно серьезная подача, заостряющая комизм ложной значительности, присущей плоду бюрократической фантазии, проявилась и там, где композитор обращается к традиционным типам изложения, к примеру, таким, как хорал (ц. 20) или двойной канон. В подчеркнuto строгой пульсации аккордовых колонн хора *a cappella*, словно сквозь увеличительное стекло, поданы слова «не оказывает». Совершенно аналогично в прогрессирующем ритмическом увеличении выделены в двойном каноне слова «не предоставляются»:

¹ Такой эффект достигнут благодаря быстрому возврату к исходному тону после нижнего вспомогательного.

159 $\text{♩} = 60$ *p* P.l.l

S. На пля_ же кой_ ки, кой_ ки

A. *P.l* На пля_ же пан_си_ о_ на_ та кой_ ки

Coro *poco* Для ноч_ но_ го сна *espress.*

T. На пля_ же

B. *P R.l* На пля_ же пан_си_ о_ на_ та

p не пре_ до_ став_ ля_ ют_ ся, не пре_ до_ став_

pp не пре_ до_ став_ ля_ ют_ ся, не пре_ до_ став_

кой_ ки кой_ ки не пре_ до_ став_

кой_ ки для ноч_ но_ го сна не пре_ до_ став_ ля_ ют_

pp - ля_ ют_ ся.

pp - ля_ ют_ ся.

pp - ля_ ют_ ся не пре_ до_ став_ ля_ ют_ ся.

pp - ся, не пре_ до_ став_ ля_ ют_ ся.

Строгая гомофонно-гармоническая и строгая полифоническая форма создают второй, пародируемый план, просвечивающий сквозь первый, выставленный на показ в тексте очередного параграфа.

Но, пожалуй, наиболее наглядно кричащее несоответствие прозаичности канцелярита строгой, серьезной форме сказалось в двух фугах, одна из которых представляет местную, а другая главную кульминацию курортной кантаты¹.

Обе фуги, аналогично ряду фуг фортепианного полифонического цикла, открываются развернутыми темами, насыщенными «интонационными событиями»:

♩ = 192
 Coro Bassi
 160 а. *f ben marc. e molto articolato (quasi stacc.)*

Пч о поз да ни и и ли при до сроч ном оть
 _ ез _ де про _ пу _ щенны е дни не воз _ ме _ ща _ ют _ ся
 и не мо _ гут быть _ пе _ ре _ да _ ны дру _ го _ му ли _ цу.

[♩ : 99 - 92]
 Coro Tenori
 б. *sempre f*

Сто _ ян _ ка ав _ то _ ма _ шин от ды ха ю
 _ щих на тер ри то ри и пан си о на та
 не раз ре ша ет ся.

В каждой из этих тем излагается полностью весь текст параграфа. Последующее изложение представляет полифоническую разработку,

¹ Десять номеров кантаты складываются в сюитную последовательность: 1. Прелюдия, 2. Речитатив, 3. Ария, 4. Фуга I, 5. Дуэт и хорал, 6. Монодия, 7. Двойной канон, 8. Lamento, 9. Фуга II, 10. Постлюдия. Последний номер представляет обрамляющее повторение Прелюдии.

где вновь и вновь настойчиво повторяются набившие оскомину слова. Нетрудно вспомнить монументальные разделы полифонических месс, где текст сводится к краткой формуле, слова которой звучат в многоголосном отражении, придающем им некое глубинное измерение. Вновь спародирован серьезный жанр, вновь вопиющее несоответствие между достаточно сложной формой и нарочитым прозаизмом слов.

Хотя обе фуги, в общем, построены аналогично, тем не менее исходные тезисы, положенные в их основу, представляют два принципиально различных типа полифонической темы. Тема первой фуги тяготеет к ритмически равномерной пульсации четвертей, слегка оттеняемой восьмыми. Как обычно для тем подобного рода, в ней можно выделить линии скрытого голосоведения.

Тема второй фуги строится по принципу последовательного интонационного «прорастания», открываемого ярким, выпуклым ядром и замыкаемого оборотами развертывания, где вновь широким распевом выделено очередное «не разрешается».

Концентрированным выражением «интонационной идеи» обеих фуг становятся четырехголосные стретты:

161 [♩ = 102]

а. [35] + 1 т.

S.
A.
T.
B.

При о - поз - да - ни - и и - ли при до - сроч - ном отъ - ез - де про -
При о - поз - да - ни - и и - ли при до -

При о - поз - да - ни - и и - ли
- пу - щен - ны е - дни не воз - ме - ща - ют - ся
- да - ни - и и - ли при до - сроч - ном отъ - ез - де
- сроч - ном отъ - ез - де про - пу - щен - ны е дни

6. 39 [♩ = 88-92]

S.
A.
Соло
Т.
В.

f marc.

Сто-ян-ка ав-то-ма-шин от-ды-ха-ю -

Сто-ян-ки ав-то-ма-шин от-ды-ха-ю -

ав-то-ма-шин от-ды-ха-ю - щих

- шин от-ды-ха-ю - щих на тер-ри-то-ри-и,

- щих на тер-ри-то-ри-и пан-си-о-на-та,

щих на тер-ри-то-ри-и нет, нет.

не раз-ре-ша-ет-ся сто-ян-ка,

не раз-ре-ша-ет-ся сто-ян-ка,

не раз-ре-ша-ет-ся сто-ян-ка.

Именно такая подчеркнутая, назойливая нарочитость в повторении слов современного табу вконец обесмысливает их. Эмоциональное усиление, создаваемое бесконечной долбежкой одних и тех же слов, приво-

дит к выветриванию, выхолащиванию той элементарной информации, которую содержит простая «запретительная» формула. Так нудно повторяемые нравоучения скользят мимо сознания человека, воспринимаящего их, как надоедливый шум.

Каково же значение «Бюрократиады» в творчестве Щедрина?

Остроумная шутка, едкая сатира, возникшая по одному из тех неожиданных, но вполне закономерных подводов, которые предоставляет непредвиденное течение житейских будней, может показаться простым капризом художника.

На самом же деле значение курортной кантаты Щедрина гораздо выше, чем представляется на первый взгляд. В ней раскрылись новые стороны его дарования как мастера остросатирической, пародийной интонационной характеристики.

Она стала своеобразной «пробой пера», в чем-то предвосхитившей приемы гротескового интонирования, столь богато и разнообразно представленные в опере «Мертвые души».

Вместе с тем, в ней были впервые опробованы многие средства, получившие затем, спустя пять лет, новое развитие в «Поэтории» на стихи А. Вознесенского — концерта для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра (1968), к которому мы переходим.

Сочинение это с трудом поддается четкому жанровому определению. Естественнее всего связывать его с кантатно-ораториальными жанрами. В нем участвуют хор, солистка, симфонический оркестр. Главное же отличие от привычной кантаты и оратории — это включение живого поэтического слова, подразумевающего не просто декламацию стихов, но их воспроизведение голосом автора с присущей ему оригинальной манерой чтения и в расчете на тембр его голоса. Разумеется, в принципе не исключена возможность участия чтеца-декламатора, произносящего стихи в иной манере, с иной окраской звучания. Но возможности современной техники позволяют запечатлеть «Поэторию» именно в том неповторимом звучании, на которое рассчитывал композитор, именно с участием поэта Андрея Вознесенского.

Как указывает Щедрин — «важным компонентом сочинения представляется участие поэта. Это своего рода концерт для поэта в сопровождении хора, оркестра и женского голоса. Передача партии поэта чтецу, думается, обеднила бы партитуру, ибо поэт всегда мыслит не только образами, но и интонациями»¹.

Участие поэта, представляющего стихию декламируемой поэтической речи, придает «Поэтории», вместе с тем, и черты своеобразного вокально-инструментального концерта, где совместное действие основных партий (поэта, женского голоса, хора и оркестра) предполагает также и моменты «концертирования» каждого участника ансамбля с выходом его в этот момент на передний план.

¹ Из авторской аннотации к исполнению «Поэтории».

К этому добавим, что партия контральта явно рассчитана на индивидуальные свойства исполнительской манеры Л. Зыкиной.

И такой расчет на определенных исполнителей освящен историей музыки. Не так уж редки случаи, когда композитор писал свое сочинение либо по прямому заказу исполнителя-виртуоза, либо представлял себе определенную роль или партию в воспроизведении хорошо известного ему певца, пианиста, скрипача.

Участие поэта определило особые, не столь часто практикуемые формы синтеза двух искусств — поэзии и музыки. Суть дела в том, что поэтическое слово интонируется в «Поэтории» двумя способами. Один из них — привычное воспроизведение поющими голосами, наделяющими поэтическую речь музыкальной интонацией. Другой — поэтическая декламация, использующая возможности чисто речевого произнесения текста. В этом случае текст также наделяется музыкальным звучанием, но эта музыкальность проявляется в речевой интонации, в которой нет опоры на строго фиксированные, высотно-определенные тона музыкальной шкалы.

Тем, кому приходилось слышать богатую оттенками, исполненную своеобразной приподнятости декламацию А. Вознесенского, понятно, как выигрывают его стихи в авторской подаче, раскрывающей заложенную в них ораторскую интонацию, которую не так легко уловить при простом чтении. И эта интонация уточняет, проясняет, акцентирует глубокий внутренний смысл сложных образов А. Вознесенского, помогает уловить строгую логику в порой кажущейся причудливой игре поэтических ассоциаций.

Поэтому вполне можно допустить и мнение, согласно которому само звучание стихов столь насыщено своеобразной музыкальностью, что участие музыки не кажется необходимым. Но перед нами сочинение, где союз поэтического слова и музыки стал фактом. Поэтому наша главная задача будет связана с попыткой определить истинную роль музыки в таком союзе.

Прежде всего о замысле «Поэтории». Среди стихов А. Вознесенского Щедрин отобрал, быть может, наиболее значительные, ставящие коренные проблемы современного мира. Речь идет о судьбах людей нашего времени, о долге художника перед Родиной, его предназначении.

Современное прочными нитями связано с прошлым и прежде всего с величайшим испытанием, когда-либо пережитым народами России. Так естественно возникает в «Поэтории» тема войны, и подвиг самопожертвования, совершенный миллионами простых людей, становится мерой оценки событий и свершений сегодняшнего дня.

Каждая из трех частей «Поэтории» имеет свою тему, с присущим ей кругом образов. Так, в первой части оживают события Отечественной войны, предстающие в осмыслении художника, отделенного от них временной дистанцией. Вторая часть — воззвание к прошлому, великим нравственным ценностям, определяющим жизненную позицию человека наших дней. Третья часть — призыв к современникам, воззвание к их

совести, напоминающее об ответственности каждого из нас за судьбы мира, который ныне подвергается столь тяжким испытаниям. И надо всем миром человеческих бедствий и страстей возвышается умиротворяющий образ природы, исполненной проникновенной, вдохновляющей тишины...

Какова же роль музыки, сочетающейся с поэтическим словом, если так можно выразиться, на паритетных началах?

Музыка ни в коей мере не сводится к простому фону, оттеняющему поэтическую речь. Разными путями она утверждает свою самостоятельность, представляя равноправный голос музыкально-поэтической партитуры. Соотношение музыки и поэтического слова в «Поэтории» в чем-то отражает установки Б. Брехта, его трактовку природы синтеза искусств в эпическом театре. Такой синтез подразумевает разграничение составных элементов, разными путями подчиненных единой цели. «Таким образом, — указывает Б. Брехт, — все братские искусства, связанные с искусством актерской игры, призываются не для того, чтобы создать некое «единое произведение искусства», в котором все бы они растворились и затерялись; нет, все они вместе с искусством актера должны решать общую задачу различными путями, и их взаимодействие заключается в том, что все они взаимно очуждаются»¹. Напомним, что по Брехту «очуждающее изображение заключается в том, что оно хотя и позволяет узнать предмет, но в то же время представляет его как нечто постороннее, чуждое»². В применении к синтезу искусств эффект очуждения заключается в том, что каждый из его компонентов дает свою, особую трактовку темы или образа, которая не исчерпывается другим. Так музыка в «Поэтории» создает самостоятельную драматургическую линию, которая не следует рабски за поэтическим словом, а приведена с ним в соответствие. Соответствие, не исключающее и моментов противостояния. Итак, речь идет о своеобразном контрапункте, где музыка дает свое истолкование образам текста, сосуществующее с тем, что представляет слушателю живая речь поэта.

Кроме того, в «Поэтории» возникает взаимодействие между двумя типами интонирования поэтического текста: его декламации поэтом и вокализацией в партиях хора или солистки.

Проследим теперь последовательное развитие драматургии «Поэтории», учитывая роль контрапункта двух ведущих начал — музыки и поэтического слова.

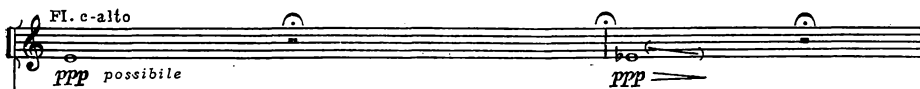
Тихий, едва слышный тон альтовой флейты, в который словно вливается подобное приглушенному стону звучание неповторимого голоса Л. Зыкиной. Ее пение без слов в чем-то близко сдержанному плачу, когда человек выражает свое чувство не «на публике», а наедине с самим собой:

¹ Брехт Б. «Малый органон» для театра. — В кн.: Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 209.

² Там же, с. 192.

Rubato (♩ = ca 50-60)

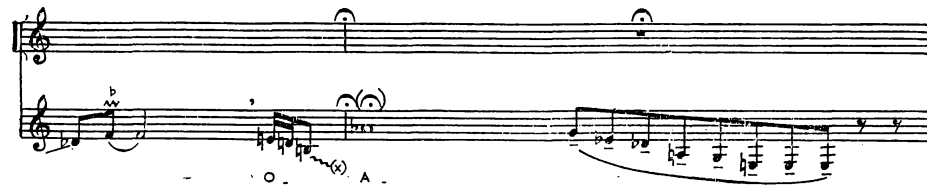
Fl. c-alto



Contralto

solo

pp lunga



Можно уловить связь этой мелодии с интонациями русских плачей-голошений. Она сказывается хотя бы в устремленности интонаций к крайне низкому регистру, где голос на момент прерывается, словно у поющей перехватывает дыхание.

Однако простым воспроизведением народного жанра вокализ солирующего контральто отнюдь не является. И это сказывается не только в отсутствии даже намека на форсирование звука. В развертывание мелодии проникают свойства чистой песенности, что проявляется в последовательном варианном обновлении мотивов, «отталкивающихся» от

исходного *es*¹, обновлении, сочетающемся с напоминанием исходной фразы, — своего рода интонационного рефрена.

Вместе с тем, в строении мелодии ощущается также связь с культурой знаменного распева, что сказывается в преодолении четкой метричности, господстве чистого ритма, не стесненного клетками тактового размера, при опоре на устойчивые попевки, спаянные в «бесконечную линию». И это было сознательной установкой автора.

«В «Поэтории», — подчеркивает Щедрин, — использованы некоторые элементы и отдельные принципы старинного русского безлинейного нотного письма. На этом материале, а также на интонациях русских народных плачей построена партия сольного женского голоса»².

Во вступающей далее теме альтов песенное начало проявляется намного рельефнее:

163

[Rubato (♩ = ca 50-60)]

Coro (alti)

pp *вздрге*

я-гой. я глаз. ни. цы во. ро.

нок мне вы-кле-вал во. рог, сле-

Sopr. я-го - ре... *pp*

та - я на по. лена. го. е. Т. *pp* я-

го - лос...

pp

В. Я-го - лод...

Вместе с тем, в мелодию проникает (очень тонко и ненавязчиво) декламационное начало, сказывающееся прежде всего в том, что на

¹ Лишь в одном из мотивов исходным становится «превышающий» ведущую опору *as*.

² Из авторской аннотации к исполнению «Поэтории».

этот раз интонируется текст, сам по себе обладающий ярко выраженной, броской ораторской интонацией.

Но как раз это-то его свойство намеренно затушевано путем широкого внедрения выразительных, даже изысканных по рисунку мелодических распевов. Музыка словно придает поэтической речи новое измерение, освещает ее в неожиданном ракурсе. И лишь повторы опорных тонов, каждый раз меняющих высоту, и короткие, приглушенные отклики — восклицания остальных голосов хора, вступающих по очереди, слегка проявляют декламационное начало.

И тут же вступает тихий, ритмично скандируемый шепот, стремительно переходящий в полный голос вплоть до мощного восклицания, которому отвечают жесткие интонации-реплики инструментов медной группы:

16.1
[Rubato (♩ = ca 50-60)]

Trbe
Cor.
Trni (tr)
Tr-ne
Tuba
Coro
я - Гойя! я!

Это фанфары войны—музыкальный символ тех жестоких испытаний, о которых повествует текст. В то же время именно здесь ораторская интонация проявляет себя с особенной рельефностью. И вступающий затем голос поэта, декламирующий уже знакомые слова в приподнятой манере, звучит как естественный вывод из всего, что готовило его вмешательство в действие. Причем подготовка эта была интонационная, поскольку ораторский стиль произнесения был не просто декла-

рирован, — к нему композитор подошел словно бы издалека. От плача, раздумья к твердому провозглашению — такова логика интонационной драматургии начала первой части «Поэтории» Щедрина.

До вступления поэта музыка действовала «на свой страх и риск», по-своему преломляя образы стиха. Звучащее поэтическое слово в его истинной, «первородной» интонации ставит перед музыкой новые задачи. Она должна определить свое отношение к тому началу, которое, что ни говори, является чужеродным для ее строя.

Поначалу она словно ступевывается, уходит в тень — слышно лишь тихое, замирающее звучание аккорда-кластера низких струнных и хора, поющего закрытым ртом. Но далее она начинает все явственнее напоминать о себе. Вновь проявляется песенная интонация, но повторяющиеся обороты разделенных сопрано сочетаются несинхронно, создавая эффект неясного, отдаленного звучания в духе плача, жалобы. Последовательно присоединение партий разделенных альтов, теноров и басов сопровождается нарастанием силы звучания, которое переходит от глухого, закрытого «М» к яркому, открытому «А». И вновь возгласу хоровой массы отвечают «фанфары войны», чем-то напоминающие вступительную прелюдию Второй симфонии композитора:

165 Senza metrum, lo stesso tempo
a. *ppp*

(aiv.) *ppp*
M. (з.р.)

Coro Sopr. *ppp*
M. (з.р.)

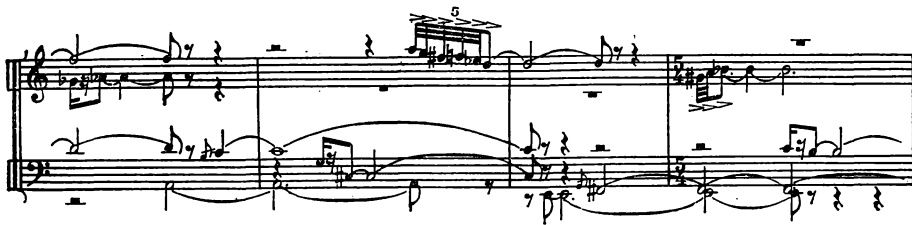
II (div.) *ppp*
M. (з.р.)

M. (з.р.)

14 *sf*

6. Tr-be *sf*
ff marcatis, sempre

Trni *sf*
ff marcatis, sempre



Они использованы в той же функции призывов-напоминаний о прошедших событиях, оживающих в нашем воображении.

И снова временное успокоение, снова обращение к раздумью, к чистому созерцанию:

100 [*Meno mosso* (♩ = ca 40-50)]

a. *Soprano solo pp dolciss.*

S. *pp dolciss.*

Coro В час о-сен-ний сквозь лес о-пав-ший,

T. *Tenore solo pp dolciss.*

о-се-ня-юще и о-

solo pp

в нас влета-ют, как семена,

solo pp

- пас- но чьи-то судь-бы и имена...

b. *pp dolciss.*

В час о-сен-ний, сквозь лес о-пав-ший,

Organo *ppp dolciss.*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

Здесь на первый план выходит декламационное начало, но трактованное своеобразно, лишенное намеков на ораторскую интонацию, обращенную к массам. Это монолог, но монолог внутренний, «про себя», где музыкальное интонирование сведено к минимуму и сказывается в ритмической неравномерности «пропеваемых» повторов отдельного тона и в изменении его высоты, оттеняющей смены речевых периодов.

Раздумье-созерцание и ожившие образы войны — вот два полюса, к которым поочередно тяготеет развертывание «интонационной драматургии» первой части «Поэтории». При этом функции музыки и поэтического слова различны и они сочетаются по принципу контрапункта.

Вновь слышен голос поэта, и вновь оживают образы войны. Стихотворение А. Вознесенского не столько рисует нам картину сражения, сколько ставит перед нами острую нравственную проблему:

Тревожаще и прожекторно,
В отличие от зверей, —
Способность к самопожертвованию
Единственна у людей...

Музыка же создает ту картину, которая схвачена поэтом краткими штрихами:

167 *Sola sautillé* 1 sec. 2 3 4 5 6

V-Ia *pp parlando*
Solo pizz.

V-II *pp parlando*

ПОЭТ: На тысячи верст кругом равнину утюжит смерть огненным утюгом.

7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

V-Ia *pp parlando*
Solo pizz.

V-II *pp parlando*

В сочетании ритмически несинхронных линий проступает неясная тревога, которая затем становится все отчетливее, по мере подключения все новых и новых «наслаивающихся» инструментов.

Здесь предстает картина сражения (точнее ожившее воспоминание о нем), окрашенная ощущением полного разрыва связей, жуткого хаоса чувств и мыслей, когда человек один посреди равнины, где смерть ходит огненным утюгом. Музыка словно досказывает за поэта, овеществляет именно то, что противостоит в своей подавляющей реальности идущему на подвиг. Так создается синтетический образ, где музыка от-

ражает и усиливает лишь одну из сторон художественной альтернативы — другую представляет поэт.

Новая кульминация, новое успокоение, новое обращение к созерцанию. Но на этот раз декламацию поэта оттеняет напоминание вступительного плача, представленного и тут голосом Л. Зыкиной (ц. 23). Затем музыка перехватывает инициативу в динамическом нарастании, напоминающем клубок наслаивающихся звучаний. Последнее «воспроизведение» событий войны заставляет нас оглянуться назад и мерой величайшего испытания в истории России измерить наше нынешнее существование.

Словно бы издалека, наплывом вступает пение хора (ц. 35), плавно распеваящего знакомые слова: «Я — Гойя, глазницы воронок мне выклевал ворог». Но это не простая реприза, не простое возвращение «на круги своя». Слова поэта переводят действие в новое временное измерение, напоминают нам о долге перед теми, кто отдал свою жизнь за наше теперешнее благополучие:

Конечно, мы свежевыбриты,
и вкус нам не изменял.
Но были ли мы убиты
за родину наповал?..

Однако это напоминание вызывает совсем не ту реакцию, которую можно было бы ожидать. Художественная логика всегда основана на неожиданности, на постоянном уходе от очевидного, напрашивающегося. Так и здесь начало второй части «Поэтории» обращает нас к вечным ценностям жизни, и призыв поэта заставляет нас задуматься о глубинных корнях, истинных основах нашего существования на земле.

В отличие от начала первой части, вторая открывается своеобразной музыкальной декламацией, где песенное начало, по сути дела, сведено на нет:

Senza metrum, rubato

188 (♩♩♩ = ca 40-50)

pp sempre

А. Нес-ли не хо-ро-нить, нес-ли ко-ро-но-вать.

pp

Т. Се-

sempre

Ды-мясь ла-ко-мо-ти-вом, ху-дожник жил лок-

де-е, чем гра-нит, как брон-за крас-но-ват.

(*sim.*) *pp*
S. *sempre*

Мат. Зи -
Е - му ло - па - ты бы - ли бо - жествен - ной лам - пад!

я - ет дом е - го, пу - сты - е э - та - жи. А. Всто - ло - вой ни - ко - го. В Рос - си - и - ни ду -

ши. Т. б
Ху - дож - ни - ки у - хо - дят без ша - пок, буд - то

А. В гу - дя - щие у - годья ке - ре - вам и ду - бам. в храм.

Что, собственно говоря, свидетельствует тут о роли музыкального интонирования? Во-первых, ритмическая организация, в которой совершенно сняты метрические акценты стиха, кроме последнего в каждой строчке, выделенного долгим, протянутым тоном. Во-вторых, фиксация звучания интонирующего голоса по высоте¹. Возникает синтез музыкального и поэтического начала, когда произносимое хором не становится вполне музыкой, но и не является речью. Последнее ярко подчеркнуто приемом тембро-звукового обновления при смене речевых периодов.

Такой прием позволяет сконцентрировать внимание на смысле текста, вслушаться в него.

¹ Впрочем, последнее выражено своеобразно, поскольку наряду с унисонами здесь звучат и повторяющиеся интервалы и созвучия-диссонансы, в тихом звучании словно имитирующие речевой тембр.

Конечным же итогом становится музыкальная картина, создающая ощущение широкого пространства:

(♩ = ca 70-80)

169 39

Fl. I *pppp legatiss.*

Fl. II *pppp legatiss.*

Fl. III *pppp legatiss.*

Fl. IV *pppp legatiss.*

Cl. I *pppp legatiss.*

Cl. II *pppp legatiss.*

Cl. III *pppp legatiss.*

Cl. IV *pppp legatiss.*

Cel. *lunga*

Organo *ca 7-8 sec.*
ppp legato

Звуковое пятно челесты словно отбрасывает от себя два отражения в высоком и низком регистре. Тонкие переборы звучаний флейт и кларнетов, создаваемые вновь сочетанием несинхронных «колеблющихся» линий, оттеняются густыми, но тихими басовыми тонами органа. Это не просто музыкальный пейзаж, а, скорее, некий звуковой символ природы, который не живописует конкретную картину, а лишь дает толчок воображению слушателя.

И снова музыка умолкает, чтобы предоставить слово поэту, в своей манере преподносящего уже проинтонированный текст. И снова его речь оттеняется музыкальным символом вечной, неизменно прекрасной природы.

После подготовки, длящейся менее двадцати секунд, во время которых звучат последовательно наслаивающиеся, пульсирующие тона разделенных струнных, вторгается голос солирующего контральто:

44

170

Senza metrum, a piacere

Contralto solo

con tutta forza



Ма-терь Вла-ди-мир-ска-я, ма-терь, ма-терь единственная,



пер-вой мо-лит-вой, мо-лит-вой пос-лед-ней, стань на-

ПОЭТ: Матерь Владимирская, единственная, первой молитвой-молитвой последней-я умоляю-стань нашей посредницей...

- шей посред-ни-цей, ма-терь Вла-ди-мир-ска-я, ма-терь Вла-ди-мир-ска-я...

На этот раз интонации плача-голошения проступают в наиболее чистом, максимально приближенном к народной манере выражении. И характернейшей ее приметой становятся резкие броски от высокого к самому низкому уровню контральтового диапазона. При этом высокий регистр проявляет экспрессивную песенную интонацию, тогда как в низком яснее выражена декламационность, также исполненная «высокого напряжения».

Страстное обращение к «Матери Владимирской», которая становится тут поэтическим символом исконно русского, некой духовной опорой, оттеняется шепотом хора. И вслед за символом поэтическим вступает символ музыкальный:

[♩ = ca 50-60]

171 3 Campane russe

1. 3.

cresc. molto poco a poco

Campane

cresc. molto poco a poco

Campane

cresc. molto poco a poco

Campane

cresc. molto poco a poco

Piatto sosp.

cresc. molto poco a poco

Tam-tam

cresc. molto poco a poco

4 Gonghi

cresc. molto poco a poco

V-c. div in 4, Cl., Cl. basso

cresc. molto poco a poco

8-----

cresc. molto poco a poco

8-----

C-b. div. in 4

cresc. molto poco a poco

8-----

8-----

cresc. molto poco a poco

8-----

Им становится почти натуральная в своей вещественности имитация колокольного звона — музыкального образа, освященного долгой русской традицией, которую представляли такие великие музыканты, как Мусоргский и Рахманинов. Гулкие удары больших колоколов, мерные переборы средних и звонкие, «рассыпчатые» переливы малых — все это сплетается в миниатюрной «симфонии звонов»¹.

Подобно отдаленным, замирающим отголоскам звучит тихое скандирование parlando хора, оттеняющее итоговую реплику поэта:

¹ Этот образ получил последовательную разработку во Втором концерте для оркестра «Звоны», о котором речь была выше.

Россия, любимая, с этим не шутят.
Все боли твои — меня болью пронзили.
Россия, я твой капиллярный сосудик,
Мне больно, когда тебе больно, Россия...

Закрывающая реприза-обрамление вновь в той же декламационно-музыкальной манере воспроизводит строки стихотворения, звучавшие в начале второй части.

Третья часть, в отличие от двух предыдущих, сразу же открывается речью поэта. С мельчайшими, до предела заостренными подробностями она рисует нам картину оживленного сборища в ресторане по случаю дня рождения неизвестной, но хорошо знакомой поэту женщины. Но описывается не то, что видел бы нормальный человеческий глаз, смотрящий в упор на происходящее в зале ресторана, а лишь его отражение в зеркале, установленном на потолке. Зеркало показывает странную, непривычную картину, оно обнажает обыденную пошлость события, вторично преломленную в сознании поэта, который незримо присутствует в зале. Нелепый мирок, в котором показное сочетается с до отупения привычным, многократно тиражируемым, бесконечно далек от большого мира, над которым нависла смертельная угроза. И люди в этом тесном кругу заняты своими мелкими заботами, ничтожными радостями и огорчениями, когда, быть может, в этот момент гибнут тысячи их собратьев от стихийных бедствий, голода, очередей автоматов и взрывов бомб.

Все это заключено в поэтической речи, все это бросает нам в лицо поэт-трибун.

А музыка? Она вновь создает сложный, неоднозначный контрапункт происходящему. Поначалу в оживленных, несколько даже разорванных пассажах чембало ощущается омузыкаленное воспроизведение внешней «звуковой» стороны события:

Senza metrum, rubato
Cembalo

172

ca 3 sec.

quasi p accompagnando

ПОЭТ: (быстро, почти скороговоркой) Ты сегодня, 16-го справляешь день рождения в ресторане

„Берлин“. Зеркало там на потолке. Из зеркала вниз головой, как сосульки, свисали гости.



В центре потолка нежный, как вымя, висел торт с воткнутыми свечами.



Можно ощутить в этой музыке и нестройный шум, создаваемый сидящими за столиками, и звуки какой-то музыки, пробивающейся сквозь него, можно уловить в ней и ритмичность движения танцующих пар. Но постепенно от внешнего наше воображение подводится к сокровенному, таящемуся где-то в глубине, которое проступает в музыке все явственнее и явственнее.

«Еще мгновение, и все сорвется вниз, вдребезги, как капли с карниза!» — эта фраза поэта стала для музыкального решения ключевой. И музыка передает именно это ощущение нарастающей, надвигающейся катастрофы, готовой обрушиться на людей, беззаботно и бездумно веселящихся за столиками. Не случайно в хаос звучаний, создаваемый шелестом струнных, вдруг врываются грозные фанфары, и в этот момент освещение (партия света), предусмотренное композитором, становится кроваво-красным (см. ц. 54) ¹. В стремительно приближающейся лавине звучаний проступает мощь неуправляемой стихии, с которой человек пока бессилён совладать. И страстный призыв — восклицание хора — раскрывает, что же именно взволновало воображение поэта и композитора:

¹ В примечании к партитуре «Поэтории» Щедрин раскрывает особенности технической реализации партии света (Luce): «...над оркестром подвешиваются два асимметричных экранируемых табло (именно табло, а не экраны — от экранов публика, даже подготовленная, всегда будет ждать кинематографа). Одно табло — выше, другое — ниже; одно — больше, другое — меньше; одно — ближе, другое — дальше; одно из них в форме, к примеру, белого паруса, другое — в форме большой вогнутой геометрической фигуры. На балконах концертного зала можно расположить два управляемых художниками-исполнителями синтезатора света, проецирующих свое изображение на эти табло. Свет — за редким исключением, обозначенным в партитуре, — должен быть движущимся. Характер движения света видится автору схожим с движением электронного луча в осциллокопе. Изображение может быть как упорядоченным (фигуры Лиссажу, различные синусоиды и пр.), так и совершенно хаотичным» (М., 1975).

a.

Tr-ni
Tuba^a3

fff *ppp*

Timp.

sf *sempre simile* *pp*

Organo

fff *pp*

S.
A.
Coro

T.
B.

ff По-мо-ги-те Га-ш-ке-нту!

ff *pp*

sempre simile *ff* *p*

V-c.
div. in 3

ff *pp* *sempre simile*

ff *pp* *sempre simile*

C-b.
div.

ff *pp* *sempre simile*

ff *pp* *sempre simile*

6. (Tr-ba 1)

sf
Cumpannaccio(sopr.)

ff
Crotali

ff bacch. di Triangolo

S.
A.
Coro
T.
B.

ff По - мо - ги - те Таш - кен - ту!

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

Возглас-призыв «Помогите Ташкенту!» становится исходным импульсом для нового подъема экспрессии. Он разрабатывается полифонически в духе грандиозных полотен старинных месс, в которых текст сводится лишь к краткой, броской формуле. Поток наслаивающихся звучаний до предела заполняет все «этажи» звукового пространства. Как будто весь мир, вся вселенная вопиет, взывает к нам.

Грандиозная пульсирующая звуковая масса «обрывается» на высшем уровне громкости, и неожиданно проступает тончайшее звучание струнных флажолетов в крайне высоком регистре. И снова в тихом пении хора мы слышим знакомые строки, возвращающие нам ощущение красоты и гармонии, которое можно обрести лишь в общении с природой: «В час осенний, сквозь лес опавший...» Музыка уходит куда-то далеко, напоминая о себе еле слышными отголосками. А в голосе поэта — страстная жажда тишины, покоя:

Тишины хочу, тишины...
 Нервы, что ли, обожжены?
 Тишины... чтобы тень от сосны,
 щекоча нас, перемещалась,
 холодящая словно шалость,
 вдоль спины, до мизинца ступни,
 тишины...

А музыка соткана еле слышными голосами, — не столько самими звучаниями, сколько отголосками-воспоминаниями о том, что ушло куда-то далеко, далеко:

174 [Senza metrum (meno mosso)]

(Fl. c-alto) *pppp*

Cassa. *pppp*

ПОЭТ: Тишины. Настоящее - неназываемо. с впечатленьями, голосами.
 Звук запаздывает за светом. Надо жить ощущением, цветом. Для нее музыкально касанье,
 Слишком часто мы рты разеваем. Кожа тоже ведь человек, как для слуха - поет соловей.

tutti unis. con sord. ord.
pppp *dolciss.* #

V-ni I *pppp*

V-ni II (div. in 3) *pppp*

V-le (div. in 2) *pppp*

V-c. *pppp*

C-b. *pppp*

Можно уловить в этой «бестелесной» фразе скрипок отзвук вступительного Lamento. И словно подтверждая наше смутное ощущение, вступает голос Л. Зыкиной, интонирующей на пределе тихой звучности всего лишь один-единственный тон *es*, тот самый тон, который открыл «Поэторию».

Союз музыки «Поэтории» со звучащим поэтическим словом менее всего похож на «дует согласия», где музыка попросту удваивает поэтическую речь, подобно тени следуя за ее движением. Музыка становится

самостоятельным участником синтеза, до известной степени противостоящим поэту и развертывающимся словно бы «в ином измерении». Тем не менее она согласована с поэтической речью и сложным путем взаимодействует с ней. И прежде всего это сказывается в колебаниях музыкальной интонации, то приближающейся к речевой декламации, вплывающей в себя ее звучание, то отдаляющейся от нее. Тогда и проявляется песенное начало, в духе то ли *lamento*, то ли русского плача. Но и декламационность также проступает в самых различных интонационных решениях от еле заметных штрихов в развертывании мелодических обобщений до отчетливого проявления ораторской интонации, присущей декламации поэта.

И все-таки, сравнивая поэтическое слово, доносимое поэтом, с его музыкальным прочтением, можно прийти к выводу, что музыкальное интонирование скорее связано с тем сокровенным, интимным, лирическим, что не столь явно проступает в чистой речевой декламации, но что усиливает, укрупняет и овеществляет именно музыка. Интимно-сокровенное и демонстративно-ораторское — оба эти начала поэзии А. Вознесенского присутствуют и в декламации и в музыкальном интонировании, но акцентированы они по-разному. Музыка более тяготеет к тому, что скрыто в глубине, поэтическое слово — к тому, что представлено на всеобщее обозрение.

Но у музыки есть и другая роль, сказывающаяся там, где она берет на себя всю полноту ответственности. Уходя порой куда-то в отдаление, почти ступеиваясь, когда слово предоставлено поэту, она дает свою интерпретацию поэтическим образам, когда поэт замолкает. Тогда она проявляет, овеществляет то, что в стихах было дано лишь намеком, оживляет скрывшееся в глубинах памяти, но не только не смытое течением времени, а властно предъявляющее свои права. Прошедшее не уходит бесследно, оно живет в настоящем, оно определяет наши свершения, направляет нас.

Эта мысль явственно прочерчена в другом кантатно-ораториальном сочинении Щедрина — оратории «Ленин в сердце народном» (1969), вне сомнений, лучшем музыкальном воплощении ленинской темы, появившемся в канун 100-летнего юбилея со дня рождения вождя.

Ленинская тема — одна из самых нелегких в искусстве. Слишком уж давит груз штампованных решений, слишком уж привычен соблазн плакатного решения темы, где на место живого человека становится монумент, столь же величественный, сколь и холодный.

Удачу решения Щедрина определило не только своеобразное лирическое наклонение его оратории. Ленин представлен в ней таким, каким его видели простые люди. Для них он был близок именно тем, что понимал их нужды, давал ясный ответ на то, что их волновало. Смелость и оригинальность решения Щедрина сказались в том, что его оратория запечатлела чувства народа в трагический момент утраты, когда с особенной ясностью обнажилось, чем был Ленин для людей, прошедших сквозь тяжкие испытания революции и гражданской войны.

Реакция на трагическое событие проявилась в обобщенных, «остранненных» формах эпического повествования в духе былинного сказа, она раскрыта в речах простых людей — красногвардейца Бельмаса и работницы Наторовой, выражена в экспрессии плачей — Lamento. Итогом повествования становится проникновенная колыбельная, где снова звучит неподражаемый голос Л. Зыкиной. От обобщения к конкретизации и снова к обобщению — по такому пути идет драматургическое развитие оратории.

Вступление и Lamento 1-е в чем-то близки народной манере спокойного, даже отрешенного повествования:

175 [Lento]

S.
A.
(unis.)

Э-то бы-ло, бы-ло в Мос-кве ка-мен-ной ...

Т.
B.
(unis.)

Вел-и-ко не-сча-сти-е у нас слу-чи-ло-ся ...

Агрa

mf *mp*

V-le
V-c.
C-b.

p Tuba *pp*

(♩ = ca 40-50)

6. [1] V-ni, Cl; Fag. C-fag. V-c. C-b. con 8va

ff legato, pesante

dim. *pp*

На простую ритмически равномерную декламацию словно наброшена тень, что сказывается в легком понижении концовки фразы «Велико несчастье у нас случилось»...¹.

¹ Композитор использовал слова сказительницы Марфы Крюковой, подчеркнув присущую им былинную повествовательность.

Вместе с тем начальные фразы проясняют ведущую конструктивную идею сочинения, где возникает сцепление тематических элементов, которые включают всего лишь три соседних тона (*fis, g, as* во фразе женского хора, *f, e, es* в реплике мужского).

Подобно отклику, проясняющему смысл повествования, концентрирующему в себе трагизм свершившегося, звучит суровая унисонная фраза оркестра, которая также образована сцеплением немногозвучных мотивов (см. пример 1756). При всей напряженности и ладовой неустойчивости этой фразы, она отличается особенной собранностью, концентрированностью, что подчеркивается четкой концовкой, приводящей к исходному *b*.

Снова вступает хор — теперь уже на высшем уровне громкости:

2 Piu mosso (quasi allegro)

176a *f* *p* tutti coro *dim. poco a poco*

S. Де ре вавса ду па ша та ли ся...
...сне ги бу ре ю под ни ма ли ся...

A. ...вся Моск ва про пла -
...на род -

S. - ка ла

A. - лю ди все при за молк ну ли...
...при за молк ну ли, при за гу ну ли...
. по о де ли платье чер -

T. *p*
 ... но слы-ха-ли о-ни весть не-ра-дост-ну...
 B. *p* *pp*
 ... как при-шла то весть-то из Го-рок все...

Tempo I (Lento)

б.

S., A., T. (unis) *ppp*
 Не ста-ло то-ва-ри-ща Ле-ни-на...
 B. *ppp*

Но в последовании словно перебивающих друг друга фраз, интонационно родственных первоначальному, сила звукоизвлечения постепенно падает, и конечная, обобщающая фраза-резюме «Не стало товарища Ленина» (см. пример 176б) произносится на предельном *ritardando*. И это поднимает эмоциональное воздействие фразы в гораздо большей степени, чем если бы она была провозглашена с максимальным форсированием звучания.

Снова суровые броски унисонов и вновь хор, звучащий *a capella*. На этот раз динамическая линия его развития основана на последовательном нарастании внутреннего напряжения, что сказывается и в постепенном усилении громкости звукоизвлечения:

177

And. poch. piu mosso

T. *pp*
 Э-то бы-ло в Моск-ве,
 Soro *pp*
 Э-то бы-ло в Моск-ве,
 B. *pp*
 Э-то бы-ло в Моск-ве, в Моск-ве
 Э-то бы-ло в Моск-ве,

б. *fff*

S. не ста - ло то - ва - ри - ща Ле - ни - на!

A. не ста - ло то - ва - ри - ща Ле - ни - на!

Сого

T. не ста - ло то - ва - ри - ща Ле - ни - на!

B. *fff*

Ниспадающая интонация плача, слегка намеченная еще во вступлении (см. концовку примера 175а), здесь дана в максимальной концентрации, она прослушивается в каноническом сочетании голосов, постепенно наполняясь экспрессией¹. Итогом интонационного процесса становится новое повторение фразы-резюме, на этот раз уже на высшем уровне громкости (см. 177б).

И подобно отголоску звучит конечное замыкание, где повторяются все те же слова, в той манере и в том же изложении, как они были представлены хором первоначально (см. пример 176б).

В конечном итоге возникает сложная динамическая кривая с подъемами и спадами напряжения, которая наглядно выражается в тонкой смене динамических оттенков.

Совершенно иной тип интонирования представлен в рассказе красногвардейца Бельмаса:

Risoluto, senza metrum (♩ = ca 90-100)

178 *ff sempre*

Basso solo

Я - бывший батрак, в семнадцатом году бро. сил ра - бо - тать у ку - ла - ка

и всту - пил аря - ды больше-вист-ской пар - ти - и.

¹ И здесь основой мелодии становится сцепление немногозвучных узкообъемных мотивов, реализующих идею плавного нисхождения.

ca 8-10 sec.

6*)

Cor. sempre simile
f marc.

Cor. sempre simile
f marc.

Cor. sempre simile
f marc.

Cor. sempre simile
f marc.

Tr-ba sempre simile
f marc.

Tr-ba sempre simile
f marc.

Tr-ba sempre simile
f marc.

Tr-ne sempre simile
f marc.

Tr-ne sempre simile
f marc.

Tr-ne sempre simile
f marc.

*) Трубы и валторны выписаны в их реальном звучании (без транспорта)

Поначалу в нем представлена простая, «говорная» интонация, которой придана особенная твердость. Она подчеркнута стремительной ускоряющейся речитацией на тоне *es*, оттеняющей резкое замедление, которое с особенной весомостью выделяет ключевое слово фразы. Краткая оркестровая интерлюдия, представляющая несинхронное наложение фанфарных оборотов, порученных инструментам медной группы, не просто оттеняет слова рассказчика. Она словно вводит нас в самую

атмосферу героических событий, участником которых был красногвардеец Бельмас (см. пример 178б).

Лишь только его повествование подходит к трагическому событию, как резко меняется манера интонирования. Исчезает повествовательный тон, интонация проникается особенной экспрессией:

179

Basso solo *f*

Не ве - рит - ся, не ве - рит - ся, не ве - рит - ся, нет, нет, нет, не мо - жет э - то го быть. Ле - нин жив, жив Ле - нин!

Восклицания рассказчика, достигающие высшей степени эмоционального наполнения, поддержаны стремительным, несколько хаотическим движением струнных, передающих ощущение полной растерянности, предельного волнения, вызванного неожиданным известием. Так полифонически сочетаются два эмоциональных плана: один из них воплощен в возгласах певца, другой в сочетании переплетающихся линий оркестра.

В Lamento 2-м развитие снова переключается в эпически повествовательный план:

180 Senza metrum, lo stesso tempo

a. [26] Coro (alti) *pp* *dolciss.*

Ко вы - со - кой ко - сто - не Крем - лев - ско - ю

Fl. Cl. V-c.

ten.

в Ма-в зо-лей е-го по-ло-жи-ли

Archi
Agra

mf *pp* *ten.*

во ту-жу-роч-ке, да во во-си-но-ю,

Picc. Cel.
Cor.

pp *ten.*

креп-ко спит, да не про-бу-дит-ся.

Archi
Agra

6. Агра

p *pp*

S. М (закр. ртом)

A. М (закр. ртом)

Coro М (закр. ртом)

T. М (закр. ртом)

B. М (закр. ртом) *p, mu distinto*

Be-re-гут е-го деньи ночь

Fl.

но-во-бран-ны е ре- бя- та Красной Ар- ми- и. Уж о- ни сто-

ppp

ppp

ppp

ppp

- ят да при- за- ду - ма- лись, при- за- ду- ма- лись да за- ле- ча- ли- лись.

Но хотя и здесь явно выражено тяготение к тихой звучности, интонирование проникается значительно большим внутренним напряжением. Оно сказывается в усилении роли интонаций *lamento* с имитирующими надрывные обороты русских плачей форшлагами. Но элемент плача-причитания здесь не выражен явно, он, как и в начале «Поэтории», сплавлен с чисто песенными интонациями¹.

Так же в духе плача-жалобы звучит и фрагмент *Lamento* 2-го (см. пример 180б), где партия басов, которая является носителем текста, оттеняется колеблющимся звучанием хора, поющего закрытым ртом. Мелодические рисунки, соединенные полифонически, в общем-то однотипны, опираясь вначале на тон *cis*, а затем на *gis* (что подчеркнуто сменной тремолирующей педалью арфы аналогичной педалью флейты)². Характерно, что и фраза басов также исходит от тона *cis* и замыкается *gis*. В конечном же итоге партии хора, поющего закрытым ртом, воспринимаются как пульсирующий унисон, данный в утолщении, как имитация тихого, сдержанного плача.

И вновь от высокого обобщения — переход к бытовой разговорной интонации:

[Allegretto (♩. ca 108 - 112)]
 181 *Senza metrum, lo stesso tempo*
 Sopr.
 a. solo *p* *leggiero, molto semplice*

К нам на за_вод при_ез_жа_ет Ле_нин. Мне кри_чат: „ Но_то_ро_ва,
 ты при_меш_паль_то“. В_клу_бе_жар_ко. — Ле_нин стал го_во_рить,
 ски_нул_паль_то на_стол. Я_схва_ти_л_а да в_гар_де_роб_ну_ю.

¹ Подобная картина возникает также в «Страданиях» для низкого женского голоса с фортепиано (1965), представляющих сплав песенности, восходящей к частушке-страданию, и экспрессии плачей-голошений.

² И здесь возникает хорошо уже нам знакомое сцепление узкообъемных ладовых чеек, нередко включающих всего по три тона.

6. 33 ca. 10 Sec.

Picc. *sempre simile*

Fiatti
Fl. *sempre simile*

Cl. *sempre simile*

Cockolo *sempre simile*

Celesta
PP
(Ped.) *sempre simile*

Arpa *sempre simile*

V-ni I *PP*

V-ni II *PP*

V-c. *sempre simile*

Подчеркнутая обыденность рассказа оттеняется тонкими деталями интонирования — имитацией приказа-обращения («Наторова, ты при-мешь пальто») и интонацией-жестом концовки фразы, словно показывающей удаление рассказчицы от места действия¹. А ее волнение отраже-но в своеобразном музыкальном символе, созданном сплетением не-

¹ Здесь также можно уловить сцепление узкообъемных «трехтоновых» мотивов.

синхронно повторяющихся инструментальных пассажей-фигур в высоком регистре.

И, как было в рассказе Бельмаса, ключевой момент повествования оттенен изменением интонации:

182 [L'istesso tempo]

а. 40 Sopr. solo *sim.* *cresc. poco a poco* (v)

Паль - то - на нем то са - мо - е .

я по - при - сталь - не - е вгля - ды - ва - ю - ся .

б. 41 *ff espress.* *pp*

А пу - гов - ка - то та са - ма - я - мо - я пу - гов - ка .

Нарастающее волнение отражено в последовательном, хоть и не прямолинейном восхождении от исходного *es* к конечному *dis*, словно выражая ощущение человека, столкнувшегося с неожиданностью, которая требует некоторого времени, чтобы ее осознать. И резким контрастом предстает итоговая фраза (см. пример 182б), рельефно воплощающая интонацию удивления. Великолепной находкой стало плавное понижение тона, сочетающееся со снятием экспрессии и падением громкости¹.

Убедительным завершением оратории становятся две последние, логически связанные друг с другом части — симфония и эпилог, представляющие «громкую» и «тихую», смысловую кульминацию всего произведения.

В симфонии достигает наиболее яркого выражения экспрессия *lamento*:

183 *Sostenuto assai* (♩ = ca 60-50)

а. Archi *fff espress.*

¹ Вместе с тем, тут возникает интонационная связь с оборотами *lamento*.

V-ni, Fl., picc. con 8va

6.

Cl. Ob.

Cl. picc., V-le

C. ingl.

Tr-be a3

V-c., Fag., Tr-ni, Tuba

C-fag., C-b. con 8va

Начинается симфония с плотных, насыщенных аккордовых последований струнных — в них ощущается связь с жанром хора, которому, однако, придана особенная экспрессия. Она сказывается в диссонантном напряжении вертикали и в неравномерности пульсации гармоний.

По мере развития в музыке возрастает роль «стонущих» секунд *lamento*, и в момент достижения кульминации в звучании трех труб, играющих в унисон, проступают подчеркнуто экспрессивные обороты восходящие к русским плачам (см. пример 1836). Здесь так же рельефно выделены напряженные верха, подчеркнутые трелью (имитация «рыдающей» интонации) и оттененные стремительными бросками-ниспаданиями к низкому регистру. Инструментальное обобщение интонаций плача сочетается с мерной поступью аккордов хора, подчеркнутой полновесными шагами басов. Легко можно представить себе грандиозную картину траурного шествия, где все охвачены чувством раздирающей скорби¹.

Чем выше уровень «высокого напряжения», достигаемого в Симфонии, тем настойчивее наше внутреннее ощущение требует необходимой разрядки. Но простое «снятие» эмоционального накала едва ли достигло бы цели — нужен выход за пределы ранее очерченного круга образов. Итак, вновь возникает извечная проблема финала, решения которой невозможно добиться любым сочетанием ранее использованных средств.

И Щедрин находит поистине блистательный выход из положения — он дает в Эпиллоге законченное интонационное обобщение. Истинным итогом оратории становится проникновенная мелодия, звучащая в исполнении Л. Зыкиной:

¹ Здесь ощущается действие принципа одновременного контраста, столь характерного для музыки Баха. Он сказывается в сочетании высокой экспрессии выражения с не менее сильным действием сдерживающего начала.

184 а.

pp
Sopr. M (Закр. ртом)
solo

Contralto solo *p dolce*

Ты спо- кой- но спи, до- ро- гой Иль- ич.

pp Basso solo

M (Закр. ртом)

pp
Solo M (Закр. ртом)

pp
Т.
В.

М.

Как тво- я - то жизнь бы- ла бес- по- кой- на- я.

М.

М.

6

a b a₁

В короткой, неоднократно повторенной теме-формуле заключено емкое интонационное обобщение. В ней достигнут поистине чудесный сплав напевной речи-повествования, окрашенного легкой грустью, и плавно покачивающегося интонирования колыбельной. Секрет огромной выразительности этой мелодии — в ее тончайшей интонационной

драматургии. На первый взгляд — это строго симметричная формула, где концовка зеркально отражает заставку (тонам *fis, e, d* отвечает последование *d, e, fis*). Светлый идиллический колорит начала и завершения фразы оттенен легким омрачением ее среднего звена (минорный *f* берется в крайне низком регистре)¹. Но эту симметрию нарушает остановка на конечном тоне *h* — сексте лада, придающей фразе оттенок какой-то мечтательной незавершенности. К этому еще надо добавить тонкую игру мелизматики (мордент при повторении темы приходится на иной тон), имитирующей народную манеру «произнесения» мелодии.

Музыка эпилога снимает предшествующее напряжение, смягчает остроту утраты, переводя нас к тому вечному, что неизгладимо в памяти людей.

Завершая разговор о кантатно-ораториальных сочинениях Щедрина, следует особо отметить роль хора. Ибо во всем остальном они отражают типичные черты стиля композитора, которые проявились и в его сценических, и в инструментальных произведениях.

Хор, с его специфическими возможностями, постоянно привлекал внимание Щедрина. За годы обучения в хоровом училище под руководством А. В. Свешникова он усвоил хоровую культуру «изнутри» — как участник прославленного коллектива. Не случайно перу Щедрина принадлежит группа хоров *a cappella* (1950—1970), которые создавались в разные годы (некоторые из них были написаны еще до поступления в консерваторию). Характерные черты хорового стиля композитора отчетливо обозначились в двух небольших циклах (в их состав входит по четыре хора), сочиненных на стихи А. Твардовского и А. Вознесенского². Последние во многом связаны со стилем «Поэтории», обнаруживая ряд сходных черт в музыкальной трактовке поэтической речи.

Подробный анализ всех этих сочинений не входит в наши задачи. Отметим одно — явное тяготение к хоровой декламации, к четкой и броской манере подачи текста приемом скандирования. И это приводит к явному преобладанию аккордового склада изложения, ритмической синхронности голосов, ярко выраженной линейной гомофонии. Иногда реплики-восклицания оттеняются педалями, задерживающими последние звуки предшествующего возгласа, наподобие эха-отголоска (см. хор «Песня вечерняя» на слова А. Вознесенского). Но чаще всего композитор стремится возможно более рельефно и броско воплотить присущую стихам этого поэта ораторскую интонацию (хор «Тбилисские базары»).

В хорах на стихи А. Твардовского роль скандирования текста, интонируемого в рамках линейно-аккордовой фактуры, также весьма велика. Однако ораторское начало в этих хорах становится своего рода подтекстом, выступая на передний план лишь в кульминационных точ-

¹ Отметим, что фоном этой фразы становится звучание хора с закрытым ртом, суммирующее все звуки мелодии, кроме последнего.

² Цикл на стихи А. Твардовского включает следующие хоры: «Как дорог друг», «Прошла война», «Я убит подо Ржевом», «К вам, павшие». На слова А. Вознесенского написаны: «Тбилисские базары», «Первый лед», «Горный родничок», «Песня вечерняя».

ках-вершинах. Преобладание скандирования на тихой звучности подчеркивает иные стороны поэзии Твардовского: заключенное в ней стремление осмыслить события, ставшие ныне уже историей (хоры «Прошла война», «Я убит подо Ржевом», «К вам, павшие»). К этим хорам примыкает превосходная пьеса «Русские деревни» (слова И. Харабарова). Ей предпослана ремарка «Величественно», но весь хор идет на тихой, порой даже предельно тихой звучности. И как впечатляет молниеносный подъем динамики (на словах «увиджу избы, сизый дым печей, и заболит, и вдруг занает сердце!»), достигающий мощного fortissimo. Музыкальный склад этого хора отчетливо напоминает стиль изложения ряда страниц «Поэтории», отмеченных приглушенностью речевого высказывания.

Но, разумеется, гораздо более разнообразно использованы возможности хора в кантатно-ораториальных сочинениях Щедрина. В них широко применены те формы, которые утвердила новейшая композиторская практика. Если и встречаются традиционные типы хорового изложения, то они предстают или в пародийном освещении (кантата «Бюрократиада»), или преобразенными до неузнаваемости. Так, полифонические фрагменты обычно строятся на предельно концентрированном проведении сжатой темы-формулы, по-своему отражающейся во всех голосах. При этом нередко сочетания таких родственных интонационных формул, подчеркнута несинхронные, сливаются в колеблющееся, пульсирующее звучание. Происходит словно бы многократное удвоение интонации, смены ее сгущений и разрежений, что часто усугубляется приемом пения закрытым ртом.

Нередко обращается Щедрин и к необычным приемам звукоизвлечения — шепоту, нередко переходящему в голос, наслоению быстро скандируемых фраз. Декламационное начало, существенное для сольного вокального интонирования, проникает и в партии хора. Но песенность, изначально присущая хоровому пению, вовсе не устранена. Она постоянно напоминает о себе в различных жанровых сплавах, сочетается с декламационностью в разной пропорции. Специфическая выразительность хоровой музыки Щедрина как раз и проявляется в нестабильности манеры звукоизвлечения, в тонких сменах типов хорового изложения, быстрых переходах от напевности к броскому, ораторскому провозглашению. В конечном же итоге многообразные приемы хорового изложения направлены к одной цели — сложному и тонкому воплощению замысла композитора, где устранено все чрезмерно прямолинейное, напрашивающееся, очевидное. В непредвиденности движения музыкальных событий, в их непредсказуемости, в постоянном нарушении ожидаемого и заключена суть драматургии музыки московского мастера, в полной мере проявившаяся в его сочинениях, относящихся к кантатно-ораториальному жанру.

«Мертвые души»

Гоголь и музыка — это сочетание кажется ныне неразрывным. Ни один писатель, исключая лишь Пушкина, не дал русской опере столько сюжетов, не вдохновлял с такой силой творцов интонируемых звукообразов.

Не стану перечислять оперные сочинения, обязанные своим возникновением основоположнику русской натуральной школы¹. Они всем хорошо известны. Среди них не только творения, отмеченные пафосом своеобразной гоголевской романтики — чуткий слух великих музыкантов не прошел также мимо реалистической прозы Гоголя, с присущей ей трезвостью подхода к жизни, обнажением житейской истины во всей ее неприглядности. «Женитьба» Мусоргского и «Нос» Шостаковича — наглядные тому свидетельства.

И вот мы стали очевидцами смелой попытки воссоздать средствами музыки капитальнейшее творение мастера — поэму «Мертвые души». Попытки, на которую до сих пор не отважился никто.

В чем же таятся трудности музыкальной передачи поэмы Гоголя? Думается, не только в подчеркнутой прозаичности диалогов, не только в сложности композиции, быть может, самого совершенного создания русской прозы. Главное препятствие, как это ни покажется на первый взгляд странным, коренится в глубинных свойствах «Мертвых душ», на которые намекает определение жанра, данное писателем.

В свое время современники высказывали недоумение, почему капитальное создание Гоголя названо поэмой. Русская критическая мысль дала ответ на этот, скажем прямо, не простой вопрос. «Все неотразимое влияние его творений, — указывал Н. Некрасов, — заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер!»². Поэдность пронизывает всю ткань «Мертвых душ», и она проявляется, как метко отметил М. Храпченко, в соединении эпического начала с лирической окраской повествования³. Уловить это ведущее качество создания Гоголя — главная задача, кото-

¹ Определение В. Г. Белинского.

² См.: Н. В. Гоголь в русской критике М., 1953, с. 337.

³ Храпченко М. Творчество Гоголя. М., 1959, с. 420.

рую приходится решать тому, кто отважится раскрыть его внутренний смысл в движении осмысленных, интонируемых звукообразов.

Принципиальной основой решения Щедрина стало четкое разграничение двух планов — в какой-то мере противоположаемых и в то же время дополняющих друг друга. Один из них представляет основное действие оперы, поскольку именно в нем выступают на всеобщее обозрение персонажи «Мертвых душ». Другой, — рельефно выделенный крупным планом, периодически вторгающийся в драматургию оперы подобно рефрену, — раскрывает гоголевскую тему России в таком естественном воплощении души народа, как русское песнетворчество. Песенные рефрены музыкально воссоздают развернутую во времени систему лирических отступлений, присущую поэме Гоголя, в чем сказалось воздействие пушкинской традиции. Именно в них лиризм «Мертвых душ» проступает уже не как глубинное течение, окрашивающее действие, а в прямом, непосредственном выражении.

Через народно-песенную интонацию композитор воплотил гоголевскую тему России¹. И такое решение — не плод произвола музыканта. Оно подказано самим Гоголем. «Песня, так же, как и слово, для Гоголя являлась воплощением увядающей жизнерадостности народа, его творческих способностей, высоты душевного подъема, — указывает советский исследователь, — и почти всегда, когда речь идет о народе, о России, возникает тема песни»².

В решении темы России сказалась четкая историческая дистанция: Россия предстает в опере именно в гоголевском, даже в какой-то мере некрасовском понимании — убогой и обильной, могучей и бессильной. «Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?»³. Эти слова Гоголя стали для Щедрина основополагающими. Именно поэтому такое важное место в опере занял образ дороги — бесконечной, уходящей вдаль ленты, создающей ощущение бескрайнего простора, раскинувшегося под куполом сумрачного неба, покрытого темными, нависшими облаками. Именно тут так естественно звучат широкие мелодические обобщения, которым нет и не может быть места в основной части повествования.

Проникновенные напевы, где задает тон песня «Не белы снегй», упомянутая Гоголем, полны неподдельной свежести. Русская песня звучит в опере Щедрина в значительном приближении к такой манере, в какой поет народ. И это сразу же рождает ощущение истинного, глубинного смысла, русского колорита без сусальности, без приглаженности, с сохранением неповторимых, ускользающих свойств русской интонации.

¹ «Через весь первый том «Мертвых душ» проходит тема России, тема народа» (Храпченко М. Творчество Гоголя, с. 398).

² Там же, с. 403.

³ Гоголь Н. В. Мертвые души. М., Л.: Academia, 1937, с. 334.

Решение Щедрина поражает целесообразностью и простотой. Он развертывает песенные мелодии на 12-тоновой основе:

Lento assai
solo (mezzo - soprano)
solo (contralto)

185 *quasi f*

Не бе-лы, бе-лы сне-ги, ох, не бе-лы
 сне-ги во чис-том по-ле,
 Не бе-лы... (poco gliss.)
 Не бе-лы...
 Не бе-лы...

mf
*pp*_{M (з.р.)}
*pp*_{M (з.р.)}

Coro piccolo in Orchestra

S.
 A.
 T.
 B.

Пристально вслушиваясь в музыку, легко уловить типичные диатонические попевки, служащие, по выражению Б. Асафьева, метками, памятками для слуха. Но порой они слегка деформируются внедрением ладовых хроматизмов (прием, идущий от Мусоргского). Такие усложняющие ладовую основу штрихи, в сочетании со своеобразной «обнаженной» гетерофонией льющихся мелодий и фоном, создающим пространственную перспективу, и рождают представление о подлинной, «неотшлифованной» народной интонации.

Все это помогает осознать русскую песню как символ истины, символ настоящей России, от которой бесконечно далеки те, кто мнил себя господами на русской земле. Такая истина проступает и в словно доносящемся откуда-то издали пении солисток, и в напевных восклицаниях кучера Селифана, и в плаче солдатки, и в репликах мужиков, стоящих у обочины дороги.

Здесь важно не только воспроизведение народной интонации, но и та «звучковая перспектива», в которой она прослушивается. Продуманным распределением темброво-окрашенных звучаний Щедрина создает представление о третьем измерении музыки, придавая ей объемность, пространственную глубину. Тут и эффект отдаленного звучания хора, помещенного в оркестровой яме, и включение богатых обертонами звонных тембров, и тянущиеся педали струнных и духовых. Бескрайняя ширь пространства воплотилась в плоть музыкальных звучаний, а русская песня предстала в той обстановке, в которой она бытовала, а отчасти и сейчас бытует в народе.

Но вернемся к сути замысла Щедрина, его трактовке гоголевской темы России. В этом замысле не нашлось места для одного из наиболее впечатляющих образов поэмы — уносящейся вдаль тройки, в нескончаемом беге которой писателю грезилась судьба России.

В опере Щедрина этот символический образ был бы не только неуместен, но и попросту неосуществим. И дело тут совсем не в чисто сценических трудностях: в конце концов, что мешало бы использовать кинопроекцию? Сложность в том, что при сценическом решении этого загадочного, как сказали бы теперь «амбивалентного» образа, гораздо труднее было бы забыть, что ведь в этой тройке-то едет не кто иной, как Чичиков. Читая заключительные строки первого тома поэмы, мы легко подчиняемся логике ассоциативного переключения, когда бричка, ускорившая ход после окрика хозяина, вдруг преобразуется в символ самой России¹. «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа», — в этом, словно вырвавшемся у писателя восклицании заключены неясная тревога, страстное желание проникнуть в смысл грядущих свершений. В наши дни точная передача гоголевского символа отдавала бы неоправданной модернизацией, нарушением исторической дистанции, отделившей нас от эпохи, воссозданной Гоголем. Гораздо важнее, что Щедрина ясно прочертил тему России, представил ее как истинное, позитивное, «почвенное» начало оперы, как ее нравственную опору.

Перейдем к основным разделам оперы Щедрина, где представлен хоровод персонажей-масок, выведенных на всеобщее посмеяние великим сатириком-юмористом. Бичующий, казнящий смех Гоголя обнажил пошлость людей, прозябающих в тине повседневности или устремившихся в погоню за мнимыми благами мира сего. «Суд смеха — он совершается во имя какого-то идеального представления об истинном достоинстве человека, при сопоставлении с которым одно только, хотя бы и скрепленное казенной печатью, приобретение само по себе является

¹ Любопытно, что символический смысл гоголевской тройки далеко не сразу был осознан. Так, В. Г. Белинский, иронизируя над рассуждениями К. С. Аксакова, писал, что «...плутоватый Чичиков сливается с субстанциональной стихией русской жизни в чем бы вы думали? — в любви к скорой езде» (см. в кн.: Н. В. Гоголь в русской критике, с. 136).

смешным и жалким»¹. Не случайно А. Герцен воспринял «Мертвые души» как русское воплощение «Божественной комедии» Данте. «Тут переход от Собакевичей к Плюшкиным — обдаёт ужас; вы с каждым шагом вязнете, тонете глубже, лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком рве ада находимся и как Данте хотел бы перестать видеть и слышать, — а смешные слова веселого автора раздаются»².

Как же воспроизводит Щедрин вещественный и в то же время абсурдный мир, где «сквозь строй» гоголевских мертвых душ, наделенных правом определять судьбы людей, стоящих у подножия общественной пирамиды, проходит неглупый, деятельный герой, поклоняющийся идолу приобретения?

Ключом композиторского решения стало музыкальное интонирование гоголевского текста. Здесь композитор столкнулся с поистине уникальной, до сих пор не превзойденной в русской литературе языковой стихией. Ибо гоголевский текст принципиально полистилистичен. Язык «Мертвых душ» представляет, по определению В. Виноградова, «структурное объединение разных стилистических слоев, каждый из которых соответствует определенному плану художественной действительности и определенному лику или личине образа автора»³. В «Мертвых душах» предстает вавилонское смешение стилей и диалектов русского языка гоголевского времени. Изощренность официального канцелярского стиля, пародирование книжных архаических оборотов оттеняют погружение в толщу просторечия, представленного во всевозможных жаргонах и диалектах. Решающим средством обрисовки персонажей становится характерность их речи, присущая только им манера высказывания, особый стилистический облик, где в скупых, немногословных репликах отражена внутренняя суть героя, его привычки, его сведения об окружающем мире, его отношение к жизни, к людям.

Щедрин сохранил гоголевский текст в неприкосновенности, хотя в соответствии с требованиями сценического жанра иначе его смонтировал, сделал необходимые перестановки. Главной его задачей стало музыкальное интонирование языковых решений, предложенных Гоголем. Текст «Мертвых душ» наделен в опере новым, «четвертым» измерением — живой, звучащей интонацией. То, что только угадывается при чтении поэмы, переведено в плоть интонируемых звукообразов.

И первое впечатление, которое оставляет интонирование фраз, выражений, знакомых еще со школьной скамьи, — покоряющая естественность произносимого певцами-актерами. Ощущение интонационной правдивости, убедительности каждой музыкальной фразы ни на минуту не покидает слушателя-зрителя.

¹ Высказывание В. Г. Короленко (см.: там же, с. 583).

² См.: Н. В. Гоголь в русской критике, см. 324.

³ См.: Виноградов В. Язык Гоголя. — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1933, т. 2, с. 309.

Интонирование прозаического текста, где подчеркнуты смысловые акценты речи, выделены броские, «ударные» слова, на первый взгляд дает основание причислить «Мертвые души» Щедрина к разряду так называемых «речитативных» опер. Не нужно обладать развитым воображением, чтобы представить цепь свершений, создавших устойчивую русскую традицию, постоянно возрождавшуюся, невзирая на предостерегающие голоса. Порой даже самим создателям казалось, что они заходят слишком далеко, что без законченных, закругленных мелодических обобщений опера не способна удержать репутацию демократического музыкального жанра, пленяющего речью «от сердца к сердцу». Но вновь и вновь рождались оперы, где стихия речевого интонирования с присущим ей «музыкальным жестом» вступала в свои права. «Каменный гость» Даргомыжского, «Женитьба» Мусоргского, «Игрок» Прокофьева, «Мавра» и «Байка» Стравинского, «Нос» Шостаковича — вот ведущие звенья этой цепи¹. Если же добавить к этому многие страницы «Бориса Годунова» Мусоргского и «Пиковой дамы» Чайковского, то значимость этой линии станет еще более очевидной. Такой прочной и богатой творческими свершениями традиции не знает опера на Западе. Пожалуй, лишь Альбан Берг сумел выразить характерность речевого высказывания в столь же гибкой, богатой оттенками вокальной интонации². Вероятно, дело здесь в особых свойствах именно русской речи, присущей ей напевности, гибкости, даже изощренности интонирования, богатстве характеристических черт. Отсюда и возник у композиторов интерес к детализированной музыкальной декламации, отражающей, подобно сейсмографу, тончайшие нюансы речевого высказывания.

Но если глубже вдуматься в суть вопроса, то возникнут серьезные сомнения в правомерности самого выражения «речитативная опера». Да и речитативны ли вообще вокальные партии оперы Щедрина?

В этом смысле весьма показательны трудности, с которыми столкнулся М. Друскин в исследовании речитатива русской классической оперы³. Неоднократно он указывает на перерастание речитатива в развернутую песенную форму, отмечает ярко выраженные черты ариозности в ряде «речитативных» опер, подчеркивает роль законченных периодов — монологов, рассказов, ариозо, «которые, собственно говоря, уже не могут называться речитативами, — это развернутые сольные высказывания»⁴. Более того, он считает, что «преобладание монологических форм, которые вытеснили традиционные формы арий, еще не

¹ Не случайно, кстати, что две из названных опер написаны на прозаические тексты Гоголя.

² Сказанное несколько не умаляет достижений Вагнера, Дебюсси, веристов и Пуччини, для которых эта проблема была весьма существенна, хоть и решалась ими с иных позиций и на иной основе.

³ См.: Речитатив в русской классической опере. — В кн.: Друскин М. Исследования. Воспоминания. Л.; М., 1977, с. 96.

⁴ Там же, с. 142. Говоря о «Каменном госте» Даргомыжского, исследователь справедливо указывает, что «говорная» интонация прорывается в нем далеко не так часто, как это принято утверждать» (см. с. 126).

дает основания для причисления подобных опер к разряду речитативных»¹.

Но тогда естественно поставить вопрос: до каких же пределов можно расширять понятие речитатива, даже используя такие определения, как ариозный речитатив, мелодическая декламация, мелодизированный речитатив и тому подобное?

В этом смысле позиция Щедрина выражена недвусмысленно. В авторском предисловии к клавиру «Мертвых душ» написано черным по белому: «Замысел автора был направлен на вокальное переосмысление гоголевской прозы: ни единого слова не говорится, все поется, хотя и в самой различной певческой манере». Отметим, кстати, что композитор начисто отмел какое бы то ни было привнесение в оперу разговора — столь ныне модную практику в среде музыкантов, причастных к оперному делу. И действительно, новая опера Щедрина представляет гибкие вокальные партии, щедро использующие разнообразнейшие ресурсы именно певческого интонирования от сухого, «деловитого» скандирования до широкого распева, выделяющего ключевые, «ударные» слова. Господство монологических форм, развернутых сольных высказываний, диалогов-состязаний действующих лиц и сложных, «многофигурных» ансамблей еще с меньшим правом позволяет безоговорочно причислить «Мертвые души» Щедрина к разряду «речитативных опер».

Более того, если вслушаться повнимательней в звучание интонируемого текста оперы, то станет очевидным, сколь велика в вокальных партиях роль чисто мелодической интонации, сопряженной с широкими распевами гласных². Правда, последования таких интонаций не выступают в облике протяженных мелодий, ограниченных четкими кадансами, — то есть в виде замкнутых периодов, к каким мы привыкли в классической опере. Мелодическая интонация предстает в рельефных оборотах, концентрирующих в себе яркие интонационные обобщения. Возникает своеобразная рассредоточенная мелодическая линия, когда вокальная партия складывается путем сцепления рельефных мотивов. Такие мотивы надо не речитировать и уж во всяком случае не сводить к условному оперному говорку, а тщательно пропевать, в полной мере используя возможности голоса.

Опора на сжатый, афористичный оборот, который содержит концентрированное интонационное обобщение, отражает новое отношение к мелодическому началу в музыке, а шире — к ее тематизму. То, что ранее требовало пространных форм высказывания, теперь может быть обрисовано кратким штрихом. Поэтому гораздо точнее было бы определить вокальный стиль «Мертвых душ» как по преимуществу мелоди-

¹ Друскин М. Исследования. Воспоминания, с. 113.

² Такая интонация в принципе не речитативна. Ведь суть речитатива в истинном значении этого слова проявляется в единообразном пропевании текста (причем самого различного содержания) в рамках условных, типовых звукоформул, которые как раз исключают индивидуализированные рельефы, равно как и распевы отдельных слов.

ческий, но в ином, современном смысле слова. Такой стиль не изобретен Щедриным. Он подхватил и развил завоевания Мусоргского, Стравинского, Прокофьева, Берга, утвердивших вокальную мелодию нового типа.

Стоит указать еще на один исток вокального стиля оперы — буффонную скороговорку, напоминающую нам о Моцарте и Россини и примененную в опере Щедрина в изобилии (особенно в ансамблях, не лишенных россиниевской легкости). Отнести такую скороговорку к речитативу лишь на том основании, что она заведомо исключает плавную, льющуюся кантилену, — было бы серьезным заблуждением¹.

Вместе с тем, вокальные партии «Мертвых душ», конечно, сохраняют характерность речевого высказывания, порой гиперболически заостряя речевые интонации. Так создаются интонационные портреты действующих лиц, где каждому приданы свои, характерные интонационные комплексы, определенный тип мелодического рельефа. Через меткую пародийную интонацию Щедрин подходит к воплощению образа. В опере схвачена приторная сладкоречивость Манилова, тупое упрямство дубинноголовой Коробочки, хвастливость враля и задиры Ноздрева, увесистость, неуклюжесть речей Собакевича, елейный тон потерявшего человеческий облик скопидома Плюшкина² — всего паноптикума мертвых душ.

«Гигантские шаги» интонации в «дебюте» Собакевича (начало II акта) словно имитируют походку неотесанного, неповоротливого медведя. Другой «интонационный жест» — настойчивые повторы тона *gis* с прирывающим *a* — подчеркивает тупость невежды, нудно долбящего в одну точку³:

[Moderato]

186

Тол- ку- ют: про-свещенье, про-свещенье,

(*f*) э-то про- све- щень- е фрук! от...^{*)}

*) Немного в нос!

¹ Едва ли верно мнение, согласно которому все то, что в опере нельзя отнести к связному, закругленному пению, автоматически попадает в категорию речитатива.

² Отмечу великолепную находку Щедрина, поручившего партию Плюшкина меццо-сопрано травести.

³ Звук *a* придает этим повторам оттенок подвывания, передавая бубнящий тон низкого мужского голоса.

Нетрудно убедиться, что речевая интонация дана здесь не в ее «натуральном» виде, а преобразенной в интонацию музыкальную, в чем-то напоминающую о трактовке баса в операх буфф¹.

Вокальная интонация дополняется «музыкальным жестом», выраженным чисто инструментально. Грузная, тяжелая поступь двух контрабасов служит фоном речей Собакевича. Появление на сцене Ноздрева сопровождается имитацией звона разбитой посуды (ударные) и молодецким посвистом (Zugflauto).

Для каждого персонажа Щедрин находит присущую его облику манеру интонирования, свою «интонационную маску». И это не прихоть музыканта, поскольку, как верно отметил Ю. Тынянов, «основной прием Гоголя в живописании людей — прием маски»². Причем маска эта одинаково вещна и прозрачна. Вместе с тем, она также и пародийна, поскольку (видоизменяя мысль Ю. Тынянова) сквозь интонируемое слово просвечивает второй план, пародируемый (завуалированные намеки на типичные «оперные» обороты-клише).

Подобным же образом представлены в опере Щедрина и жанровые связи. В ней нет сравнительно развернутых построений четкой жанровой направленности. Сложившиеся жанры дают о себе знать в отдельных репликах, рельефных «интонационных афоризмах». Порой дается только намек на определенный жанр, достаточно, впрочем, ощутимый. Прием «обобщения через жанр» представлен в вокальной мелодии, отражающей новое ощущение музыкального времени, предельно насыщенного «интонационными событиями».

Итак, в соответствии с оригиналом, Щедрин создал интонационные портреты действующих лиц. Портреты эти рельефно очерчены, но в соответствии с приемом маски существенно не меняются, представляя персонаж как сложившийся тип. Иначе обрисован главный герой музыкального повествования.

В хоровод мертвых душ, движущийся в ритме, заданном течением будней, вторгается пришелец, одевший на себя личину респектабельности. Ни о чем ином он не помышляет, как стать на равную ногу с теми, кому жизненные блага достались не кровью и потом, а в силу случайности своего рождения. Скупая мертвые души, он страстно жаждет войти в собрание живых мертвецов в качестве полноправного члена. Но ему это не удается. Ловкий проходимец, в чем-то ставший в ряд героев плутовского романа в отечественном издании, он, сам того не ведая, своей судьбой раскрывает бессмысленность любого вида деятельности в обществе, где правит бал пошлость, лень, тупая инерция повседневно-

¹ Можно напомнить партию дона Базиллио в «Севильском цирюльнике» Россини, где есть и шаги к крайним регистрам вокального диапазона и характерные, «вибраторазные» певания (см. начало арии «Клевета»).

² Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг.: Опояз, 1921, с. 11. Ю. Тынянов также подчеркивает, что «характеры», «типы» Гоголя и суть маски, резко определенные, не испытывающие никаких «переломов» и «развития» (там же, с. 15).

сти. Чичиков — не из тех героев русской литературы, которые задумываются над смыслом своего существования, мировыми вопросами, — он только ловкий приобретатель. Но он наделен трезвым умом, способностью разбираться в людях, виртуозно играть на их слабостях, а самое главное — направлять свою неумную энергию на практические действия во имя пусть иллюзорного, лживого, но все-таки какого-то идеала.

Нужно признать, что такой герой ставил перед композитором нелегкие задачи. Ибо неудача интонационного решения Чичикова означала бы провал смелого предприятия, затеянного московским мастером. Следует отдать должное Щедрину, с блеском выбравшемуся из труднейшего положения. Конечно, в этом, прежде всего, ему помог сам Гоголь.

В отличие от речей остальных персонажей-масок поэмы высказывания Чичикова не обладают столь же строго выдержанной характерностью и чистотой стиля. Его речь постоянно видоизменяется в зависимости от того окружения, в которое он попадает. Как метко отметил В. Виноградов, «Гоголь связывает с образом Чичикова прием экспрессивного и стилистического варьирования речи в зависимости от чина и имущественного положения собеседника»¹.

Можно выделить по крайней мере три плана в интонационном решении партии Чичикова.

Вот Чичиков среди общества, где он стремится пустить пыль в глаза, придать своей персоне необходимый вес:

[Allegro moderato]

187

И(н)... ин... те... ре... су... юсь

p *rit.* (делово)

по... зна... ни... ем... вся, ка, го... ра, да... мест

Великолепной находкой, ставшей характерной приметой интонационного облика героя, представляются вокализации staccato, вновь напоминающие нам о традиции оперы-буфф. На примере этой реплики особенно очевидна нелепость причисления вокальных партий оперы Щедрина к категории речитатива. Достаточно попытаться произнести вслух, в обычной прозаической манере эту «многомудрую» фразу, как сразу станет ясно, что ни о каком стремлении омузыкалить речевую интонацию в данном случае не может быть и речи. Щедрин создает здесь обобщенный мелодический образ, где господствует чисто вокальное интонирование, наделенное жанровой характерно-

¹ Виноградов В. Язык Гоголя. Цит. изд., с. 336.

стью¹. Подобного рода вокализы пронизывают партию Чичикова, но в особенной степени они сконцентрированы в его арии-триумфе из II действия.

Иным представлен Чичиков в диалогах, где он принаравливается к интонационному стилю собеседника, подлаживается под его манеру музыкальной речи. Но в моменты повышения «эмоциональной температуры» беседы порой прорывается его личная интонация, в которую выплескивается раздражение человека, столкнувшегося с неожиданными препятствиями. Нагляднее всего это проявляется в сценах торга с Коробочкой, игры в шашки с Ноздревым.

И, наконец, третий план интонационного решения партии Чичикова возникает там, где герой остается наедине, и ему уже нет необходимости надевать на себя «интонационную маску»:

Meno mosso
188 *7/4* *asi: f*

Чтоб вас черт по-брал всех, кто вы-ду-мал

э-ти ба-лы. Ну, че-му сду-ру об-радовались?

В гу-бернии и не-у-ро-жа-и, до-ро-го-виз-на, так вот о-ни за ба-лы!

Достаточно сравнить этот отрывок с ранее приведенным, чтобы сразу почувствовалось различие. Ничего не осталось от лощеной элегантности подачи тона. Здесь отражена интонация речи человека, полного досады на непредвиденную помеху, поставившую под удар его радужные планы. И это проявилось в неустойчивости интонации, быстрых сменах ее разных типов. Раздраженное восклицание («Чтоб вас черт по-брал всех»), отмеченное раскатистым, «раздувающимся» интонированием слова «вас», с последующим стремительным понижением тона после ударного слова «черт», сменяется упругим, «уступчатым» восхождением («кто выдумал эти балы»). Новая раздраженная реплика («Ну, чему сдуру обрадовались?») оттеняет скандирующую скороговорку, где

¹ Вместе с тем, мелодия обладает конструктивной законченностью. «Пронзrastая» от *h*, она после броска в низкий регистр «витиевато» возвращается к первоначальному уровню, а затем короткими восходящими пробегами по ступеням интонационной лесенки опускается к замыкающему *h* — октавой ниже исходного.

проступает поучающий тон оскорбленной добродетели. Интонация обнажает суть реакции персонажа, несколько не обеспокоенного расстройством хозяйственных дел губернии, неурожаями и дороговизной, а лишь тем, что не он будет давать балы, не он будет обряжать жену на зависть окружающим.

Все же в облике Чичикова, каким он проступает в общении с людьми, в его мыслях вслух заключены крупницы здравого смысла, критической оценки узаконенной, освященной привычкой бессмыслицы, что особенно заметно в момент всеобщего помрачения умов, чему он сам стал невольной причиной. И неожиданно для нас ловкий искатель наживы начинает вызывать сочувствие как жертва сокрушающей силы абсурда, имея которому общественное мнение. Этот сложный подтекст роли снова отражен в изощренной, изменчивой интонации.

Итак, основой интонационных решений оперы стал принцип музыкального, точнее мелодического интонирования текста Гоголя с выделением тонких нюансов, предельным вниманием к детали, стремлением подчеркнуть средствами самого совершенного, самого естественного инструмента выразительность фразы, отдельного слова, даже слова. В связи с этим возникает кардинальный, решающий вопрос — как обеспечить при таком подходе единство более крупных единиц оперной формы, отдельных сцен, наконец, всего сочинения? В какой мере в нем сохранена традиция вокальных форм, присущая оперному жанру, действует ли она в тех условиях, когда вокальная партия персонажей, да и музыкальное развитие вообще опирается не на завершенные, достаточно развернутые, рельефно очерченные темы, а на комплексы индивидуализированных интонаций?

Трудно отказать «Мертвым душам» Щедрина в композиционной стройности, естественности, органичности развития, включающего лишь самое необходимое. Непосредственное ощущение единства, цельности произведения создается вопреки разнородности, даже кажущейся пестроте материала.

Не просто конфронтация «разных музык», но и закономерность их сосуществования, выявление органического родства контрастного материала — сообщает внутренний смысл его произведениям. Все это было и в «Озорных частушках», и в «Поэтории», и в балете «Анна Каренина», и в Третьем фортепианном концерте. От разнообразия к единству, от хаоса к высшей гармонии — по такому направлению развивается движение звукообразов, организованное умным и расчетливым драматургом. В полной мере сказанное относится и к сочинению, о котором сейчас идет речь.

Каким же путем достигается внутреннее единство оперы в целом, равно как и ее основных структурных единиц?

Можно вновь напомнить о рондальной композиции, где основное действие прослоено лирическими отступлениями, подающими «сверхкрупным» планом гоголевскую тему России. Однако в опере Щедрина

действует другой композиционный принцип, также подсказанный Гоголем.

При взгляде на поэму «с птичьего полета», четко проглядывает деление на два примерно равных по объему композиционных звена. В первом — представлена серия портретов, где обрисовано пять персонажей-типов, с которыми судьба сталкивает Чичикова. Во втором — задает тон динамика авантюрной пародии. Причем водораздел между двумя частями находится в середине II акта (плач солдатки перед сценой бала у губернатора)¹. В обеих частях композитор использовал во многом разные приемы композиционного объединения.

Каждая из пяти сцен-портретов обладает индивидуальностью, присущими только ей темпом, ритмом и даже особым типом «интонационного прочтения». Однако им свойственны и некоторые общие черты композиции.

Во всех сценах есть «ария-портрет», представляющая героя. Разумеется, это не ария в привычном смысле слова, а скорее монолог, где сконцентрирован комплекс интонаций, приданных персонажу, дана его характеристика. Такая ария-портрет соответствует описательным моментам поэмы, где Гоголь очерчивает внешний и внутренний облик своих типов. В опере портрет героя обрисован звучащим, интонируемым словом.

Основой построения сцен-портретов становится диалог, неизменным участником которого является Чичиков. Диалог этот имеет скрытую от собеседников Чичикова цель, об истинном смысле которой они не догадываются. Но достичь этой цели оказывается не так просто, и в ходе беседы возникают неожиданные повороты, непредвиденные осложнения, когда герою приходится призвать на помощь всю свою находчивость.

Отсюда — третье композиционное свойство сцен-портретов, связанное с последовательным нарастанием внутреннего напряжения диалога. В одних случаях такое нарастание выражено явно, как, например, в сцене торга с Коробочкой, переходящего в динамичную пантомиму, или в проникнутой неподражаемым юмором игре в шашки с Ноздревым, где внезапно вспыхнувший спор быстро переходит во всеобщую потасовку.

В других сценах динамика выражена менее явно, но и они не лишены скрытого, постепенно усиливающегося напряжения. Динамическим центром сцены с Маниловым становится диалог о мертвых душах, но едва возникшее спокойствие, почти тревога рассеивается в замыкающей картину идиллии-пасторали. Торг с Собакевичем совершенно не похож на аналогичный эпизод с Коробочкой, но он, пожалуй, ничем не уступит по внутренней остроте ситуации, суть которой можно определить поговоркой «нашла коса на камень». И, наконец, по внешности

¹ М. Храпченко выделяет в поэме Гоголя также третье композиционное звено, представляющее повествование о жизненной судьбе героя. Но этим звеном композитору пришлось пожертвовать.

гладкое течение диалога в сцене с Плюшкиным (герой добывается желаемого без видимых усилий) полно напряжения иного рода, создаваемого явно нелепыми с позиций здравого смысла реакциями той пародии на человека, какой является Плюшкин. Нарастающее ощущение бессмыслицы происходящего создано средствами музыкального интонирования, скрывающего огромный обличительный заряд.

И наконец, еще одно, чисто музыкальное средство, помогающее связать воедино композицию сцен-портретов. Речь идет о переплетающихся нитях интонационных связей, где ведущую роль играют реплики-рефрены. Такова роль восклицания Манилова «Майский день», интонируемого на основе элементарной квартовой попевки:

189
[Allegro assai] sostenuto molto

Май-ский день, май-ский день, май-ский день... И-ме-ни-ны серд-ца...

Нарочитая утрировка «интервала активности» подчеркивает характер пустопорожней, приподнятой восторженности, оттеняемой «сладостной» фразой, от которой разит махровой «теноровой пошлостью». В исходной роли темы-рефрена выступает и мелодия дуэта (в репризном варианте превращен в терцет).

Ведущая фраза-рефрен Коробочки представляет домовитую хозяйку, любящую посетовать на жизненные невзгоды:

190
Andantino moderato

Ох, батюшки бе-да, время на плахи. Не-у-ро-жа-и, да у-быт-ки.

Allegro moderato
6 p leggieriss.

Де-ло, точ-но, буд-то вы-год-но, да толь-ко

слишком но-во-е и не-бы-ва-ло-е. Ох, ка-бы не на-дул мо-я.

Но как преобразуется ее интонационный облик во 2-й теме, также выступающей в роли рефрена! Щедрин создал тут поистине «чудесный сплав» торопливой речи упрямой старухи, пуще смерти боящейся продешевить, и буффонной скороговорки в духе россиниевской традиции.

В диалоге Чичикова и Ноздрева ведущим нервом развития становятся многократные проведения интонационной формулы, представленной в эпизоде игры в шашки, которая возобновляется после оттеняющего ариозо Мижужева, в своеобразной динамической репризе, где она неожиданно наделяется повышенной экспрессией.

В партии Плюшкина композитор находит ведущий интонационный стереотип, «наложенный» на реплики самого различного текстового содержания:

191 Moderato

1) 171

я дав-ненько не ви-и-и-жу гос-тей,

да да приз-наться ска-зать, ма-да ви-жив них про-ку.

На-род-то боль-но про-жор-лив стал,

от-празд-ности за-вел при-выч-ку трес-кать.

Да вы, ба-тюш-ка, не слу-жи-ли ли в во-ен-ной слу-жбе?

А что, ба-тюш-ка, не дур-но бы со-вер-шить куп-чу-ю по-ско-ре-е,

2) 193

я е-му по-да-рю кар-ман-ны-е ча-сы,

о-ни хо-ро-ши-е ча-сы, се-ребря-ны-е,

Что-то мертвенное, заторможенное ощущается в монотонном скандировании, оттеняемом визгливой нотой резкого интонационного броска. Словно композитор имитирует надтреснутое звучание голоса старика, который давно отвык от общения с людьми. Именно механичность повторов интонационной формулы-рефрена ярче всего схватывает облик живого трупа, умертвившего свою душу.

Перекрестные связи рельефных интонационных оборотов — не только формальный прием, помогающий обрести единство в построении оперной сцены. Он служит также верным средством портретной характеристики, помогающим утвердить «интонационную доминанту», приданную персонажу.

Вместе с тем, тут отразилось ведущее свойство, которое отличает тематизм многих сочинений Щедрина. Тема нередко выступает у него во множестве вариантов, и ни один не является основным, каждый равно правомерен. Такое «тематическое множество» представлено в ряде сочинений Щедрина (см., например, серию вариантов темы центрального эпизода «Озорных частушек»). Отношение к теме как к музыкальному построению, устойчивому в своей основе, но изменчивому в подробностях, пронизывает интонационное развитие оперы — вот почему в этом произведении мы не сможем найти лейтмотивов в привычном смысле слова.

Вторая часть оперы переводит действие в губернский город, где герою на этот раз противостоят не отдельные персонажи, а их совокупное множество. Сохраняя присущую им манеру поведения, они включаются в многоголовую массу, захваченную стихией коллективных страстей¹. Неожиданное, из ряда вон выходящее событие вызвало брожение умов, спровоцировало всеобщее возбуждение, когда подхватывается и обсуждается всерьез любая нелепая выдумка. Сквозь суету, сквозь мельтешение карнавала мертвых душ, закружившихся в каком-то *Danse macabre*, проступает чудовищная в своей безликости сила общественного мнения, в поединке с которой бедному Чичикову при всей его находчивости уже не сдобровать.

Основой решения массовых сцен оперы Щедрина стали развернутые, «многокомпонентные» ансамбли, где действие, в соответствии с первоисточником, принимает подчеркнуто-гротесковые формы, стоящие на грани абсурда.

В опере Щедрина много разнообразных ансамблей-дуэтов, терцетов, квартетов (и далее в восходящей последовательности). В них раскрывается дарование Щедрина как мастера пародийно-сатирической характеристики (см. пример 192).

Стремительная, словно кружащаяся на одном месте скороговорка губернской кумушки-сплетницы, подобная раскручивающейся пружине, оттеняется аффектированным возгласом наигранного возмущения. Интонационная идея ответной реплики ее достойной партнерши, в сущности, та же, с заменой кружения быстрым скольжением-разбегом, предваряющим бросок к высокому регистру.

¹ Главы «Мертвых душ», посвященные жизни губернского города, уникальны в русской литературе по масштабности и широте охвата, глубине критического анализа замкнутой структуры, представляющей по сути своей модель общества, заполнявшего «верхний этаж» социального здания старой России.

[Allegro moderato]

а. **283** АННА ГРИГ.
(злбно)

Я слы-ша-ла, как о-на го-во-ри-ла та-ки-е ре-чи, что призна-ю-сьу ме-ня не ста-нет ду-ха про-из-не-сть их...

б. С ОШЬЯ ИВ.
284 *fff ma leggero* *ff con passione*
(очень злбно)

Просто разди-ра-ет сердце, до че-го достиг-ла без-нрав-ствен-ность!

Стремлением сохранить интонационную характерность каждого участника отмечены и другие ансамбли оперы. В этом смысле своеобразной вершиной становится грандиозный 16-голосный ансамбль III акта «Толки в городе».

Как и ряд других ансамблей (например, децимет, открывающий основное действие оперы), он имеет ключевую фразу-рефрен, где голоса всех участников собираются в унисон:

Allegro assai inquieto

а. **294** *ppp sotto voce*

Что(ж) за прит-ча,са-момде-лечто(ж) за прит-ча,са-момде-ле,э-ти мерт-вы-е ду-ши,э-ти мерт-вы-е ду-ши.

б. *ppp sotto voce*

Что(ж) за прит-ча,са-момде-лечто(ж) за прит-ча,са-момде-ле,э-ти



Реплика эта не обладает характерностью, присущей речи отдельного персонажа, — она создает обобщенный образ всеобщего недоумения, взбудораженности, охвативших губернское собрание. Преобладающее настроение ансамбля, запечатленное в рельефной, словно высеченной резцом скульптора фразе, оттеняется сольными выступлениями уже нам знакомых лиц. Тут и увесистые реплики Собакевича, и возбужденные, на грани голошения, возгласы Коробочки, и медоточивость Манилова. Каждый из них выражает разное отношение к событию, но сомнения, охватившие общество, их объяснения отнюдь не рассеивают.

Оркестровый раздел («Крушение»), сопровождающий сцену-пантомиму неудачных визитов Чичикова, которого приказано не принимать, оттеняет новую вспышку возбужденных толков, где еще ярче обнажается нелепость поведения толпы «отцов города», подпавших под власть брожения умов. Их распаленной фантазии незадачливый Чичиков предстает то в облике безрукого и безногого капитана Копейкина¹, то в нем им чудится ни более ни менее как переодетый Наполеон.

Порождения разыгравшейся фантазии тут же находят сценическое воплощение: Чичиков—Копейкин является «услышать приказ по одержимым болезнями и за ранами», Чичиков—Наполеон произносит крылатые изречения императора на французском языке.

Следующий эпизод с участием Ноздрева—новое звено в цепи нарастающего абсурда. Ноздрев — в своей стихии вдохновенного вранья, расцвеченного живописными подробностями, «подрисованными» средствами оркестра². Комизм положения в том, что, зная Ноздрева как бессовестного лгуна, его все-таки принимают всерьез.

И наконец, заключительный раздел сцены, где общее возбуждение достигает апогея. Он открывается новой темой гротесково-буффонного склада («Не есть ли Чичиков тайно подосланный из канцелярии к нам чиновник?»), приобретающей роль местного рефрена. Эта тема становится основой быстрой пассакалии, в которой наряду с солистами участвуют оба хора (на сцене и в оркестре). Но и прежний рефрен («Что за притча...») сохраняет свое значение. Ансамблевая ткань стремительно уплотняется, причем обобщенные, унисонные фразы сочетаются с индивидуализированными репликами. Полифоническое насыщение ткани подчеркивает возрастающую динамику сце-

¹ Изумительный гоголевский шедевр — «Повесть о капитане Копейкине» — конечно, не мог войти в оперу в полном объеме.

² Упоминание Ноздрева о ящиках, готовых увезти Губернаторскую дочку, оттеняется свистом (вновь *Zugflauto*) и гиканьем оркестра.

ны толков, замыкаемой пульсацией скандируемых аккордов, которая внезапно обрывается возгласом полицмейстера: «Прокурор умер».

В конечном итоге возникает стремительно развертывающаяся оперная сцена, сочетающая единство целого и составных частей, крупного плана и оттеняющих деталей. В виртуозности владения техникой оперного ансамбля «Мертвые души» Щедрина в чем-то близки сложнейшим ансамблевым композициям Моцарта.

Завершая разговор о новой опере Щедрина, надо сказать и об одном важном ее участнике, роль которого трудно переоценить. Речь идет о том компоненте оперного синтеза, который следует за певцами подобно тени, как верный друг и советчик. Последнее сравнение возникло не случайно, поскольку оркестр в опере Щедрина в общем-то держится от певцов на почтительном расстоянии, лишь иногда прорываясь занять место под солнцем. Здесь композитор скорее ориентировался на традиции Мусоргского, а также Прокофьева, для которых основной задачей оркестра в опере остается поддержка вокальной партии, обрисовка оттеняющего фона.

Видимо поэтому из состава оркестра исключены скрипки, звучание которых ближе всего напоминает человеческий голос, не столько по тембру, сколько по тонкости и богатству нюансов исполнения. По сути дела устранив момент соствязания оркестра с певцами, Щедрин отказался от главного инструмента, способного бросить вызов голосу¹.

Сказанное, однако, не означает, что функция оркестра второстепенна. Оркестр создает своеобразное «интонационное окружение», в котором словно «взвешена» вокальная партия. Особенно наглядно это проявилось в построении звукокомплексов фона, где растворены интонационные обороты, кристаллизующиеся в вокальных партиях.

В опере Щедрина, как уже говорилось, нет развернутой системы лейтмотивов. Взамен них композитор применил систему персонифицированных тембров, приданных отдельным персонажам. Так, Манилову сопутствует флейта, Коробочке — фагот, Ноздреву — валторна, Собакевичу — два контрабаса, Плюшкину — гобой. Эти интонационно-тембровые характеристики верно следуют за ними и в ансамблях, где герои действуют вне привычной для них домашней обстановки.

Поддерживающая функция оркестра также проявляется весьма разнообразно. Наряду с простой дублировкой вокальной партии, Щедрин использует также своеобразное «музыкальное суфлирование», когда в оркестре подхвачено лишь начало фразы, а затем голос уже ведет мелодическую линию «на свой страх и риск».

И наконец, в трех эпизодах оркестр выходит на передний план, выявляя свои возможности как полноправного участника оперного синтеза. Речь идет о пантомимах, представленных в каждом из трех

¹ На место скрипок в оркестровой яме помещен камерный хор.

актов оперы (торг Чичикова с Коробочкой, любовная сцена с Губернаторской дочкой, сцена крушения в III акте). Все они смонтированы из построений ранее прозвучавшей музыки¹. Тем самым подчеркивается роль оркестра, как носителя интонационных связей оперы, играющего важную роль в установлении многократных «интонационно-арочных» креплений.

На этом прервем разговор о новой опере Щедрина, который, вероятно, будет еще не один раз возобновлен. Ибо к работе московского мастера вполне приложимо суждение В. Белинского о «Мертвых душах» Гоголя, которые «...не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда не виданное произведение»². «Мертвые души» Щедрина также требуют внимательного и пристального изучения.

¹ Пантомима торга с Коробочкой строится на темах рондо-дуэта, любовная сцена использует музыку первого выхода Губернаторской дочки на балу (ее партию исполняет балерина), в «Крушении» разрабатываются обороты арии Чичикова, открывающей III акт.

² См. в кн.: Н. В. Гоголь в русской критике, с. 125.

Современный мир ставит перед художником много сложных проблем. Среди них и те, которые стояли перед искусством всегда, и те, о которых ранее не имели никакого представления.

Вопросы эти порой столь запутаны, что даже ясно поставить их, осмыслить хотя бы в наиболее существенных чертах — и то задача огромной трудности. Иной раз кажется, что на их решение не хватит сил человеческих. А жизнь подбрасывает все новые загадки, подобные уравнениям со многими неизвестными.

Можно ли требовать от художника истинных, именно истинных, а не иллюзорных решений таких вопросов, на которые не в состоянии дать ответ даже совокупные старания величайших умов, какие знало человечество? Читатель уже ждет отрицания, которое прямо вытекает из такой, несколько риторической постановки вопроса. Придется обмануть его ожидания, ибо свойство искусства как раз и проявляется в том, что оно дает ответы, ясные, недвусмысленные. И такие ответы проистекают с логической необходимостью из предельного заострения противоречий, обнажения взаимоисключающих альтернатив, в чем именно и сказывается художественная постановка тех вопросов, которые выдвигает сама жизнь...

Не станем далее углубляться в дебри эстетических размышлений на эту тему. Наша задача куда скромнее — попытаться сформулировать, в чем проявились черты стиля Родиона Щедрина как русского советского композитора. Но такое начало, как бы несколько издалека, вполне оправдано именно потому, что речь идет о художнике современном, неразрывными узами связанном с той жизнью, участником и творцом которой является каждый из нас.

И если сжато определить основную тему едва ли не всех сочинений мастера, то речь должна идти о человеке с его надеждами, страстями и огорчениями в нашем, стремительно развивающемся мире. Выражено слишком общо? Но сказать конкретнее означало бы углубиться в собственно музыкальную специфику, что нам еще предстоит. Пока же отметим, что сила и ценность сочинений Щедрина как раз и проявляется в их неразрывной связи с тем, что так волнует каждого из нас.

В искусстве всегда были темы вечные, которые властно притягивали к себе творцов, в том числе и создателей интонируемых звукообразов. И, может быть, ничто не вдохновляло более художника в его исканиях, как великий вопрос личного бытия. Как жить, как пайти свое место в мире, где столь нелегко противостоять силам разрушения и зла? Этот вопрос с потрясающей художественной силой поставлен и в «Дон-Кихоте» Сервантеса, и в «Гамлете» Шекспира. Он актуален и для человека нашего времени, иначе нам бы ничего не говорили великие шедевры прошлого.

Но в наше время этот извечный нравственный вопрос стоит по-иному. Сокрушены дотоле нерушимые барьеры. И ныне ясно осознана совокупная ответственность людей за судьбы мира, равно как стала непреложной реальностью взаимная связь всех народов, населяющих нашу планету. Этому процессу сопутствует и обнажение реально существовавшей, но не столь ранее очевидной разобщенности мира, что нашло четкое выражение в разноголосной и разноязычной информации, льющейся мощным потоком. В том числе информации музыкальной.

В таких условиях положение художника нашего усложняется. Он может, конечно, невозмутимо возделывать облюбованный им участок музыкального сада, в спокойном и гордом сознании своей непричастности к бурям времени. Но есть иные, беспокойные художественные натуры, которые спешат откликнуться на призывы, доносящиеся со всех концов земли. К таким художникам и принадлежит Родион Щедрин.

«Полистилистичность» его музыки, ее насыщенность острейшими контрастами — вовсе не плод буйной фантазии творца, не обуздавшего себя строгими нормами самоограничения. Эти свойства коренятся в природе текущего момента, в глубинном смысле времени смещения художественных языков.

Но это само по себе еще не говорит о позиции Щедрина как советского художника. Она сказывается в настойчивом стремлении обрести истину, найти внутреннюю связь в хаосе противоречивых устремлений. А это требует осмысления, причем именно художественного осмысления явлений жизни, в том числе и таких, какие представляют нам продукты музыкального самовыражения людей, запечатленные в живой интонации.

Такое осмысление не может сводиться только к внешним, поверхностным «срезам» звучащей интонации, равно как и к ограничению рамками текущей, «газетной» актуальности. «Завтрашняя газета уже устарела» — этот афоризм поэта не в бровь, а в глаз бьет по искусству, гонящемуся лишь за злобой дня. Истинное познание свершений текущего момента немислимо без анализа исторических корней, без обращения к прошлому опыту, плоды которого мы пожинаем ныне. Вот почему сочинения Щедрина связаны с людской историей столь тесными узами, вот почему он соотносит свои дерзания с достиже-

ниями великих мастеров. Но эта традиционность лишь кажущаяся, ибо извлеченное из сокровищницы совокупного художественного опыта человечества одушевлено музыкантом, все помыслы которого устремлены к тому, что происходит сейчас и что может случиться в не столь отдаленном будущем.

И если двинуться по кругам времён, то первое, что заставит нас задержаться, и задержаться надолго, — так это величайшее потрясение, когда-либо пережитое народами мира и прежде всего народами России. Вот почему в сочинениях Щедрина ясно присутствует, порой открыто, недвусмысленно, а порой незримо тема Великой Отечественной войны. Она связана в нашем сознании не только с подвигом народов, опрокинувших новое варварство. Она заставляет нас вновь и вновь усомниться в разумности устройства мира, в котором слишком многое внушает серьезную тревогу. Как сделать, чтобы такое больше никогда не повторилось — этот вопрос стал едва ли не главной приметой искусства нашей страны, в чем наглядно отразилась его гуманистическая сущность.

В том, что Щедрин ставит и этот кардинальный вопрос жизни людей нашего времени — нет ничего необычного. Он и поныне остается одним из ведущих в творчестве художников, вдохновленных идеями социализма. Индивидуальность Щедрина проявляется в том, как он ставит этот и многие другие вопросы, волнующие создателей художественной реальности.

Следует вновь напомнить, что по своему складу Щедрин более тяготеет к художникам объективного типа. Звукообразы его музыки словно отделены от их создателя, остающегося за кулисами и управляющего ими подобно опытному режиссеру. И действительно, музыка Щедрина по первому впечатлению напоминает о том эффекте, который создает непрерывное вращение ручки настройки радиоприемника. То строгое звучание в стиле хоралов старинной музыки, то острейшая, «раздирающая» экспрессия, то изысканный рисунок элегантного танца, то буйное озорство частушечных наигрышей, то омузыкаленный говор, вплоть до чистой поэтической речи, то закругленное пение в духе *bel canto*. Едва ли не весь мир звучаний, окружающий современного человека, претворен, аккумулирован в творчестве Щедрина.

Но стоит только вслушаться внимательней, как за этим потоком начнет осознаться глубокая, поначалу неочевидная внутренняя связь. Осознать ее нелегко, но не более ли трудно уловить «великое сцепление» во всем том, что преподносит нам современный мир? А сочинения Щедрина как раз и представляют нам его модель «в плоти» интонируемых звукообразов.

Вслушиваясь и вдумываясь в одушевленные звучания, представленные в сочинениях московского мастера, мы соотносим их с теми впечатлениями, какие вызывают у нас голоса пестрого и разноголосого хора жизни. Но определить с помощью слов обычного языка, чем именно образы музыки связаны с различными проявлениями людского

бытия, всегда было весьма нелегкой задачей. И ее решению сопутствует соблазн вульгарной подстановки слов под музыку, отражающих более личные впечатления слушателя, взявшегося за перо, нежели собственно музыкальную реальность, предстающую в движении интонируемых звучаний.

Так и в нашем случае, приступая к попытке определить, чем именно музыка Щедрина связана с явлениями жизни и жизни современной, надо ясно отдавать себе отчет в условности и приблизительности наших суждений на этот счет, не столько отражающих суть дела, сколько лишь намекающих на то, что, в сущности, никак не поддается анализу даже посредством самых что ни на есть хитроумнейших словосочетаний.

Но все же рискнем пуститься в плавание. И первое, что сразу же поразит наше воображение в музыке Щедрина, — так это присущее ей душевное здоровье, неумная энергия, мощный выход нерастраченных сил. Это качество проявляется в присущей музыке Щедрина стихии движения, где каждый поворот непредугадан, где нас в любой момент подстерегает неожиданность. Именно в такой непредсказуемости течения музыки, увлекающей нас, как выразился бы Асафьев, непрерывностью эмоционального тока, и сказывается то свойство, которое трудно определить точнее, нежели словами: радость жизни.

В чем-то музыка Щедрина сродни искусству старых мастеров тех времен, когда музыканты, не мудрствуя лукаво, отдавались свободному, ничем не стесненному музицированию. Отсюда такое пристрастие композитора к различным формам музыкально-пластического движения, от изящного танца вплоть до монотонного с виду экзерсиса. Музыку Щедрина надо именно играть, не задумываясь об оригинальной исполнительской концепции. И такое подчинение стихии музицирования как нельзя лучше воплотит спонтанное, порой даже необузданное движение одушевленных «звуковых картин», где царит и повелевает дух изобретения. Он сказывается едва ли не в каждой клеточке музыкального целого, едва ли не в каждом повороте «музыкальных событий». И дух изобретения проявляется прежде всего в том, что мы постоянно узнаем в сочинениях Щедрина знакомое, много раз слышанное, но привычное всегда повернуто неожиданными гранями, проступает в самых смелых, порой рискованных сочетаниях. Тут же можно вспомнить таких великих предшественников Щедрина, как Прокофьев и Стравинский, умевших придать известному неожиданное, порой парадоксальное звучание.

Рука об руку с этим качеством идет и другое, которое в музыке воплотить труднее всего. Речь идет о юморе, веселой шутке и, наконец, об «остроумии». Последнее качество для композитора поистине редчайшее.

Как же удастся Щедрину обрести столь редкое, неоценимое свойство (вспомним к тому же, что к числу ведущих качеств советской музыки принято относить ее оптимизм)?

По здоровом размышлении приходишь к выводу, что такое свойство, как юмор, обычно проявляется в парадоксальном преображении привычного, помещения его в неожиданный контекст. В «странном мире» неслыханных звучаний, в заоблачных сферах новой звуковой реальности юмору места нет. Опора на традицию и ее преобразование — вот две «ипостаси» шутки, коль скоро она может проступить в интонируемых звучаниях без помощи слов. И, пожалуй, общезначимое тут будет поважнее, — ведь чтобы посмеяться над чем-либо, надо иметь и самый объект, вызывающий смех.

Итак выясняется, что опора на многообразные интонационные модели, воссоздание черт стиля «разных музык» — необходимое условие, без которого в музыке немислима никакая шутка, никакое пародирование.

Но наше время связано не только с радостями жизни, не только с открытой демонстрацией сил здорового и бодрого человека. Наше время, быть может, остается в памяти людей сопряженным с тяжелыми испытаниями в жизни человечества, когда само его существование на земле поставлено под угрозу. Поэтому современный художник, и музыкант в том числе, не может пройти мимо темы зла, мимо того, что ежеминутно грозит обрушиться на наши головы. И Щедрин, а в этом качестве он не одинок, не мог пройти мимо оборотной стороны человеческого существования.

Правда, долгие века именно музыка избегала непосредственного выражения сил зла и разрушения. Этому препятствовал идеал красоты, гармонии и равновесия, вдохновлявший едва ли не всех великих музыкантов. О трагических противоречиях мира можно было судить по выражению чувств скорби, тревоги, — они сказывались в элементе напряжения, протупавшем в сочетании музыкальных тонов.

Наше время привело к переоценке ценностей, и на очередь дня стала задача наглядного и конкретного воплощения в звукообразах тех жизненных явлений, которые несут с собой гибель и разрушение. Каким путем может дать обо всем этом представление творец звукообразов, создатель сочетания тонов, между которыми должна существовать связь, — в противном случае вообще нельзя говорить о музыке.

Решающим средством опять-таки становится деформация привычного, нарочитое нарушение утвердившихся типов связи того музыкального стиля, который избран в качестве модели. В этом и только в этом может проявляться сатира, когда речь идет о музыке, обходящейся присущими ей средствами «на свой страх и риск». И нужно признать, что такого рода приемами пародийного заострения привычного, его причудливой, парадоксальной деформации Щедрин овладел в совершенстве. Наглядным примером этому может служить опера «Мертвые души» с ее паноптикумом живых мертвецов.

В этом плане Щедрин связан с доброй русской традицией, которую представляли такие музыканты, как Даргомыжский, Мусоргский, Прокофьев, Стравинский и в особенности Шостакович. Бичующий сар-

казм — быть может, родовая примета русской музыки. И достигается он всегда именно нарочитым заострением свойств жанровых или стилевых моделей, прежде всего, присущих таким моделям «интонационных клише».

Но есть еще один способ, сам по себе, возможно, не новый, который позволяет создать звуковую аналогию дисгармонии мирового порядка. Речь идет о резком столкновении «разных музык», вплоть до прямой их конфронтации. Такое столкновение становится музыкальным выражением потери связи, вавилонского смешения языков и наречий, когда каждый утверждает свою правду, свою истину, но в совокупности такие истины исключают друг друга. И это, пожалуй, самое главное зло переживаемого нами момента, когда на очередь дня стало даже не взаимопонимание людей, а определение самых элементарных норм их с о с у щ е с т в о в а н и я. Разноголосое звучание современного мира не может не найти отклика в микрокосме музыки. И опять-таки трудно назвать композитора, который не отразил бы с виду нестройный хор голосов жизни с большей наглядностью, нежели Родион Щедрин.

Правда, тут он не одинок, ибо полистилистичность стала приметой нынешних дерзаний композиторской музы. Можно назвать в этой связи ленинградцев Андрея Петрова, Бориса Тищенко, Сергея Слонимского, москвича Альфреда Шнитке. Но связывает их лишь само стремление запечатлеть хаос расколотого мира. Пути его преодоления у них совершенно различны.

Именно в таком пафосе преодоления, именно в стремлении найти и установить внутреннюю связь между тем, что кажется непримиримым и несовместимым, и проявляется гуманистическая сущность советской музыки, ее всемирно-историческое признание. Естественно, что преодоление всеобщей разобщенности может быть достигнуто усилиями людей. Тем самым в повестку дня ставится анализ судьбы человека в современном мире.

Эта коренная проблема затронута и в творчестве Щедрина. Но в отличие от ряда стилей современной музыки, где во главу угла ставится самовыражение лирического героя, а музыкальное повествование воспринимается как его внутренний монолог, сочинения Щедрина представляют слушателю звукообразы, в которых личный, субъективный момент не столь явно выходит на передний план.

Вопрос этот — весьма простой. Конечно, любой, сравнительно законченный «музыкальный момент» сочинений Щедрина несет на себе отпечаток личности его создателя. Связан он теснейшими узами и с жизненными прообразами, обобщением которых он, собственно, и является. Но эта связь — непрямая, порой даже весьма и весьма опосредствованная. Она проступает лишь по мере проникновения в и н т о н и р у е м ы й с м ы с л музыки. Непосредственному же восприятию, легко схватываемому прежде всего лишь то, что словно бы «лежит на поверхности», предстают лишь определенным образом организованные звучания, где колебания степени их напряженности диктуются чувством

и экспрессией. Ибо при всей объективности звукообразов Щедрина, существующих как некие «внеличные» звуковые данности, в них ощущается особая напряженность эмоционального тока (снова пользуясь образным выражением Асафьева), а экспрессия, сказывающаяся порой даже в интенсивности, насыщенности процесса звукоизвлечения, достигает высочайшего уровня, требующего от исполнителей максимальной отдачи сил.

Наряду с этим — оттеняющие эпизоды, «площадки торможения», где в свои права вступает чистое созерцание. И здесь — ярчайшие контрасты, и здесь — стремление избежать «средних» состояний. Музыка Щедрина может быть или обжигающе-горяча или скованно-холодна, но никогда не тепла. Поэтому-то простая, непритязательная речь «от сердца к сердцу», уютная, «домашняя», «комфортабельная», в общем-то, чужда складу дарования композитора. В ряде поздних сочинений Щедрин тяготеет к крайностям в выражении людских эмоций, он стремится достичь наивысшего уровня их напряжения, или «искоренить» их совсем, достигая полной отрешенности. В последнем случае в свои права вступает другое начало, в котором долгое время пытались отказывать музыке, — открываются ее способности служить выражению человеческой мысли.

Не станем углубляться в запутанный до предела вопрос о природе интеллектуального начала в музыке. Ныне уже никто не станет отрицать, что ее развитие, предполагающее тонкую и сложную взаимосвязь многообразных компонентов, есть плод усилий человеческой мысли. И слушатель, проникший в суть воплощенного замысла композитора, получает то же удовлетворение, какое испытывает ученый, поймавший счастливую идею. Современная музыка требует от слушателя не только способности отдаться ее эмоциональному току, но и определенных усилий, интенсивной работы мысли. Свообразие такого мыслительного процесса проявляется в том, что он оперирует не понятиями, выраженными в оболочке слова, а звукообразами и их элементами, по сути дела не сводимыми к каким-либо понятиям, хотя и в какой-то степени соотносимыми с ними по ассоциации или аналогии.

В чем же проявляется такая интенсивная работа мысли при восприятии музыки Щедрина? Да вот именно в настойчивых усилиях осознать взаимную связь звукообразов его музыки на всех уровнях их развертывания от мельчайших клеточек до пространных разделов формы. Если не удастся уловить связь контрастного, по внешности несхожего, то музыка легко рассыпается в нашем воображении на осколки. Но если мы подчинимся воле композитора, проявленной чутким интерпретатором, то все станет на свои места и мы ощутим, как из «первоначального хаоса» разбитых и расколотых вдребезги моделей вырастает стройное здание, построенное по оригинальному, ни на что не похожему проекту. В таком здании возникают связи между различными слагаемыми музыки, в которых могут быть угаданы многообразные жизненные, равно как и музыкальные прообразы.

В конечном же счете в музыке Щедрина предстает современный мир в его разноголосом звучании, в его острейших, «раздирающих» противоречиях и мощное волевое усилие художника стремящегося обуздать, ввести в строгие рамки то, что, казалось бы, вышло из-под контроля. Не в этом ли заключена «жизненная доминанта» текущего момента, когда главной задачей стало достижение мира на земле, что предполагает как нахождение взаимопонимания между людьми, так и решительное обуздание агрессивных сил.

Но музыка все-таки есть только музыка, и ее решения — только образ того идеала, который может стать достижимым лишь в упорной борьбе. Причем положение музыки тут особенно сложно, поскольку она не показывает нам жизненные явления, ее вдохновившие, и даже не «называет» их. О ее связях с жизнью мы можем судить лишь соотнося определенным образом организованные звучания с теми картинками, извлеченными из нашего жизненного опыта, которые подсказывает нам наше воображение. И главным «средостением» между звукообразом музыки и его жизненным прообразом становится музыкальная интонация. Смысл должен быть проинтонирован, иначе его никогда не будет в музыке.

В этом отношении музыка Щедрина дает благодарный материал для анализа, ибо она насквозь пронизана живой, звучащей интонацией. Пристальное внимание к интонации — старая русская традиция, она обличает в Щедрина именно советского композитора, для которого нет музыки вне интонационных процессов.

И снова можно указать на многосоставность интонационного строя сочинений Щедрина, где сочетаются, сталкиваются, взаимодействуют разные слои музыкальной интонации, разные типы самого интонирования.

Особенно наглядно такая многосоставность проявляется в тех фрагментах музыки Щедрина, в которых ощущается связь с русским фольклором. В соответствии с русской традицией Щедрин не воспроизводит фольклор этнографически, не ограничивается только передачей его свойств. Фольклор для него лишь прообраз, побудительный стимул оригинальных композиторских решений. Используется, усложняется и развивается не внешнее «одеяние» фольклора, а его глубинные свойства, которые в состоянии уловить и воспроизвести лишь чуткий слух музыканта-творца. Именно потому фольклорное начало в музыке Щедрина и выступает в формах, словно приближенных к его реальному бытованию, именно потому и возникает «слуховая иллюзия» народной манеры звукоизвлечения.

Так популярнейший деревенский жанр, каким утвердила себя частушка, не воспроизводится в бытующих звукоформах. Используется лишь сама идея вариантности куплетов, представляющих стабильную интонационную формулу. Но сама эта формула, хоть и опирается на «частушечные интонации», значительно усложнена, а ее преобразования при повторных воспроизведениях достигают неслыханной для народного

жанра интенсивности. Заложенное в неприятязательном напеве словно рассматрено сквозь увеличительное стекло.

Не случайно такое пристальное внимание композитор уделил и жанру плача-голошения. Однако не всегда он сохраняет присущую ему экспрессию. Интонации плача словно распеваются, сочетаются, или, как принято говорить, «сплавляются» с песенностью, идущей от лирических народных жанров. Именно такой опозтизированный, омузыкаленный плач и предстает в русской классической музыке. Но у Щедрина он приобретает несравненно большую интонационную напряженность, обусловленную усложнением ладотональной структуры. Более поздние сочинения Щедрина разрабатывают иные слои русской песенности, в частности лирической протяжной, сохраняя те свойства народной манеры пения, которые создают впечатление исконно русской «неотшлифованной» интонации. Сходное отношение проявляет Щедрин и к оборотам знаменного распева, получившего отражение в некоторых его сочинениях.

Но как бы ни были важны фольклорные прообразы для Щедрина, он не замыкается всецело в круге, ими очерченном. Не менее важна для него и сфера интонаций, воспринятых от европейской профессиональной культуры, как западной, так и русской, как современной, так и классической. Нам уже ранее пришлось говорить о взаимодействии двух излучающих течений — одно из них восходит словно бы «изнутри», другое проникает «извне». Но органическая связь русской музыки с западноевропейской, сохранившаяся и упрочившаяся в наше время всеобщей связи и всеобщего разъединения, ныне приняла несколько иные формы, в сравнении с тем периодом истории, когда утверждалась русская классическая школа. В те годы основное воздействие оказывала музыка современного Запада, представлявшая романтический стиль во всех его разновидностях. И русская музыка развивалась под благодатной сенью господствующего течения.

Ныне воздействуют не столько новейшие направления Запада, сколько весь совокупный художественный опыт стран Европы, накопленный в череде столетий. И старая, «доклассическая» музыка порой оказывается гораздо актуальнее наимоднейших новаций. Поэтому-то и связь современной русской музыки с Западом следует понимать достаточно широко, ни в коей мере не сводя «западное» в ней к течениям современного авангарда. И тут многосоставность, и тут многообразие интонационных прообразов.

В этом смысле музыка Щедрина опять-таки дает благодарнейший материал. Но из опыта европейской профессиональной культуры композитор вновь берет «крайние» ее полюсы, разделенные почти 200-летним интервалом. Это музыка старинная, где главным ориентиром, путеводным маяком Щедрина стало творчество Баха. Это классика XX в., вплоть до новейших течений.

Со старинной музыкой Щедрина связывает интерес к интонациям, утвердившимся преимущественно в инструментальных жанрах. Это

всевозможные разновидности равномерного, этюдобразного движения, которое, как и у великих мастеров XVII и начала XVIII в., всегда интонационно осмыслено. Это обращение к интонационным стереотипам, свойственное полифонической теме.

Среди них одна сфера интонаций приобрела едва ли не ведущее значение. Речь идет об интонационном типе, присущем жанру *lamento*, с характерной для него подчеркнуто-экспрессивной подачей интервала нисходящей секунды. Интонации *lamento* в самых различных вариантах проникают даже в музыку, связанную с фольклорными прообразами, особенно с жанром плача, что тоже восходит к русской традиции. Суть дела в том, что экспрессия интервала жалобы, стона в русском фольклоре (точнее в его исконных крестьянских слоях) редко подается с такой подчеркнутой обнаженностью, но пройти мимо выразительности этого поистине всеобщего символа человеческого страдания русские композиторы не могли. Тем более, что он уже широко внедрился в музыку городского быта, освоенный в многочисленных продуктах сентиментально-романсовой чувствительности. Обращение к опыту старых мастеров, где звучание оборотов *lamento* исполнено особого благородства, помогло очистить эту, казалось бы, вышедшую в тираж сферу интонаций, вернуть ей первозданный облик.

Щедрин возвращает оборотам *lamento* качества повышенной, подчеркнутой экспрессии, развивая их на сложнотональной основе. Вместе с тем он умеет, если это необходимо, снять эмоциональный нажим, вернув секунде (характернейшему интервалу сферы *lamento*) ее исконное качество интервала связности, создающего эффект «перетекания» одного тона в другой. И этот тип плавного интонирования *legato* также утвердился европейской традицией, равно как и отрывистое звукоизвлечение типа *staccato*. Все эти виды и разновидности интонирования также широко представлены в сочинениях Щедрина.

Было бы невозможно даже перечислить многообразные модели, вошедшие в «интонационный словарь» Щедрина. Мы найдем в его сочинениях интонации призыва, восклицания, или характерные обороты, сопряженные с настроениями, которые сопутствуют серьезному раздумью в моменты предельной сосредоточенности внимания. Такие обороты явно восходят к некоторым «интонационным клише», утвержденным веками развития европейской музыки. Энергичные броски к опорным тонам, выделенным акцентированной атакой, и наряду с этим мерные шаги баса по ступеням лестницы, уводящей в глубину. И словно в противовес всему этому — легкое, стремительное кружение, где отдельные тона обретают своеобразную «невесомость».

Индивидуальность Щедрина сказывается в подчеркнутом заострении всех таких «интонационных слов и выражений», что проявляется и в расширении интервалов, и в усилении ладового напряжения, и в интенсификации ритма. Интонационные модели европейской музыки воссозданы и преобразованы художником, искушенным во всех тонкостях музыки XX в., освоившим все ее завоевания. Это и придает сочи-

нениям Щедрина ту фундаментальность, которая отличает глубоко укоренившееся в почве, но не увязнувшее в ней, а давшее всходы.

Особо следует подчеркнуть тесную связь творчества Щедрина с интонационным строем русской классической музыки. Она сказывается не только в претворении фольклорных истоков. Многие в творчестве Щедрина опираются на интонации, почерпнутые непосредственно в русской классической традиции и уже опосредствованно восходящие к прообразам музыки быта, в частности быта городского.

В этом плане следует особо подчеркнуть роль традиции, быть может, самого одаренного и европейски образованного русского композитора-классика. На первый взгляд, Щедрин, как правило избегающий открытых форм лирического самовыражения, чужд строю интонаций музыки Чайковского. Внимательное вслушивание в музыку убеждает в ошибочности такого заключения. Подобно автору «Поцелуя феи», Щедрин «объективизирует» интонации музыки Чайковского, придавая им «внеличную конкретность». При этом Щедрин иначе проставляет акценты, по-своему развивая те качества, которые по сути дела изначально заложены в музыке великого русского мастера.

Прежде всего это сказывается в огромной роли музыкально-пластического жеста, — «интонаций тела» по определению Б. Асафьева. В сочинениях Щедрина мы найдем различные виды музыкальной пластики — спокойный шаг, стремительный бег, энергичный прыжок, плавное парение. И все это восходит к величайшему мастеру музыкальной пластики, каким утвердил себя в европейской музыке именно Чайковский и прежде всего Чайковский¹. К его творчеству музыка Щедрина восходит как прямо, непосредственно, вплоть до цитатного воспроизведения, так и опосредствованно через воздействия Стравинского и Прокофьева. В определяющей роли пластического движения, в пронизанности музыки формулами танца сказалась русская традиция, без которой был бы немыслим коренной перелом в развитии хореографии, обозначившийся в начале XX в. Эта традиция жива и поныне.

В творчестве Щедрина получила развитие и другая русская традиция, связанная с тонкой и вдумчивой разработкой интонаций человеческого говора, а конкретнее русского говора. Можно утверждать с полной определенностью, что такие сочинения Щедрина, как «Поэтория», а в особенности опера «Мертвые души», представляют новое слово в развитии интонаций, восходящих к речевой выразительности. Различные формы сочетания речевого и музыкального начала, их тонкие взаимопереходы, равно как многообразнейшие способы интонирования прозы — от бесстрастного «пропевания», до утрированно-пародийной подачи, во всем этом Щедрин не одинок, поскольку поиски адекватного воплощения речевой интонации стали своеобразной доминантой в деятельности композиторов, соприкасающихся с русским словом. В

¹ Среди современников Чайковского лишь Бизе обладал той же гибкостью и тонкостью в претворении пластических движений в образах музыки.

обращении же именно к прозаической речи Щедрина подхватил и развил традицию, утвердившуюся в творчестве классиков советской музыки, какими мы ныне по праву можем назвать Прокофьева и Шостаковича.

С русской советской традицией связаны также основные элементы музыкальной речи творчества Щедрина. Решающая роль интонационных процессов определила и тот облик, какой приняли в сочинениях московского мастера важнейшие слагаемые, в своей совокупности, собственно, и создающие эффект музыкального интонирования. И тут все взаимосвязано — одно предполагает другое.

Главным же свойством музыки Щедрина, как и у его предшественников, становится опора на тематизм как основу развертывания формы. Тематизм, тематизм и еще раз тематизм — это выражение А. Веберна сохраняет и поныне свою актуальность. Однако в музыке XX в. значительно возросла роль концентрированных мелодических обобщений. Выразительность сжатой фразы, характерного оборота и даже интонационно-осмысленного интервала, приобретающего конструктивное значение, — все это мы найдем и в сочинениях Щедрина. Для него не типично, впрочем, предельное раздробление музыкальной речи на «атомарные» структуры, естественным следствием которого становится «суперлаконизм» музыкального целого. Щедрин предпочитает опираться на сжатую музыкальную фразу, содержащую, однако, достаточно заметный интонационный контраст, как в сочетании оборотов, развернутых по горизонтали, так и в их взаимодействии в вертикальных соединениях. Рельефность сравнительно законченного тематического построения, порой подобного афоризму, — характернейшая черта его сочинений.

Мы найдем в них также достаточно протяженные тематические построения. Но исключение лишь подтверждает правило. Ибо в этом случае возникает порой весьма острый контраст интонационных оборотов, из которых складывается тема. В других же случаях получается сравнительно единообразная линия (часто она сопряжена с единообразием ритма), основанная на принципе последовательного звукового обновления, включения все новых и новых вариантов однажды прозвучавших интонаций.

Так уже на уровне темы реализуется коренной принцип музыкального развития, присущий сочинениям Щедрина, — последовательное взаимодействие вариантности и контраста в соотношении тематических построений.

Роль принципа вариантности исключительно велика. Интенсивность интонационных преобразований при воспроизведении первоначально заявленного тезиса порождает важнейшее следствие. Речь идет о трактовке темы на более высоких уровнях музыкальной композиции (раздела формы и целостного музыкального сочинения) как совокупного множества равно правомерных вариантов, из которых ни один не становится основным — все взаимозаменяемы. Но такая изменчивость, коренящаяся

ся в народном варьировании куплетных и строфических форм, не обусловлена только спонтанной игрой воображения, ее конечной «сверхзадачей» становится сближение поначалу разъединенного, энергичный поиск связей в соотношении контрастного материала.

Роль острейших и резчайших контрастов «разных музык» — это то качество музыки Щедрина, которое самоочевидно. Именно нестабильность, изменчивость их тематической основы позволяет «навести мосты» между ними, выявить процессы интонационного взаимообмена. Скачкообразная расчлененность музыкального процесса, вообще-то, типичная черта многих композиторских стилей современной русской музыки. Но Щедрин выделяется по сравнению со многими авторами (прежде всего последователями Шостаковича) совершенно иной направленностью музыкального процесса.

Характерная черта стиля Шостаковича — последовательное «прокрастание» все новых и новых оборотов, приводящее к оформлению контрастного материала, а в дальнейшем и контрастного тематизма. От единства к обособлению, разъединению — такова логика развития музыки ряда последователей Шостаковича, среди которых в первую очередь можно назвать Бориса Тищенко.

От обособления к объединению — таков ведущий принцип развития сочинений Щедрина, в этом плане наследующего прокофьевскую традицию. Его сочинения в чем-то подобны речи оратора, вначале заострившего противоположность по внешности взаимоисключающих тезисов, а затем, путем последовательных логических рассуждений вскрывшего их органическую связь. И главным средством такого объединения становятся видоизменения облика тем в цепи вариантов, проявляющих ту, поначалу скрытую, даже зашифрованную общность, которая присуща резко контрастным «музыкам».

Каким же путем осуществляются изменения первоначально заявленных интонационных тезисов — то есть музыкальных тем, положенных в основу сочинения? Существует только одно средство — другого до сих пор никто не придумал. Речь идет о преобразованиях тех элементов, из которых складывается музыкальная речь. И здесь в первую очередь следует говорить об отношениях высотности, обобщаемых понятиями лада и гармонии.

И снова нужно будет признать, что в музыке Щедрина нет единообразия в трактовке этого наиважнейшего элемента музыкальной речи. Не порывает он и с традиционной тональностью — в его сочинениях можно встретить самый что ни на есть старозаветный, «добропорядочный» мажор, равно как и его тень, ставшую в музыке символом печали. Правда, чаще всего традиционная тональность проявляется в отношениях тонов, развернутых по горизонтали, нежели в последовании аккордов, где композитор питает нечто вроде идиосинкразии к простым трезвучиям и типовым «затиражированным» септаккордам. При этом тонально определенная мелодия насыщается ладовыми хроматизмами, до предела натягивающими нити тональных связей. Эффект ладотональ-

ного напряжения для Щедрина едва ли не основное, ради чего он сохраняет традиционную тональность. Сохранив роль главного тонального устоя, утвердив ощущение ладовой централизации, композитор получает возможность, внедрив противоборствующие, «чужеродные» диатоническому строю тона, создать эффект напряжения в сфере звуковысотности. Когда все тона равноправны — никакого ладового напряжения нет, поскольку ему, по сути дела, неоткуда взяться.

Тем не менее, Щедрин не стесняется в иных случаях разорвать нити тональных связей и пуститься в свободное плавание, теряющее из виду твердые очертания берега. Сплошь и рядом едва наметившаяся тональная настройка быстро размывается, и в разворачивании гибких и пластичных линий возникает стремительная смена местных устоев, из которых ни один не успевает заявить свои права на сколько-нибудь продолжительное время. Идея рассредоточения тонической функции, когда среди группы опорных тонов-устоев ни один не в состоянии взять на себя роль гегемона, идея, столь увлекавшая в свое время Прокофьева, нашла в лице Щедрина стойкого приверженца.

Но что же тогда становится на место устраненного принципа, обеспечивавшего эффект напряжения в связях отдельных тонов? Такого эффекта композитор достигает разного рода «обманными маневрами». Тут и различие в интенсивности подачи тона, мягкой и резкой его атаки, тут и заостренная до предела поляризация ритмической ценности отдельных тонов. Но главным остается эффект непрерывного, нескончаемого звукового обновления. Щедрин не отказывается от ставшей ныне канонической формы такого обновления, создаваемого последованием 12-ти неповторяющихся тонов. Но такие ряды для него — лишь трамплин, отправной пункт энергичных преобразований, меняющих структуру ряда до неузнаваемости. Гораздо чаще он создает эффект прогрессирующего обновления, свободно варьируя мелодические рисунки, меняя их направление, интервальный состав. Щедрина слишком тесно в рамках строгой, «академической» додекафонии — его симпатии завоевала свободная 12-тоновость. Причем в таких 12-тоновых построениях композитор всячески подчеркивает элементы диатоники в построении отдельных звуковых групп. В итоге возникает своеобразный синтез диатоники и хроматики, когда диатонические элементы словно разбросаны по хроматическому полю.

Переходя к структурам гармонической вертикали, нельзя не указать на стойкую приверженность Щедрина к созвучиям, образованным сочетанием секунд. Пристрастие к секунде как интервалу экспрессии и одновременно интервалу связности отразилось и на гармоническом мышлении Щедрина, переводящего чисто мелодические сочетания тонов в вертикальное измерение.

Известно, что качество едва ли не всех интервалов существенно не меняется в зависимости от того, даны ли составляющие их тона одновременно или «вразбивку». За одним исключением, которое и составляет секунда. Ибо секунда в мелодии, как правило, сопряжена с ощущени-

ем плавного и мягкого перетекания одного тона в другой. Секунда же в гармонии создает диссонантное столкновение двух тонов, подчеркнутое акустическим эффектом их биения.

Вслушиваясь в музыку Щедрина, невольно убеждаешься, что для композитора этой противоположности ровно бы и не существует. Настоятельно велика в его музыке роль созвучий-кластеров, образованных сочетанием секунд. Но Щедрин множеством приемов компенсирует некоторое однообразие подобного рода звучаний различнейшими способами их извлечения. Дело в том, что «секундовые гроздья», берущиеся резко акцентированной, «ударной» атакой *sforzando* (наподобие ударов кулаком по клавиатуре в первой части Шестой сонаты Прокофьева), встречаются в музыке московского мастера не так часто. Гораздо типичнее для Щедрина всевозможные приемы мягкой атаки с продлением тихого звучания, что создает ощущение звукового резонанса мелодии, ее многократного отражения в слоях и регистрах звукового пространства.

Видимо поэтому композитор чаще всего разворачивает созвучие-кластер по вертикали, помещая его тона в разные октавы таким образом, чтобы по возможности исключить прямые, непосредственные столкновения тонов. При этом секунды, естественно, заменяются септимами и нонами, а то и более широкими интервалами. Аккорд-фон, насыщенный резонирующими призвуками, создает некую темброво-звуковую среду, в которой разворачивается мелодический рельеф.

Так мы подходим к другому качеству звуковысотных структур музыки Щедрина, обусловленных их тембровой окраской. Ибо логику гармонических созвучий в его сочинениях невозможно понять вне учета роли их «тембрового одевания». И если сжато определить основное качество тембро-гармонических структур музыки Щедрина, то прежде всего речь должна идти об их многослойности. Сочетания разных темброво-звуковых групп, разнящихся не только по окраске звучания, но и манерой звукоизвлечения (естественно, определяемой природой и возможностями каждого инструмента), образуют полихромную ткань, словно переливающуюся цветами радуги.

В такой ткани возникает эффект «высвобождения регистров», их относительной самостоятельности, когда регистровая окраска компонентов звучания становится неотъемлемым свойством их специфической выразительности. Сочетания же разных регистровых плоскостей определяют многослойность ткани, когда полифония словно обретает треть, глубинное измерение, эффект звуковой перспективы.

Однако роль отдельных слоев в такой ткани неравноправна. И главное, кардинальное разграничение связано с соотношением рельефа и фона. Чисто сонорные звучания, лишённые отчетливо проступающих сквозь звуковую массу тематических рельефов, не характерны для Щедрина. И здесь тематизм для него остается альфой и омегой музыки. Но его звуковое окружение может представлять тщательно разработанный сонорный фон, где высота отдельных тонов

порой становится неразличимой. Возникает то явление, которое Б. Асафьев определил понятием «мелос тембровых комплексов».

Почему именно мелос, а не просто тембровые комплексы? Суть дела в особой внутренней динамике, присущей тембро-сонорным комплексам Щедрина. Сравнительно редко он обращается к чисто статическим, «тянущимся» плотностям. Гораздо типичнее для Щедрина сочетание подвижных, интонационно-осмысленных, наслаивающихся друг на друга линий. Несинхронность таких линий, создающаяся их непрерывными пространственными смещениями, рождает ощущение пульсирующего фона, откуда легко могут быть извлечены осмысленные интонации, проявленные в рельефе, и куда они могут затем погрузиться, растворившись в общей массе. Это сочетание линий в чем-то подобно горизонтально-подвижному контрапункту с той разницей, что взаимное смещение непрерывно повторяющихся оборотов происходит непрерывно, путем плавного скольжения, а не скачками. Не говоря уже о том, что плотность таких сочетаний как однородных по окраске, так и неоднородных линий-тембров бывает столь велика, что уловить каждую из них становится попросту невыносимым. Создается впечатление непрерывного звучания многокрасочного фона, но фона подвижного, медленно «плывущего» или стремительно нарастающего в своей интенсивности. И здесь решающую роль приобретает последовательное заполнение звукового пространства путем подключения все новых и новых пульсирующих звуковых напластований.

Оркестровый фон в музыке Щедрина менее всего представляет нечто скованное, застывшее, — это фон динамичный, обладающий изменчивым пульсом. И этому способствует принципиальная «аквадратность» музыки Щедрина, где всячески вуалируется, а порой и полностью прелюдывается равномерно метрическая периодичность. Принципиальная асимметрия — также одно из ведущих качеств стиля Щедрина.

Если уж зашла речь об оркестре Щедрина, то нельзя пройти мимо такого важного его компонента, как звучание ударных инструментов. Как правило, мы сталкиваемся с мощной батареей, использующей всевозможные звенящие, стучащие предметы от архитрадиционных вплоть до новомодных. Ударные с определенным звуком, ударные с условно определенным звуком (то есть обладающим регистровой окраской, но не высотной определенностью тона), ударные, которым не свойственно качество высотности — все это море звенящих, щелкающих, свистящих, стучащих, хлопающих, дребезжащих звучаний наполняет музыку Щедрина. И они используются не только для расцветки фона — тембр ударных инструментов приобретает тематическое значение. В этом случае выявляются их возможности как носителей ритма, причем ритма чистого, освобожденного (частично или полностью) от связи с звуковысотностью. Ритмоформулы, представленные ударными (нередко в сложном сочетании разных ритмических линий) — один из важнейших компонентов, обеспечивающих пластическую выразительность музыки Щедрина, следующей в этом отношении «духу времени».

Так мы подошли к другому кругу средств музыки, связанному с ее свойствами, как искусства временного, управляемого ритмом в широком и тесном смысле слова. И в этой сфере множество идей, тенденций и свойств, словно композитор стремится все перепробовать, все испытать и все освоить. Так, роковая для музыки XX в. коллизия между основными ее временными координатами — метром и ритмом — находит самое различное разрешение. С одной стороны, чистый ритм — ритм как таковой, утверждаемый обозначением *senza metrum*, с другой — жесткая метроритмическая регулярность, строгое подчинение таковому размеру.

Все же и тут есть свои пристрастия, излюбленные приемы, которые если и не определяют всего, то уж во всяком случае чаще «падают на глаза». Так, в основном, по большей части Щедрина не отказывается от равномерно-периодических тактовых размеров, от метроритмической регулярности. В этом он следует духу музыки Прокофьева.

Но такая регулярность остается в его сочинениях только канвой, по которой вышиваются многообразные ритмические узоры, порой преодолевающие тиранию тактового размера. Всевозможные внутритактовые акценты, при стремлении затушевать удар сильной доли такта в ведущем голосе обильным применением слигованных звуков с атакой на слабую долю такта, создают эффект особой ритмической напряженности. Мелодия словно движется поверх «метроритмического барьера», но безусловного господства последовательных форм метроритмической нерегулярности, столь типичных для создателя «Весны священной», у Щедрина мы не найдем.

Гораздо важнее другое — метроритмическая несинхронность различных линий ткани от явного их противоборства до слияния в пульсирующем фоне, где исчезает само ощущение смены сильного и слабого удара. И тут стоит отметить одно свойство, которое напоминает нам об опыте старых мастеров. Внимательное вслушивание в музыку Щедрина убеждает в его склонности к ритмической равномерности. Она проявляется порой открыто — в различных видах «экзерсисного», этюдообразного движения, в частом обращении к музыкальному *perpetuum mobile*. Но она проявляется и скрыто, в формах комплементарной ритмики почти что в баховском ее понимании. Вместе с тем, Щедрина и в этой области проявляет себя как современный художник, применяя ритмические смещения рисунков, их несинхронные сочетания, словно музыкальная ткань предстает слуху одновременно во многих измерениях, подобно тому как сочетаются различные ракурсы, различные взгляды на предмет в некоторых картинах Пикассо.

Такая трактовка ритма проистекает из другого свойства музыки Щедрина — ее тотальной полифоничности. Это качество предстает и в традиционном выражении — как контрапункт самостоятельных голосов, по очереди завладевающих тематической инициативой. Конечно, со всевозможными вольностями, отступлениями от классических канонов, о чем ранее говорилось уже немало.

Но полифония в музыке Щедрина связана и с другим свойством, утвержденным музыкой XX в. — наглядным воплощением третьего пространственного измерения музыки, создающего ощущение глубины. Подчас это находит выражение в пространственном, «стереофоническом» размещении звучащих компонентов, что с такой яркостью проявилось в опере «Мертвые души». Но даже если речь идет о музыке, исполняемой оркестром в концертном зале в обычной манере, когда оркестранты сидят в отведенных им местах, то и в этом случае звучание обретает некую пространственную перспективу. И здесь особенно важно соотношение крайних регистров — низкого, дающего многообразный спектр обертонов, и крайне высокого, их проявляющего. В среднем «этакже» обычно проступают тематические рельефы.

Так мы снова подошли к проблеме сочетания рельефа и резонирующего фона, существенного для полифонических структур музыки Щедрина. Но теперь это сочетание интересует нас с иных позиций — в нем проявилось соотношение разного отсчета музыкального времени, словно сверяемого по часам, отмеряющим неодинаковые временные промежутки: если музыкальное время фона порой как будто останавливается, создавая ощущение продленного мгновения, то в рельефе оно продолжает свой неумолимый бег. Разумеется, в музыке Щедрина есть и примеры сочетания разных отсчетов времени, когда в одном голосе оно идет словно бы неспеша, а в другом стремительно ускоряя свой бег. И это становится крайним выражением мотивно-тематических контрастов, какими пронизаны полифонические структуры музыки Щедрина.

Едва ли не во всех своих сочинениях Щедрин предстает как композитор контрастов, причем контрастов обнаженных, кричащих, воздействующих именно своей неожиданностью, представляющихся порой поначалу даже немотивированными. Из этого свойства проистекает и другое следствие — господство в музыке принципа монтажа, частых и резких смен «музыкальных кадров». Своеобразные монтажные композиции, отмеченные «кинематографическим» видением мира, — представлены в музыке Щедрина в изобилии¹.

Итак, снова контрасты, снова столкновения «разных музык», разных принципов организации материала. Но, спрашивается, как же обеспечить сосуществование несходного, каким путем удастся предотвратить распадение целого на составляющие его «строительные единицы»? Каким способом вносится гармония в хаотический конгломерат многообразных стилевых моделей?

Так наше изложение подошло к кардинальнейшей проблеме музыки XX в. — проблеме формы. Закономерное, структурно-оформленное единство, где каждая часть несет в себе ответ целого, или лестница,

¹ Природа монтажных композиций Щедрина подробно исследована в кн.: Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М., 1978 Там же имеется список статей и рецензий о музыке Щедрина.

устремленная в бесконечность? Таков «вопрос вопросов» современной музыки.

Ответ, который дан на него в сочинениях Щедрина, ясен и недвусмыслен. Щедрин остается стойким приверженцем бетховенской концепции формы, — он совершенно чужд современному неоимпессионизму, исходящему из концепции «открытой» формы. И такая позиция — вовсе не плод субъективного произвола (хочется так, а не иначе). Она обусловлена именно ролью контраста, заостренного до предела. Построение замкнутой, совершенной в своих пропорциях формы — единственное средство, помогающее предотвратить распад композиции на осколки, перемешанные в причудливом беспорядке. Подобной опасности нет в сочинениях современных мастеров, придерживающихся концепции открытой формы, таких, к примеру, как Мессиаен и Булез. Непрерывность длящихся состояний сочетается в их музыке с единством материала, восходящего к некоей исходной первооснове. Такого тотального единства всех элементов музыки, такой всепроникаемости единого принципа нет в сочинениях Щедрина. Множественность исходных первооснов заставляет композитора искать единства на более высоком уровне — в масштабе целостной композиции.

Как бы ни были ярки контрасты классической музыки, художник обычно исходит в них из представления о мире, как стройном целом, исполненном внутренней гармонии. Отсюда возникает концепция музыкальной формы как единого целого, совершенного в своих пропорциях, где каждая деталь находит свое место в общей композиции, где нет ничего незавершенного, недостроенного, где отсутствует «незаполненное», неосвоенное пространство.

Было бы несправедливым утверждать, что Щедрина вообще чужд классический идеал цельности формы, продуманной и законченной композиции. Но такая композиция рисуется им через многообразие частных явлений, которое кажется бесконечным. Целое выступает в его сочинениях яркими гранями, мелькающими порой в причудливом беспорядке. Чтобы ощутить единое в этой кажущейся хаотичности, от слушателя требуется усилие мысли, умение распознать оставшееся «за кадром». Из показа ряда соположенных явлений его воображение должно суметь достроить целостное здание, ощутить единый принцип, связывающий по внешности несходное, разнородное.

При всем этом музыка Щедрина обладает четкой, логичной драматургией, она заставляет себя слушать, она властно ведет воспринимающее сознание, покорно следующее всем поворотам композиторской мысли. Но параллельно с этим, музыка Щедрина апеллирует и к другому, подспудному слою восприятия, она пробуждает стремление осмыслить услышанное. Композитор обращается к слушателю, рассчитывая не только на его доверие, но и на совместное с ним творчество. И слушатель должен суметь пойти навстречу композитору в его исканиях внутренней связи соположенных явлений, суметь уловить целое в мелькании образов, словно выхваченных из темноты пунктирными све-

товыми вспышками. Точно так же жизнь поминутно являет нам свои многообразные грани, заставляя нас вновь и вновь задуматься над скрытым смыслом ее всегда неожиданных поворотов.

В этом смысле верным ориентиром для слушателя становятся приметы традиционных форм, которые все же проступают в сочинениях Щедрина, но не столь обнаженно, явно и подчеркнуто. Хотя в его музыке можно найти немало примеров типичных форм гомофонно-гармонической музыки, таких, как сонатная, вариационная или рондо, гораздо чаще он использует сложное совмещение разных композиционных принципов, при котором ни один не может быть признан основным.

Внутренняя же логика такой формы опять-таки определяется взаимодействием вариантности и контраста, о котором шла речь выше. При этом роль отдельных тем, на основе которых строится форма, неодинакова. Одним принадлежит тематическая инициатива — они подвергаются интенсивнейшему преобразованию, другие же играют более пассивную, оттеняющую роль. Попеременное чередование разных тематических единиц придает форме черты рондальности, с той, правда, особенностью, что порой весьма нелегко решить, какой же именно теме следует приписать роль рефрена — стабильной или мобильной. Так или иначе — взаимодействие динамически-активного, устремленного к кульминации развития и статических состояний полного торможения определяет профиль композиции сочинений Щедрина, представляющих типичные контрастно-вариантные формы.

От противопоставления несходных тем — «разных музык» к их сближению в сочетании со ступенчатым возрастанием напряжения, достигающего апогея в генеральной кульминации, — такова логика становления внутренней формы сочинений Щедрина. Что же касается их внешней формы, то она весьма неоднозначна, представляя сочетания разных принципов, которые легко угадываются, но не исчерпывают логику формообразования до конца. Сонатность, рондальность, вариационность, цикличность — все это сплавляется в единую контрастно-вариантную композицию.

Особо следует указать на роль цикличности, что проявляется как на уровне законченной части, в последовании разделов формы, так и на «сверхвысоком» уровне многочастной композиции. Щедрин явно тяготеет к многокомпонентной цикличности. Она сказывается в его сценических сочинениях, где сквозное развитие сочетается с чередованием сравнительно обособленных контрастных номеров. Она проявляется в построении циклов характерных пьес, объединенных последовательно проведенной идеей. Не случайно, Вторая симфония представляет цикл прелюдий, а Третий фортепианный концерт — цикл вариаций. Это отражает восприятие мира как совокупного множества явлений, одновременно связанных, взаимообусловленных и находящихся в противоборстве, прямой или косвенной конфронтации.

Своеобразие развития современной музыки проявилось в множественности стилистических ориентаций. Ничто не исчезло, ничто не про-

пало в долгой и трудной эволюции искусства интонируемых звукообразов. Совокупный художественный опыт человечества ныне предстал во всех его временных измерениях. Новую жизнь обрела музыка Средних веков и эпохи Ренессанса. Удерживают прочные позиции в сознании творцов и потребителей музыки и сочинения, представляющие классический или романтический стили. Все звучит, все тиражируется средствами техники звукозаписи и звуковоспроизведения и все находит своего слушателя.

Уйти от этого звучащего потока в полную изоляцию, замкнувшись в рамки искусственно созданной, «своей» системы, ныне трудно как никогда. К тому же раз прозвучав, самые радикальнейшие новации тут же утилизируются, и все, что в них есть полезного и жизнеспособного, молниеносно тиражируется. Не пропали и накопления дерзновенных творцов музыки XX в., и им находится место под солнцем, и они включаются в гигантский концерт музыки всех времен и народов, излучаемый нашей планетой звуковыми и электромагнитными волнами, — концерт, которому не видно конца.

Куда идти дальше, как должна развиваться музыка, в чем ее будущность? Сегодня может быть ясно только одно — путь современной музыки, точнее самой новейшей, неизбежно связан с поисками консолидации, органической связи, объединения совокупного опыта человечества в сфере интонируемого звукотворчества.

Заслуга Щедрина как композитора проявилась в том, что он сделал естественный вывод из создавшегося положения. Он не замкнул себя в жестко очерченные рамки облюбованной им манеры, строго отобранного конгломерата приемов, а попытался найти пути к синтезу той многосоставной звуковой реальности, которая определяет музыкальное сознание человека наших дней. В этом и сказалась его позиция русского советского художника, его тесная связь с традицией родной страны и в то же время жадная восприимчивость ко всему тому, что заключено в опыте мировой культуры. Творчество Родиона Щедрина представляет русскую музыку нашего времени в ее исторической преемственности, равно как и в устремленности к новым берегам.

Указатель произведений Р. Щедрина

ОПЕРЫ

- «Не только любовь». Лирическая опера в трех действиях с эпилогом. Либретто В. Катаняна по мотивам рассказов С. Антонова (1-я ред.—1961, 2-я ред., для камерного оркестра в составе одиннадцати исполнителей —1971) — 11, 12, 15—37
- «Мертвые души». Оперные сцены по поэме Н. В. Гоголя в трех действиях. Либретто автора музыки (1976) — 13, 132, 176, 250, 285—304, 309, 315, 322

БАЛЕТЫ

- «Конек-Горбунок». Балет в четырех действиях, 8 картинах с прологом и эпилогом. Либретто В. Вайнонена и П. Маляревского по мотивам сказки П. Ершова (1955) — 11, 38—48, 73, 133
- «Кармен-сюита». Транскрипция фрагментов оперы «Кармен» Бизе для струнных и ударных. Балет в одном действии. Либретто А. Алонсо (1967) — 74—80
- «Анна Каренина». Балет в трех действиях. Лирические сцены. Либретто Б. Львова-Анохина по мотивам одноименного романа Л. Н. Толстого (1971) — 12, 48—73, 176

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

- «Конек-Горбунок». Первая сюита из балета для симф. оркестра в девяти частях (1955) — 73
- Первая симфония для большого симф. оркестра в трех частях (1958) — 85—89
- «Озорные частушки». Первый концерт для оркестра (1963) — 11, 12, 89—98
- «Не только любовь». Сюита из оперы в шести частях для большого симф. оркестра (1964) — 35
- «Конек-Горбунок». Вторая сюита из балета для большого симф. оркестра в одиннадцати частях (1965) — 73
- Вторая симфония. 25 прелюдий для большого симф. оркестра (1965) — 11, 84, 98—120, 324
- «Симфонические фанфары». Праздничная увертюра для большого симф. оркестра (1967) — 120—121
- «Звоны». Второй концерт для оркестра (1968) — 12, 120—132, 263
- «Анна Каренина». Романтическая музыка для большого симф. оркестра (1972) — 73—74, 120
- «Детская». Оркестровая транскрипция вокального цикла М. Мусоргского в семи частях для голоса и симф. оркестра (1974) — 74

МУЗЫКА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

- Пьесы (1952—1961): Четыре пьесы из балета «Конек-Горбунок» — 133
- Юмореска — 133—134
- «Тройка» — 134—135
- В подражание Альбенису — 135—136
- Basso ostinato — 136—137
- Соната (1962) — 12, 138—143
- 24 прелюдии и фуги (том 1. Дизезные тональности — 1964, том 2. Бемольные тональности — 1970) — 12, 143—171
- Полифоническая тетрадь. 25 прелюдий (1972) — 171—175

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

- Первый концерт для ф-п. с оркестром в четырех частях (1-я ред. — 1954, 2-я ред. — 1974) — 11, 176—191
Второй концерт для ф-п. с оркестром в трех частях (1966) — 12, 176, 191—212
Третий концерт для ф-п. с оркестром. Вариации и тема (1973) — 12, 176, 212—240, 324

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- «Бюрократиада». Курортная кантата для солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас), хора и малого симф. оркестра в десяти частях на тексты инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты» (1963)— 241—250
«Поэтория» на стихи А. Вознесенского. Концерт для поэта в сопров. женского голоса, смешанного хора и симф. оркестра в трех частях (1968)—12, 250— 269, 315
«Ленин в сердце народном». Оратория для трех солистов, смешанного хора и симф. оркестра в шести частях. Слова народные (1969) — 12, 269—284

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Сюита для кларнета и ф-п. в шести частях (1951) — 133
Камерная сюита для двадцати скрипок, арфы, аккордеона и двух контрабасов в пяти частях (1961) — 133

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Хоры разных лет для смешанного хора без сопров. (1950—1970) — 283—284
Три сольфеджио. Соната для высокого голоса с ф-п. (1965)
Страдания для низкого женского голоса с ф-п. (1. Девичьи, 2. Военные). Слова народные, записаны от поэта В. Бокова (1965) — 278

МУЗЫКА К СПЕКТАКЛЯМ

- «Они знали Маяковского» В. Катаняна (1954)
«Темп» Н. Погодина (1955) — 13
«Первая симфония» А. Гладкова (1956) — 13
«Мистерия-буфф» В. Маяковского (1957) — 13
«Дамоклов меч» Н. Хикмета (1959) — 13
«Гроза» А. Островского (1961) — 13
«Теркин на том свете» А. Твардовского (1966) — 13

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

- «Высота». Режиссер А. Зархи (1957) — 13
«Коммунист». Режиссер Ю. Райзман (1957, восстановлен в 1975-м) — 13
«Люди на мосту». Режиссер А. Зархи (1959)
«Нормандия-Неман». Режиссер Ж. Древилль (1960) — 13
«А если это любовь?» Режиссер Ю. Райзман (1961) — 13
«Баня» по В. Маяковскому. Режиссер С. Юткевич (1962) — 13
«Анна Каренина». Режиссер А. Зархи (1968) — 13
«Сюжет для небольшого рассказа». Режиссер С. Юткевич (1969) — 13
«Анна Каренина». Фильм-балет. Режиссер М. Пилихина (1974) — 13

Оглавление

Введение	3
Глава первая. «Не только любовь»	15
Глава вторая. Балеты	38
Глава третья. Симфоническое творчество	81
Глава четвертая. Музыка для фортепиано	133
Глава пятая. Кантатно-ораториальное творчество	241
Глава шестая. «Мертвые души»	285
Заключение	305
<i>Указатель произведений Р. Щедрина</i>	326

ИБ № 1547

МИХАИЛ ЕВГЕНЬЕВИЧ ТАРАКАНОВ
ТВОРЧЕСТВО РОДИОНА ЩЕДРИНА

Редактор И. Прудникова Художник Е. Шворак
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор А. Мамонова
Корректоры Г. Кириченко и К. Петрова

Сдано в набор 22/1—80 г. Подп. к печ. 12/IX—80 г. Форм. бум. 70×90^{1/16}
Бумага офсетная № 1 Гарнитура шрифта литературная Печать высокая
Печ. л. 20,625 Условные 24,13 Уч.-изд. л. 23,48 Тираж 10 000 экз.
Изд. № 5215 Зак. 1135 Цена 2 р. 10 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
62	1 снизу	близок	близко
92	3 снизу	² Здесь	¹ Здесь
195	3 сверху	но связать с ракоходом основного ряда, постро- енного от тона <i>f</i> . Воз-	но нигде вновь не вос- производятся с абсолют- ной точностью. К приме- ру,
250	7 сверху	подводов	поводов
296	13—12 снизу	материла	материала
301— 302		строки примера 193а и б в следующем порядке: 1, 4, 3, 2	следует читать в следую- щем порядке: 1, 4, 3, 2
310	20 снизу	признание	призвание