

Л. МАЗЕЛЬ

A decorative graphic consisting of several horizontal lines, resembling a musical staff, with a central yellow line. The title is centered within this graphic.

О МЕЛОДИИ

Л. МАЗЕЛЬ

О МЕЛОДИИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1952

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Глава I. О природе мелодии (мелодия и речевая интонация)</i>	11
<i>Глава II. О важнейших сторонах мелодии и их соотношении</i>	31
<i>Глава III. О ладовой и ладогармонической стороне мелодии</i>	50
<i>Глава IV. О мелодической линии</i>	95
<i>Глава V. О ритмической стороне мелодии</i>	136
<i>Глава VI. О взаимодействии различных сторон мелодии, о развитии и общей структуре мелодии</i>	175
<i>Глава VII. Из истории мелодии</i>	215
1. Некоторые черты мелодики Баха (мелодика Баха и принципы русской песенности)	215
2. О развитии в бетховенской теме-мелодии	222
3. О мелодике Шопена (к вопросу о синтетическом типе мелодии).	226
4. Глинка и русская гомофонная мелодика	238
5. Основные черты мелодики Чайковского	252
6. О лирической мелодике Рахманинова	268
7. О песенной мелодике советских композиторов	282

ПРЕДИСЛОВИЕ

В резолюции первого Всесоюзного съезда советских композиторов сказано: «... перед советским музыковедением стоят задачи разработки заново таких разделов музыкальной науки, как наука о мелодии...»¹. Это указание обусловлено, во-первых, значением мелодии как одной из «важнейших основ музыкального произведения» (Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» Мурадели), во-вторых, нынешним состоянием мелодики как раздела музыковедения.

Известно, что до сих пор еще не создана такая наука о мелодии, которая по степени своей систематической разработанности приближалась бы, например, к науке о гармонии. Отсутствуют труды, систематически излагающие общую теорию мелодии или специально посвященные мелодике Глинки, Чайковского и других классиков. Точно так же нет курса мелодики в учебных планах наших консерваторий и музыкальных училищ.

Однако на основании всего этого еще не следует выносить окончательное суждение о достигнутом нашим музыковедением уровне в области изучения мелодии. И если систематическое учение о мелодии действительно приходится разрабатывать почти что заново, то заново в данном случае отнюдь не означает на пустом месте. Вопросам мелодии фактически уделяется очень большое внимание в огромном числе работ представителей русского классического и советского музыковедения. Посвящены ли эти работы анализу творчества того или иного композитора, разбору отдельного

¹ Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. Изд. Союза советских композиторов. Москва, 1948, стр. 374.

произведения, исследованию какого-либо музыкального жанра (например, оперы, оратории, массовой песни, романса), ставятся ли в них общетеоретические проблемы лада или музыкальной формы, обычно вопросам мелодии и мелодического развития отводится значительное, а иногда центральное место.

Многие наблюдения, накопленные нашей музыкальной фольклористикой, также относятся прежде всего к характеру и строению народных мелодий. И наконец, вопросы мелодии играют довольно значительную и все возрастающую роль в музыкальных учебных дисциплинах историко-теоретического цикла, начиная с курса элементарной теории музыки и кончая курсами анализа музыкальных произведений и истории музыки.

Таким образом, трудности разработки систематического учения о мелодии заключаются в первую очередь не в недостатке накопленных научных факторических данных (как это часто утверждают), а скорее, наоборот, в их избытии и разнообразии. Иногда даже в этой связи высказываются сомнения в самой возможности и необходимости существования науки о мелодии, как самостоятельного раздела музыкознания: ведь если мелодия — ведущий элемент музыки, если с вопросами мелодии тесно связаны почти все важнейшие проблемы музыкознания, то и учение о мелодии в свою очередь неотделимо от всех этих проблем, а значит не поддается никакому естественному ограничению и неизбежно расширяется почти что до некоего универсального «учения о музыке». Но такие сомнения представляют, конечно, крайность и должны быть отброшены как неосновательные.

Мелодия имеет свою специфическую природу, обладает своими исторически сложившимися, достаточно прочными и устойчивыми внутренними закономерностями. Глубокое постижение и правильное претворение этих закономерностей характерно для реалистического музыкального творчества; их игнорирование приводит музыкальное искусство к формализму. Но на систематическом изучении этих закономерностей как раз и не сосредоточено внимание в многочисленных работах, разбирающих вопросы мелодии в связи с другими проблемами или в связи с исследованием различных конкретных музыкальных явлений. Между тем, уже один лишь целесообразный отбор — под углом зрения закономерностей мелодии—

данных о мелодии, разбросанных в различных исследованиях, в разных разделах музыкознания и учебных дисциплинах, мог бы ускорить ту систематическую разработку учения о мелодии, потребность в которой безусловно ощущается нашей музыкальной культурой.

Поэтому, что плодотворное, а не бесплодное, формалистическое, изучение внутренних закономерностей мелодии и ее средств неотделимо от изучения выразительных возможностей этих средств и закономерностей, их трактовки в тех или иных музыкальных стилях и жанрах, их исторического происхождения и развития, их жизненных связей, короче говоря, неотделимо от вопросов истории музыки, музыкальной эстетики, вопросов идейно-художественного содержания музыкальных произведений. Однако это никоим образом не предполагает растворения учения о мелодии во всей совокупности тех более общих и широких вопросов, в свете которых должно вестись глубокое изучение средств и закономерностей мелодии. При правильном распределении акцентов и соблюдении разумных пропорций можно избежать опасности подобного растворения.

Первоначальная систематизация основных средств мелодии неизбежно должна носить достаточно общий характер, позволяющий применить эту систематизацию к широкому кругу жанрово-стилистических явлений. Подобная систематизация средств имеется и в учении о гармонии. Без такой общей и единой систематизации нельзя научно обоснованно раскрыть особенные, своеобразные черты мелодии (как и гармонии) в музыкальных произведениях того или иного народа, стиливого направления, жанра, композитора.

Систематизация, о которой идет речь, необходимо предполагает также изучение средств и закономерностей отдельных важнейших сторон мелодии — ладовой стороны, мелодической линии, ритма — подобно тому, как и учение о гармонии содержит классификацию аккордов по их внутренней интервальной структуре и по их ладовой функции, систематизацию неаккордовых звуков, соединенной аккордов, кадансов, модуляций и т. д. Однако разрабатываемая советскими музыковедами наука о мелодии не может и не должна повторять тот путь, по которому в течение столетий развивалась наука о гармонии. В частности, исследование основных средств

мелодии надо с самого начала связывать с вопросами конкретного использования этих средств в различных музыкальных стилях и жанрах для передачи того или иного содержания. Изучать отдельные стороны мелодии следует так, чтобы не терялись из виду неразрывные связи этих сторон, их роль и соотношение в мелодическом целом. Приходится принимать во внимание, что и сама мелодия сплошь и рядом является лишь элементом (хоть и важнейшим) многоголосного музыкального целого (полифонического или гомофонно-гармонического). Надо отдавать себе ясный отчет и в том, что сами закономерности и нормы элементов и средств музыки имеют свои специфические особенности.

Существуют некоторые общие законы и нормы музыки, от которых нельзя отходить, не нарушая основ музыкального искусства. К числу таких законов относится, например, ладовая организация: отказ от нее приводит к ликвидации музыки.

В то же время существует весьма значительное количество более частных, хотя и очень важных, норм и закономерностей. Эти частные закономерности (например, связь восходящего движения мелодии с нарастанием напряжения) должны пониматься не как непреложные законы, а только как естественные возможности и тенденции, степень фактической реализации которых зависит в каждом конкретном случае от особенностей художественного замысла, от всего музыкального контекста, от взаимодействия различных элементов музыки, от соотношения (иногда столкновения) с другими — столь же закономерными — тенденциями, основанными на иных предпосылках музыкальной выразительности. Поэтому, даже независимо от ограничений действия некоторых закономерностей историческими, жанровыми или иными рамками, обобщения, получаемые в науке об элементах музыки, приходится часто сопровождать оговорками вроде «обычно», «большей частью», «при прочих равных условиях», «если этому не препятствуют другие факторы», «если это не вступает в противоречие со специальной музыкально-выразительной задачей» и т. п.

Столь относительный характер многих закономерностей нередко ввергает изучающего предмет в некоторое смущение. Однако эта относительность, с неизбежностью вытекающая из

самого существа предмета, далеко не безгранична. Ее границы видны хотя бы уже из того, что художественно оправданные отклонения от какой-либо одной отдельной нормы встречаются несравненно чаще, нежели оправданные нарушения одновременно многих норм. Постоянное же отклонение от использования музыкальных средств в соответствии с их естественными возможностями представляет собой уже формалистическое извращение музыки.

Упомянутая относительность ряда закономерностей элементов музыки не лишает, таким образом, эти закономерности теоретического и практического значения.

Самая же необходимость изучения не только закономерностей мелодии, как важнейшего компонента музыкального целого, но и закономерностей отдельных элементов и сторон мелодии, вытекает из общих принципов научного познания. По отношению к изучению мелодии сохраняет всю свою силу общее положение Энгельса о пути от непосредственного восприятия явления к его глубокому целостному научному познанию через анализ отдельных элементов этого явления. Огромное значение имеет положение Ленина о пути познания от живого созерцания через абстрактное мышление к практике — в данном случае к практике композиции, исполнительства или практики историко-эстетического анализа и оценки явлений музыкального искусства. Миновать абстрактное мышление, равно как и анализ отдельных элементов исследуемого целого, невозможно и на пути изучения мелодии. Хотелось бы здесь напомнить об этом тем музыкантам, чья искренняя любовь к искусству и естественная склонность к непосредственному целостному восприятию музыки порой несколько наивно выражается в известном внутреннем сопротивлении по отношению к необходимому при систематическом исследовании музыкальных средств выделению элементов художественного целого и отвлечению от тех или иных индивидуальных черт конкретных музыкальных образов.

План предлагаемой работы, в соответствии со всем сказанным, следующий.

В первой главе идет речь о природе мелодии, о соотношении мелодии с речевой интонацией, о специфических особенностях мелодии.

Во второй главе описываются важнейшие стороны мелодии, их роль и соотношение в мелодическом целом и, в связи с этим, дается необходимое разъяснение ряда понятий.

В третьей, четвертой и пятой главах также рассматриваются отдельные стороны мелодии — ладовая и ладогармоническая сторона, мелодическая линия, ритм. Но, в отличие от второй главы, излагающей общие теоретические основы, здесь изучаются преимущественно многочисленные конкретные средства и закономерности, связанные с упомянутыми сторонами мелодии. Изучение этих сторон не проводится как изучение изолированное: в главе, посвященной той или иной стороне мелодии, учитываются, в меру необходимости, и другие стороны.

В шестой главе освещается взаимодействие различных сторон мелодии, исследуются принципы общей структуры и развития мелодии. Связь этих вопросов между собой основана на том, что в каждом отдельном случае общее развитие и структура мелодии реализуются через совместное действие различных сторон. Содержащийся в этой главе подробный анализ логики развития ряда мелодических отрывков, вплоть до относительно законченных тем-мелодий, в некоторой степени приближается к анализу мелодического целого. Однако описываемые и систематизируемые в главе общие типы развития или синтаксического строения мелодии сами по себе, конечно, далеко не равнозначны содержательному мелодическому целому.

Сказанным и определяется характер главы: во многом обращенная к вопросам мелодического целого, она одновременно изучает особую (структурно-синтаксическую) сторону этого целого. Поэтому шестую главу лишь в небольшой мере можно рассматривать как объединяющую данные предшествующих глав на основе применения этих данных к анализу мелодического целого.

В большей мере эту роль призвана выполнять последняя (седьмая) глава — «Из истории мелодии»: она содержит несколько очерков, в которых сообщенные ранее сведения применяются к изучению стилистического своеобразия мелодий ряда композиторов (Бах, Ветховен, Шопен, Глинка, Чайковский, Рахманинов, песенная мелодика советских композиторов). Вопросы стилистического своеобразия мелодики отдель-

ных композиторов естественно так или иначе соприкасаются, как и некоторые вопросы, освещенные в предыдущих главах, с вопросами композиторского мастерства в области мелодии.

Необходимо отметить, что характер различных глав далеко не одинаков и отдельные части работы обладают известной степенью самостоятельности. Все же книга задумана как единое целое и предполагает чтение подряд.

Основной музыкальный материал работы — русская народная песня, русская и западная классическая музыка, советская музыка. Большое место занимает в работе вопрос о чертах национального своеобразия русской мелодики.

Не будучи фольклористом, автор стремился сосредоточить внимание не на местных (областных) и жанровых особенностях песен или на каких-либо интересных, но редко встречающихся чертах, а на типичных, общих и устойчивых свойствах и закономерностях русской народной мелодики, нашедших широкое претворение в музыке русских классиков и советских композиторов¹. В связи с этим автор опирается, главным образом, на наиболее известные песни и цитирует их по самым распространенным сборникам.

Стремление к экономии нотных примеров побуждало автора приводить их преимущественно в одnogолосном изложении и по возможности иллюстрировать одними и теми же примерами различные закономерности, ссылаясь на один и тот же пример во многих местах книги. Типичность описываемых свойств и закономерностей позволит в большинстве случаев читателю самому подыскать соответствующие дополнительные примеры из музыкальной литературы².

Книга содержит некоторые новые положения, но вместе с тем напоминает — ради большей последовательности изложения — многие общеизвестные, иногда достаточно элементар-

¹ Автору уже приходилось высказывать в публичных дискуссиях в Союзе Советских Композиторов (в мае и ноябре 1950 г.) мнение, что наша музыкальная фольклористика, много сделавшая в области изучения местных и жанровых особенностей русских народных песен, все еще не уделяет достаточного внимания раскрытию коренных свойств русского общенародного музыкального языка (см. журнал «Советская музыка» № 7 за 1950 г., стр. 49, и № 2 за 1951 г., стр. 37).

² В связи с анализом нотных примеров оказалось необходимым в тексте работы часто прибегать к обозначениям звуков и их последований. При столь обычном применении таких обозначений приходится пользоваться преимущественно буквенной, а не слоговой системой, так как это дает значительную экономию места.

ные факты, которые, впрочем, в ряде случаев ставятся в несколько новых связи или же получают новое освещение и обоснование. Кроме того, некоторые из этих фактов покажутся общезвестными лишь сравнительно узкому кругу высококвалифицированных специалистов, тогда как автор стремился сделать содержание преобладающей части книги по возможности доступным читателю, знакомому с основами элементарной теории музыки, гармонии и музыкального синтаксиса.

Как видно из соответствующих ссылок, автор использовал, помимо собственных наблюдений и выводов, работы многих других авторов, прежде всего академика Б. В. Асафьева. Несмотря на это, книга чрезвычайно далека от полноты как в смысле круга охваченных вопросов, так и в смысле анализа тех проблем и явлений, которые в работе затронуты. Не удалось также автору добиться желаемой пропорциональности в распределении внимания к различным вопросам в зависимости от их важности. Главная причина этого — весьма неравномерная изученность соответствующих вопросов. Та же причина, вместе с различной степенью сложности затронутых вопросов, обусловила далеко не одинаковую систематичность и доступность изложения в отдельных частях книги. (В частности первые две главы, изложенные сжато и обобщенно, предполагают у читателя известный опыт чтения работ теоретического характера.) Наконец, самый тип работы — тот разрез, в котором она рассматривает вопросы мелодии, — является лишь одним из возможных и необходимых при разработке учения о мелодии, разработке, несомненно, требующей разнообразных трудов многих исследователей.

Автор надеется, что эта книга сможет побудить к дальнейшим исследованиям в области мелодии и в то же время явится некоторым пособием для желающих познакомиться с закономерностями строения мелодии, в частности, для начинающих композиторов.

Глава I

О ПРИРОДЕ МЕЛОДИИ

(Мелодия и речевая интонация)

Мелодия — основа музыки. Именно в мелодии концентрируется в большинстве случаев самое существо музыкального образа. Этому учит опыт народной и классической музыки. Об этом же свидетельствуют и непосредственные высказывания композиторов-классиков, особенно русских. Слова Глинки о том, что гармония, контрапункт и инструментовка должны «дополнять, дорисовывать мелодическую мысль»¹, понимаемую, таким образом, Глинкой как основа музыки, стали одним из важнейших положений русской классической музыкальной эстетики, одним из первых заветов, которому следовали и следуют передовые русские музыканты.

Известно, что лишь в виде исключения — в связи с какой-либо особой, частной музыкально-выразительной или музыкально-изобразительной задачей — мелодия может временно отступить на второй план; что возведение этого исключения в правило, в принцип стиля, гипертрафия других элементов за счет мелодии, отказ от мелодии свидетельствуют о формалистическом и натуралистическом вырождении музыкального искусства, характерном для загнивающей культуры буржуазного Запада. Уже более полувек назад Римский-Корсаков отметил связь отказа от широкой мелодии с декадентством в музыке и писал: «в требованиях мелодичности, певучести и ширины певцы и большая публика правы»². В наше время партийные документы по вопросам музыки, давшие широкую

¹ М. И. Глинка. «Заметки об инструментовке». Музгиз, Ленинградское отделение, 1937 (М. И. Глинка. Автобиография; Заметки об инструментовке), стр. 28.

² Письмо к С. Н. Круликову от 17 февраля 1897 г. Цит. по предисловию А. Н. Римского-Корсакова к 45 тому Полного собрания сочинений Римского-Корсакова. Музгиз, 1946, стр. XI.

программу развития советской музыки и музыковедения, с предельной убедительностью показали правильность высказываний классиков русского музыкального искусства о значении мелодии.

Партийные документы по вопросам музыки уделяют мелодии большое место, относят мелодию к числу «важнейших основ музыкального произведения» (Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» Мурадели), дают резко отрицательную оценку «утрате мелодичности музыки» в формалистическом творчестве (Выступление А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)), осуждают отказ от «простой и понятной мелодии» (редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» от 28 января 1936 г.).

Советские композиторы следуют в своем творчестве указаниям партии. Точно так же советские музыковеды, вооруженные партийными решениями, стремятся, развивая положение классического русского музыковедения, разработать на основе марксистско-ленинской эстетики науку о мелодии, в противовес тому игнорированию мелодии или искажению ее существа, которое характерно для западного буржуазного музыковедения.

Что же такое мелодия? Какова ее природа? На чем основана выразительность мелодии, ее способность передавать мысли и чувства людей, отражать действительность, быть реалистическим художественным образом?

Мелодия — это звучащая в одном голосе музыкальная мысль. Она может представлять собой либо одnogолосное музыкальное целое (как во многих народных песнях), либо главный голос многоголосной мысли или, в всяком случае, такой голос, который обладает достаточной музыкально-выразительной самостоятельностью.

В музыкальном произведении могут последовательно сменяться несколько музыкальных мыслей, а значит, и несколько мелодий. Часто, однако, под мелодией понимают главный голос произведения на всем его (произведения) протяжении, независимо от того, сменяются ли различные музыкальные мысли или развивается только одна.

Мелодия содержит, в качестве своей необходимой основы, логически связанное последование музыкальных интонаций — небольших музыкально выразительных частиц. Мелодия не сводима к этому последованию, но, чтобы разобратся в природе мелодии, нужно, прежде всего, разобратся в природе музыкальной интонации, музыкального интонирования¹.

Понятие интонации издавна применяется к словесной речи. Интонационная сфера живой речи — это все те ее сред-

¹ Этот вопрос получил подробное освещение и обоснование (хотя далеко не во всем бесспорное) в трудах акад. Б. В. Асафьева.

ства, которые передают эмоционально-смысловое содержание речи не через значение произносимых слов, а через изменения высоты звука, его силы, через ритм и темп речи. Осмысленность и содержательность речевых интонаций несомненна. Слушая диалог, нередко можно уловить характер речи, не понимая отдельных слов, — отличить характер речи, не понимая отдельных слов, — отличить интонации утвердительные, решительные от вопросительных, неуверенных; гневные, зловещие — от ласковых; отличить мирную беседу от пререканий, ссоры. Интонации передают бесконечно многообразными способами эмоциональное состояние говорящего, его отношение к тому, что он говорит. Не случайно по интонациям судят об искренности слов: большая непосредственность и яркая эмоциональная окрашенность — существенные свойства интонационной выразительности.

Интонация служит также для передачи или оттенения логически-синтаксической структуры речи, ее расчленения на предложения, внутренней структуры предложений, смысловых акцентов. Известно, например, что интонация повышается в конце вопросительной фразы и понижается в конце фразы утвердительной, повествовательной. При этом интонационные закономерности неодинаковы в различных языках, обладают национальным своеобразием. Иностранца, вполне овладевшего словарным запасом, грамматикой, стилистикой и фонетикой (произношением звуков) чужого языка, нередко можно узнать по интонациям, не свойственным этому языку.

Каково же соотношение между речевым и музыкальным интонированием? Что между ними общего? В чем различие?

И речь и музыка носят звуковой характер, обращены к человеческому слуху; при этом очень важно, что звуки речи и вокальной мелодии (а вокальная мелодия, пение — первоисточник мелодии вообще) производятся голосом. На протяжении тысячелетий музыка была (и продолжает быть) связанной со словом: первоисточник мелодии, как только что упомянуто, пение, а песня сочетает словесный текст и мелодию в единое художественное целое. Точно так же и по своему историческому происхождению музыкальное интонирование тесно связано с интонированием речевым.

Естественно, что существуют важные свойства и предпосылки, общие для речевого и музыкального интонирования. Музыкальная интонация, как и речевая, отличается большой непосредственностью выражения и яркой эмоциональной окрашенностью. При этом выразительность музыкальной интонации, как и речевой, отнюдь не ограничивается эмоциональной стороной.

Многие предпосылки, общие для речевого и музыкального интонирования, связаны со свойствами человеческого голоса. Так, извлечение звука большей частоты колебаний (т. е. более высокого) требует большего натяжения голосовых свя-

зок, и это служит причиной того, что движение мелодии и речи к звукам большей частоты колебаний воспринимается обычно как возбуждение, нарастание напряжения, восхождение, преодоление препятствия, а противоположное движение, соответственно, как успокоение, спад, движение по инерции. Точно так же значительное изменение высоты обычно требует от голоса большего усилия, нежели незначительное, и отсюда, в конечном счете, вытекает известное соотношение выразительности интонационных скачков и плавного движения. В мелодии элементарные предпосылки этого рода по-разному используются в различных конкретных условиях, выступают в многообразные связи с другими, более сложными закономерностями мелодии, иногда отступают на второй план перед иными факторами мелодической выразительности. В частности, движение мелодии к более высокому звуку в некоторых условиях бывает связано не с нарастанием напряжения, а, наоборот, — с затуханием. Но значение названных предпосылок очень велико, и из них, как мы неоднократно будем иметь случай убедиться, вытекают важные следствия. И если слишком прямолинейное понимание этих предпосылок ведет к вульгаризации закономерностей мелодии, то игнорирование их является еще большей ошибкой, представляет собой отрицание естественных норм музыкального искусства.

Инструментальные (например, скрипичные) мелодии свободны от многих условий и трудностей вокального интонирования и не ограничены объемом и другими свойствами человеческого голоса и дыхания. И все же их закономерности, несмотря на ряд специфических отличий, остаются в основе своей теми же самыми. Ибо не только историческое происхождение, но и самое существо мелодии неразрывно связано с голосом, с представлением о пении, об интонировании, как о живом высказывании. Известно, что при исполнении инструментальной мелодии исполнитель (а нередко и слушатель) ее внутренне, «про себя» (обычно бессознательно) напевает, интонирует, и это часто даже вызывает соответствующее напряжение голосового аппарата. «Всякая музыка, естественно говоря, есть пение (или то, что к нему принадлежит, его дополняет, обрамливает)» — писал Серов¹.

Классики русской музыки и музыковедения, равно как и передовые музыканты Запада, неоднократно подчеркивали тесную связь и глубокое родство мелодии как речи музыкальной с речью словесной. В настоящее время в свете гениальных работ И. В. Сталина по вопросам языковедения стало ясным, что некоторые свойства словесного языка присущи и языку музыкальному². Музыкальный язык изменяет-

ся, как и словесный язык, медленно, постепенно развиваясь и обогащаясь. Особенно медленно изменяются некоторые структурные закономерности музыкального языка, близкие по своему типу к грамматическим закономерностям словесной речи. Естественно, что попытки внезапно «взорвать» исторически сложившийся музыкальный язык, его нормы и закономерности, попытки, характерные для современной буржуазной формалистической музыки, — глубоко враждебны музыке реалистической — классической и советской.

Из работ И. В. Сталина ясно также и существенное принципиальное различие между словесным и музыкальным языком. Поэтому некоторые аналогии между этими двумя явлениями могут быть плодотворными только в том случае, если они проводятся не механически, а с учетом существенных различий.

Словесная речь, язык, одним из элементов которого является речевая интонация, «обслуживает общество, как средство общения людей, как средство обмена мыслями в обществе, как средство, дающее людям возможность понять друг друга и наладить совместную работу во всех сферах человеческой деятельности, как в области производства, так и в области экономических отношений, как в области политики, так и в области культуры, как в общественной жизни, так и в быту»¹. Таким образом, словесный язык применяется отнюдь не только в области искусства — художественной литературы, театра. Напротив, та совокупность средств музыкальной выразительности, которую принято называть музыкальным языком и в которую входит в качестве основы музыкальная интонация, непосредственно обслуживает только музыкальное искусство и не существует вне музыкального искусства. Это решающий момент, обуславливающий коренное различие между словесным и музыкальным языком, между речевой и музыкальной интонацией.

Самая роль интонации внутри системы словесного языка и внутри системы музыкального языка также глубоко различна.

Речевое интонирование отсутствует в словесном значении слов. Это значение понятий, вообще говоря и без интонации. С другой стороны, если возможно, как упомянуто, уловить общий характер речевых интонаций, не понимая слов, то все же полное раскрытие смысла этих интонаций, логики их последования — полная реализация интонационной выра-

и др.), желая подчеркнуть содержательность музыкального искусства. Наоборот, представители реакционной буржуазной музыкальной эстетики, отрицающие содержательность музыки, нередко возражают и против термина «музыкальный язык».

¹ И. В. Сталин, «Марксизм и вопросы языковедения». Госполитиздат, 1950, стр. 36.

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV, стр. 1587.

² Термин «музыкальный язык», разумеется, несколько метафоричен. Однако этим термином пользовались передовые музыканты (Руссо, Серов

зительности речи возможны лишь в связи со значениями слов. Бессловесное воспроизведение одной лишь «интонационной кривой» живой речи, интонирование на одних междометиях было бы не только обесмысливанием членораздельной звуковой речи, но и чрезвычайным обеднением самой интонационной выразительности, поскольку она изымалась бы из необходимых смысловых связей, лишалась бы опоры на всю систему языка.

Наоборот, музыкальное интонирование является не сопутствующим элементом, а самостоятельным носителем музыкального смысла, главным средством создания музыкального образа¹. Это относится не только к инструментальной, но и к вокальной музыке, предполагающей сочетание со словесным текстом. Вокальная мелодия, если она исполнена без текста (или на незнакомом слушателю языке), хотя и дает неполное представление о едином, синтетическом музыкально-поэтическом образе, но все же обладает как музыкальный, мелодический образ такой степенью осмысленности, логической завершенности, какой, конечно, лишено упомянутое «бессловесное» речевое интонирование. (В подтверждение этого достаточно сослаться хотя бы на факт использования в многочисленных инструментальных произведениях народных тем, т. е. мелодий народных песен, без их текста).

С большой определенностью воспринимается выразительность и логика развития богатой, содержательной мелодии, даже если рассматривать ее без слов. Обратимся, например, к мелодии первой части романса Чайковского «День ли царит»:

ЧАЙКОВСКИЙ, романс „День ли царит“

Музыкальный фрагмент романса Чайковского «День ли царит». Включает вокальную мелодию с текстом «День ли царит, тиши...» и фортепианное сопровождение.

¹ Подчеркнем, что интонация является именно лишь средством создания музыкального образа: ее никак нельзя отождествлять с музыкальным образом.

Музыкальный фрагмент романса Чайковского «День ли царит».

Музыкальный фрагмент романса Чайковского «День ли царит».

Музыкальный фрагмент романса Чайковского «День ли царит».

всю - ду со мной, мо - ю жизнь на - пол

- ва я:

- ва я,

ff
все о те - бе,

ду - ма всё та же од - на ро - ко -

все о те - бе!

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: всё, всё, всё.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано, помеченный 'riten'. Вокал: всё о те - бе!

Светлый, жизнеутверждающий и в то же время взволнованно-лирический характер мелодии выражен здесь уже в начальной интонации — в первом тактовом мотиве. Второй мотив расширяет, обогащает ту же начальную интонацию, а следующая затем двутактная фраза является дальнейшим развитием светлого и лирически взволнованного эмоционального тона мелодии. С несомненностью ощущается, что на этом мелодия не могла бы закончиться, что музыкальная мысль требует продолжения, дальнейшего развертывания. Это развертывание идет сходными звеньями-волнами, дающими последовательное нарастание эмоционального напряжения и воспринимающимися как сильные лирические порывы, признания, уверения. Чувствуется также, что высотное нарастание связывается затем и с учащением дыхания — с появлением снова коротких мотивов, которые утверждают на более высоком уровне и с большей силой основную начальную интона-

цию мелодии, приобретающую здесь характер восторженного восклицания. В последней фразе мелодии ясно выражено резко мирующее значение подчеркнутого восходящего движения к кульминации, обнажающего и подытоживающего, общую восходящую тенденцию предшествующего мелодического развития и тем самым естественно подготовляющего окончание мелодии — короткий спад и завершающую нисходящую интонацию.

Словом, непосредственное восприятие (за которым приведенное описание стремилось лишь следовать) убеждает, что мелодия — сложный организм, развертывающаяся содержательная эмоционально-насыщенная мысль, имеющая свою внутреннюю логику.

На чем же зиждется содержательность и логика мелодии? В большой мере, конечно, на том общем, что объединяет мелодию с интонациями, с интонационной линией словесной речи. В соответствии с этим первая — утверждающая, и последняя — завершающая интонации описанной мелодии носят нисходящий характер. Нарастание напряжения выражено восходящим движением, усилением динамики; при этом, как это бывает и в речи, нарастание идет волнообразными звеньями. Наконец, и общая ритмическая организация мелодии, ее расчлененность на фразы родственна аналогичной организации речи, особенно поэтической, стиховой, с которой эта вокальная мелодия сочетается.

Но достаточно ли этих и им подобных соотношений для объяснения выразительности и внутренней логики мелодии? Безусловно нет. Если бы это было так, то мелодия отличалась бы от интонирования на одних междометиях, т. е. обедненного речевого интонирования, только количественно — большим диапазоном высотных, временных и динамических изменений звука. На самом же деле она отличается качественно. Все описанные связи с речевыми интонациями, с их повышениями и понижениями, усилениями и ослаблениями, с их ритмом сами по себе не могут вполне объяснить здесь даже основной тип мелодии, выражающей светлый радостный порыв: приблизительно такая же взволнованная общая интонационная кривая могла бы встретиться и в мелодии, полной тревоги и отчаяния. Светлое, жизнеутверждающее звучание мелодии определяется здесь прежде всего мажорным ладом, опорой основной интонации на звуки мажорного трезвучия.

И утверждающий характер первой, и завершающее значение последней интонации обусловлены ладовым моментом — окончанием на звуках тонического трезвучия; без этого одно лишь нисходящее движение не могло бы обеспечить утверждающую или завершающую функцию музыкальной интонации. Ощущение же незавершенности мелодии в четвертом такте, ожидание продолжения всецело определяется

ладовыми, ладо-тональными соотношениями. В дальнейшем нарастании и логическом завершении мелодии роль этих соотношений, подчеркнутых и «дорисованных» (употребляя выражение Глинки) гармоническим сопровождением, чрезвычайно велика.

Надо отдать себе ясный отчет в том, сколь существенно и вместе с тем сколь недостаточно для понимания мелодии ее родство с интонационной линией словесной речи. Ведь стоит лишь, не изменяя общей интонационной линии мелодии, заменить один звук смежным с ним по высоте, чтобы исказился смысл соответствующего отрезка мелодии, подобно тому, как замена в словесной речи одного звука другим (хотя бы и акустически близким) может изменить значение слова или же вовсе лишить его всякого смысла.

Ладовая организация — необходимая основа музыкального языка и мышления. Если применить аналогию со словесной речью, можно сказать, что лад, ладовая система играет в музыкальном интонировании в некоторых отношениях ту же роль, какую в словесной речи играет система звуков речи, фонем. Однако музыкальное интонирование отличается большей, чем словесная речь, степенью единства внешней материальной (звуковой) формы и внутреннего логического содержания¹. Поэтому роль ладовой системы в музыке шире, чем роль фонетической системы в языке. На ладовой системе основаны и музыкально-грамматические соотношения, например, способность звука или интонации завершать музыкальную мысль, либо требовать дальнейшего движения.

Как мы видели, ладовая система непосредственно обуславливает многие общие музыкально-выразительные (содержательные) соотношения, — в значительной мере определяет общую эмоционально-смысловую окраску мелодии (например, светлая, мажорная), а также характер ее отдельных моментов.

С особенностями ладовой системы — ладов и их использования — в огромной степени связано национальное своеобразие музыки различных народов. Необходимая опора реалистической профессиональной музыки на народное

¹ Не зная данного языка, невозможно определить смысловое значение его слов непосредственно по их звучанию, ибо реальное звучание слов, выражающих на разных языках одно и то же понятие, может быть весьма различным (например, русское «хлеб», немецкое *Brot*, французское *pain*). «Название какой-либо вещи не имеет ничего общего с ее природой», — писал Маркс в «Капитале». (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 113). В музыкальном же интонировании (как и в интонациях речи) связь между характером реального звучания и выражаемым им содержанием гораздо более непосредственна. Естественно, что музыкальное произведение, несмотря на наличие в музыкальном языке различных народных национально-характерных черт, не требует и не допускает «перевода» на музыкальный язык другого народа.

творчество, на образы народного искусства, проявляется в области музыкального языка прежде всего в использовании сложившихся в коллективном народном музыкальном сознании ладов и неразрывно связанного с этими ладами круга типичных интонаций.

Ладовая система — та специфическая основа, которая отличает музыкальное интонирование от речевого. Речевое интонирование, поскольку оно представляет сопутствующий элемент, не вырабатывает строгой системы ограниченного количества точно фиксированных и дифференцированных высотных соотношений. Интонации речи носят скользкий, глоссандирующий характер. Фиксированы и дифференцированы звуки речи, фонемы, но их система строится не на основе высотных соотношений¹. Наоборот, музыкальное интонирование необходимо вырабатывает на ладовой основе ту или иную ступенчатую систему ограниченного числа точно фиксированных и дифференцированных высотных соотношений — этих своего рода «фоном музыкальной речи».

Зародыши ладовой организации есть и в речевом интонировании: средний высотный уровень повествовательной речи определяет некоторый ее высотный «устье», отклонения от которого воспринимаются не только как повышения и понижения сами по себе, но и как нарушения установленного тона, означающие либо большее напряжение, либо наоборот, завершение фразы (мысли) спадом к некоему нижнему «устью» (именно таков смысл своеобразного соотношения двух устоев в древних народных музыкальных ладах). Но эти зародыши ладовой организации в речевом интонировании не развились в систему, аналогичную музыкальной: не было ни соответствующей возможности, ни необходимости в силу опоры речевого интонирования на всю систему языка. В музыкальном же интонировании прежде всего именно ладовая организация и является такой опорной системой, внутренне присущей музыкальному интонированию и исторически вместе с ним формируемой.

Из всего сказанного, между прочим, вытекает, что, если по природе и средствам выразительности музыкальная интонация во многом близка интонации речевой, то по роли и значению в мелодическом целом, по степени своей самостоятельной содержательности музыкальная интонация как осмысленная частица мелодии скорее допускает сравнение не с интонацией словесной речи, а со словом. Это, конечно, не остается без влияния и на самую природу музыкально-интонацион-

¹ Например, звук речи «а», взятый на разных высотах, остается, с точки зрения русского языка, одним и тем же звуком: точно так же «а» и «о», произнесенные на одной высоте, представляют разные звуки речи. Пример исключения — китайский язык, в котором различению смысловых значений слов служат также высотные соотношения.

ной выразительности, специфика которой, таким образом, в значительной мере обусловлена упомянутым совмещением, совпадением двух моментов: родства с речевой интонацией и той организованности, которая отчасти аналогична фонетической и словесной стороне речи¹.

Сравнение ладовой организации с соответствующими языковыми явлениями (прежде всего с системой звуков речи, фонем) полезно несколько продолжить². Без системы фонем, без членораздельных звуков речи, служащих различению смысловых значений слов, невозможен язык, невозможны слова, имеющие одно и то же значение для всех членов общества, передающие определенные понятия и тем самым содержащие определенные обобщения. В то же время очевидно, что никакий звук человеческого голоса не может быть звуком речи вне фонетической системы того или иного языка или, иначе говоря, что звуки речи исторически формируются вместе со всей системой языка. Это формирование происходит с опорой на определенные акустические и физиологические условия и предпосылки, но все же звуки речи не являются

физическими, биологическими, физиологическими данными: звуки. Реальное акустическое звучание той или иной фонемы может быть у разных лиц, говорящих на одном языке, очень различным (например, обычное и горланное «р») и, наоборот, разные фонемы иногда могут звучать акустически очень близко друг к другу (например, «б» и «п»). Но человек, знающий данный язык, не спутает, в каком случае имеет место лишь различная манера произношения одного и того же звука речи, а в каком — разные звуки, разные фонемы. Напротив, не зная данного языка, безошибочно определить это «на слух» невозможно: так, англичанин, слушая русскую речь, легко может принять звуки «и» и «ы» лишь за разные манеры произношения одной фонемы (поскольку в английском языке этим двум звукам русского языка соответствует лишь один — промежуточный); финны обычно смешивают глухие и звонкие согласные; точно так же человек, не знакомый с русским и другими европейскими языками, мог бы, наоборот, принять обычное и горланное «р» за две различные фонемы.

В области музыкального языка имеет место положение, до известной степени аналогичное всему здесь сказанному о фонетической системе словесной речи. Существенное свойство художественного образа — обобщение, обобщенное отражение действительности в форме единичного, чувственно-воспринимаемого явления. Но вне той или иной системы музыкально-высотных отношений, исторически выработанной общественной музыкальной практикой человека, т. е. вне системы «музыкальных фонем», никакое соотношение высот звуков не может служить музыкально-художественному обобщению: оно не может быть музыкальным интервалом, как носителем определенных общезначимых музыкально-смысловых качеств и возможностей. Вот почему вне открыта-стабилизовавшегося в общественном музыкальном сознании лада не может быть мелодии, как художественного образа, как явления музыкального искусства, т. е. явления, относящегося именно к области общественного сознания. Характерный для современной буржуазной музыки отказ от лада означает поэтому ликвидацию музыки как искусства, как формы образного мышления, означает низведение музыки до физиологического звукового воздействия на нервную систему и психику человека.

Музыкальные интервалы исторически формируются вместе с той или иной (хотя бы на первых порах очень примитивной) ладовой системой. Это формирование, как и формирование звуков речи, происходит с опорой на соответствующие биологические, физиологические, акустические условия и предпосылки. Но опять-таки ни лады, ни музыкальные интервалы и тоны не являются биологическими, физиологическими, акустиче-

¹ Подобно слову в живой речи, музыкальная интонация как частица мелодии подлежит в реальном исполнении музыке тому или иному «пронесению», т. е. интонированию. Отсюда понятие «исполнительской интонации» (т. е. точного, чистого или фальшивого, выразительного и невыразительного интонирования и т. д.), которое появилось раньше, чем понятие интонации как частицы мелодии. Последнее понятие не совпадает также с понятием мотива (в том специальном значении, которое применяется в учении о музыкальной форме). Мотив предполагает в первую очередь формально-конструктивную, синтаксически выделенную единицу, а в его выразительной природе акцентируется прежде всего метро-ритмическая сторона.

Само понятие мотива (в рассматриваемом смысле) возникло в связи с танцевальными жанрами гомофонной музыки, в которых метро-ритмический элемент, в частности метро-ритмическая повторяемость и расчлененность, играют большую роль. Понятие же интонации имеет в виду прежде всего выразительную, а не конструктивную сторону мелодического оборота (не всякая интонация может быть синтаксически выделена из мелодии) и, кроме того, хотя это понятие подразумевает живое единство всех музыкально-выразительных средств, но предполагает ведущую роль в этом единстве музыкально-высотных, т. е. специфически мелодических соотношений. Б. В. Асафьев трактовал понятие музыкальной интонации чрезвычайно расширительно, нередко отождествляя интонацию с понятием совершенно иного плана. В качестве реакции на возникающие отсюда неснятия, а также спорные и ошибочные моменты, за последнее время наблюдается тенденция вовсе отказаться от понятия музыкальной интонации. Однако, при условии ограничительной трактовки этого термина и ясного понимания существенных отличий музыкальной интонации от речевой, понятие музыкальной интонации, подчеркивающее важнейшую основу выразительной природы музыки, представляется правомерным и плодотворным.

² Последовательное проведение этого рода сравнений содержится в ряде неопубликованных докладов М. Г. Харлапа, прочитанных в 1947—49 гг. на заседаниях теоретической комиссии Научно-исследовательского кабинета при Московской консерватории.

скими данностями: это особые, «белочевенные» звуки и соотношения. Музыкальная высота, хотя она и опирается на явление акустической высоты, есть особое качество, не тождественное акустической высоте звука (числу колебаний в секунду). Акустическая величина многих музыкальных интервалов может при реальном интонировании колебаться в пределах довольно широкой «акустической зоны» без того, чтобы интервал перестал узнаваться как таковой¹. Границы же этой зоны, т. е. границы музыкального качества данного интервала, определяются прежде всего местом интервала в ладовой системе, наличием в ней других интервалов, в которые данный интервал «перешел» бы при нарушении границ². Поэтому, например, при записи и анализе народной песни нужно знать соответствующую ладовую систему (т. е. как бы фонетическую систему музыкального языка данного народа), чтобы не спутать, в каком случае имеют место лишь интонационные варианты (различные манеры «произнесения» — чуть выше или чуть ниже) одного и того же по ладовому значению музыкального звука (или интервала), а в каком — разные по ладовому значению звуки (или интервалы).

Во всяком случае, ясно, что «узнавание» интервала музыкальным слухом основано отнюдь не на непосредственном определении математического соотношения частот колебаний (такой способностью слух не обладает), а на мгновенном включении интервала в привычную музыкально-ладовую систему. Абсолютный слух также определяет не точное число колебаний в секунду, а тот или иной музыкальный звук («ноту»), т. е. зону (полосу) частот, ширина которой (границы перехода в другие «ноты») обусловлена опять-таки музыкальной системой, ладово-музыкальным сознанием.

Все сказанное лишним раз иллюстрирует социальную природу музыкального звука и слуха, свидетельствует о том, что музыкальность представляет собой результат исторического развития человечества — приобретенную человеком специфическую социальную способность, ставшую, употребляя слова Маркса о музыкальности, одним из тех чувств общественного человека, «которые утверждаются как человеческие существенные силы»³.

¹ Об этом см. Н. А. Гарбузов, «Зонная природа музыкального звука», изд. Академии Наук, 1950.

² Следует заметить, что при нарушении соответствующей границы музыкальный звук или интервал (как и звук речи) не сразу переходит в другую ту же звук или интервал данной системы. Существует еще промежуточная зона, в которой музыкальный звук или интервал (как и звук речи) еще узнается как таковой, но воспринимается как взятый (произнесенный) неверно, фальшиво.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. «Подготовительные работы для «Святого семейства», Соч., т. III, стр. 627.

Ясно также, что развивающееся и реализующее эту «существенную силу» музыкальное искусство, будучи по своей природе глубоко родственным словесной речи и по происхождению тесно с ней связанным, в то же время обладает своими специфическими особенностями, закономерностями и выделяется в самостоятельный вид образного мышления. В частности ясно, что сторона тембово-шумовая, имеющая основное значение для образования фолем словесной речи, приобрела в музыке не основное значение, и наоборот — сторона, играющая в словесной речи сопутствующую роль (интонация), приобрела в музыке самостоятельное и основное значение. В соответствии с этим звуки речи образуют фонетическую, а музыкальные звуки — музыкально-высотную, ладовую систему.

Достаточно полное уяснение соотношения речевого и музыкального интонирования, понимание как их глубокого родства, так и самостоятельности музыкального интонирования, необходимо потому, что эти вопросы связаны с важнейшим вопросом об отражении действительности в музыке, прежде всего в мелодии.

Каждый вид искусства способен отражать своими средствами самые разнообразные стороны реальной действительности, в первую очередь той современной данному художественному явлению (произведению, творческому направлению) конкретно-исторической общественной действительности, которая это явление породила. При этом тот или иной круг жизненных явлений находит в одном виде искусства сравнительно более непосредственное отражение, а в другом более опосредствованное, косвенное, основанное на ассоциациях, — на известном человеку из его жизненного опыта с в я з я х я в л е н и й. Так, всевозможные движения человеческого тела находят в искусстве танца гораздо более непосредственное отражение, чем в скульптуре, которая может вызывать ощущение такого движения ассоциативным путем — через фиксацию тех п о л о ж е н и й, которые характерны для движущихся фигур. Ясно, что способность более непосредственного отражения определенного круга или определенной стороны жизненных явлений связана с некоторыми первичными свойствами данного вида искусства, обусловленными его специфической природой. В этом смысле, например, первичное свойство живописи — способность отражать з р и м ы й облик явлений внешнего мира, а первичное свойство музыки — способность отражать с л ы ш и м ы й характер явлений, а также характер различных процессов развития (поскольку музыка — искусство звуковое и временное). Наоборот, способность музыки вызывать зрительные (в частности световые, цветовые) представления, или аналогичная способность живописи вызывать представления звуковые, разумеется, не относятся к числу первичных свойств

этих искусств. Возможности отражения действительности в каждом виде искусства несравненно шире того, что дано непосредственно в его первичных свойствах, и сведение этих возможностей к первичным свойствам — грубейшая ошибка, приводящая, прежде всего, к крайне обедненному, натуралистическому-ограниченному, а в конечном счете — к формалистическому пониманию искусства. Но такая же ошибка — игнорирование специфической природы того или иного вида искусства, попытка не считаться с характером его первичных свойств и возможностей, не учитывать то, какие явления этот вид искусства способен отражать более непосредственно, какие более опосредствованно. Эта ошибка ведет к идеалистическому, субъективистскому произволу в трактовке искусства, в конечном же счете опять-таки к формалистическим заблуждениям и извращениям. Одно из важных условий реалистичности художественного творчества, равно как и верного метода исследования явлений искусства, — правильный учет специфики данного вида искусства.

Специфическая природа музыки, особенно же мелодии, носит, как ясно из предыдущего, не только звуковую, но при этом и «голосовую», интонационный характер. Естественно поэтому, что среди всех звуковых прообразов мелодии, среди всех ее жизненных связей, интонации словесной речи представляют то явление, характер которого мелодия может отражать с наибольшей непосредственностью. Особое художественное претворение речевых интонаций, художественное обобщение (на ладовой основе) их смысла, прежде всего тех эмоционально-психологических состояний, которые через интонации проявляются, — первичная способность мелодии. Поскольку словесная речь и ее интонация — явления общественной природы и огромной общественной значимости, эта способность музыкального искусства определяет возможность отражения в мелодии существенного, социально-значительного содержания и, следовательно, возможность сильного и глубокого воздействия мелодии на широкие круги воспринимающих.

Русские композиторы-классики самыми разнообразными путями стремились к претворению в мелодии речевых интонаций: связь мелодии с речевой выразительностью, как и связь музыки со словом в смысле ведущей роли вокального и программного творчества, органически включается во всю реалистическую систему русской классической музыкальной эстетики, подчеркивающей общественное значение музыки, ее роль в утверждении передовых идей.

Типы претворения речевых интонаций в мелодии могут быть весьма различными — более непосредственными и конкретными, передающими детали речевой выразительности (в вокальной мелодии — верное, естественное произнесение каждого слова текста) или более опосредствованными, обобщен-


ными. Участвовать в художественном претворении речевой выразительности могут разные стороны мелодии — не только те, которые способны передавать характер речи через художественное воспроизведение (изооразжение) ее внешних свойств (повышения, понижения, динамики, ритм), но и та — ладовая, — которая, будучи стороной специфически музыкальной, способна своими особыми средствами: побеждать в внутренней характер речи (неустойчивость, неуверенность или, наоборот, устойчивость, определенность и т. д.).

Вместе с тем сведение выразительных возможностей мелодии к ее первичной способности — к отражению характера речевых интонаций — было бы грубой ошибкой. Речевые интонации далеко не представляют единственного явления даже среди тех сторон действительности, которые мелодия может отражать с наибольшей непосредственностью. Само наличие таких образных выражений, как «пение» ветра, «мелодия» шелестящего леса, журчащего ручья и т. п., свидетельствует о достаточно большом количестве непосредственных жизненных прообразов мелодии и ее элементов. Напомним далее, что ритмическое строение мелодии способно весьма непосредственно отражать отнюдь не только характер живой речи, но и ритмический характер самых разнообразных движений. Различные по типу движения способна передавать и линия высотных изменений. Наконец, необычайно широки, глубоки и тонки выразительные возможности ладовых соотношений. Словом, музыка своеобразно передает характер весьма многочисленных звуковых, процессов, движений внешнего мира, логических закономерностей явлений действительности и таким образом — широчайший круг явлений, чувств, идей.

Из этой способности музыки отражать широчайший круг явлений действительности вытекает самостоятельность музыки как формы образного мышления. А это связано с наличием существенных, содержательных внутренних закономерностей музыки, в частности мелодии, — закономерностей, которые в свою очередь основаны на специфическом отражении и обобщении разнообразных закономерностей действительности¹.

В этом необходимо отдать себе ясный отчет. Ибо мелодия не сводима к отражению речевых интонаций не только в том смысле, что мелодия способна отражать и другие явления и притом не обязательно через связи с речевыми интонациями. Мелодию нельзя свести к отражению речевых интонаций также и в том смысле, что одного лишь верного отражения типических речевых интонаций недостаточно для того, чтобы последование музыкальных тонов и интервалов, музы-

¹ Речь идет в данный момент не об отражении действительности в идейно-художественных концепциях и образах конкретных музыкальных произведений, а лишь о жизненных связях самих музыкальных средств и закономерностей.



кальных интонаций действительно было мелодией, т. е. относительно самостоятельным художественным организмом, образом. Необходима еще та художественно убедительная внутренняя логика мелодии, которая не является простым отражением логики претворяемых в мелодии речевых интонаций. Необходимо, чтобы последование музыкальных интонаций было объединено (как в вокальной мелодии, так и в инструментальной) ощущением живого, естественного вокального дыхания, чтобы мелодическое целое было стройным, пропорциональным, завершенным. А всего этого нельзя достичь, не соблюдая прочных исторически сложившихся внутренних закономерностей мелодии, в которых в специфической форме отражены, как упомянуто, также и закономерности самого широкого круга жизненных явлений, а не только речевых интонаций. Игнорирование внутренних закономерностей мелодии неизбежно приводит к грубым ошибкам в творчестве и музыковедении. Одна из них и заключается в сведении мелодии к «музыкальной речи», к речитативу, что резко снижает содержательность, эстетическое значение, действенность мелодии и представляет один из путей ее натуралистического распада. И это несмотря на то, что в процессе исторического развития мелодии речитатив, имеющий самостоятельное значение в опере, сыграл и продолжает играть большую положительную роль, питая мелодику все новыми и новыми претворениями речевых интонаций и, в свою очередь, мелодически обогащаясь, особенно в русской опере, в результате тесного соприкосновения и связей с собственно-мелодическими формами.

Наиболее высокий тип мелодии, возникший в результате длительного исторического развития и полнее всего выраженный у русских классиков, основан на органическом сочетании естественной и богатой «музыкально-речевой» выразительности с песенностью, с мелодичностью в собственном смысле, с самостоятельными и развитыми структурными закономерностями мелодии. Таковы многие замечательные мелодии русских композиторов-классиков, представляющие широкие, многогранные, подлинно-реалистические художественные образы. Такова, в частности, мелодия романса Чайковского, рассмотренная в этой главе.

В дальнейшем нам предстоит познакомиться прежде всего с некоторыми закономерностями мелодии и ее отдельных сторон, а также с закономерными соотношениями, связями, взаимодействием этих сторон.

Глава II

О ВАЖНЕЙШИХ СТОРОНАХ МЕЛОДИИ И ИХ СООТНОШЕНИИ

Мелодия представляет собой целостное явление, единство различных сторон (элементов). Мелодия включает в себя и музыкально-высотные отношения (в том числе ладовые отношения и мелодический рисунок), и временные, и динамику, и тембр, и самый способ исполнения (например, legato или стаккато), а в соответствующих случаях также подразумеваемые мелодией гармонические соотношения. То же самое относится и к музыкальной интонации, понимаемой как мельчайшая осмысленная частица мелодии, как мелодический оборот, содержащий небольшое число звуков, т. е. как своего рода мелодическое «слово».

Отношение мелодии к ее отдельным сторонам есть сложное диалектическое соотношение целого и его элементов. Мелодия, как живое единство, подчиняет своей художественной выразительности все свои стороны. Свойства мелодии не сводимы к простой сумме свойств ее отдельных элементов. Но в то же время мелодия, как и отдельная интонация, немалыми вне этих элементов, и выразительность мелодии реализуется через действие и взаимодействие этих элементов. Поэтому ошибочно как попытки свести мелодику к механической сумме ее элементов, так и утверждения, будто эти элементы, их связи, соотношения, взаимодействие не имеют существенного значения для выразительности мелодического целого. (Аналогичным образом, ошибочно сведение мелодии к сумме интонаций и, наоборот, игнорирование интонационной природы мелодии.)

Целостный, всесторонний анализ той или иной мелодии предполагает ее непосредственное музыкальное восприятие как единства и требует применения общего метода анализа явлений искусства, т. е. выяснения связей художественного целого, в которое входит данная мелодия, с породившей ее



и отраженной в нем конкретной социально-исторической действительностью, со свойствами и задачами соответствующего стиля и жанра искусства в данных условиях, а также, конечно, определения места и роли в этом художественном целом анализируемой мелодии. Разбор внутреннего строения мелодии, ее формы, ее средств, как один из этапов целостного анализа, должен, разумеется, даваться в единстве с этим общим методом: необходимо в частности, обнаружить в мелодии музыкальные интонации и их сочетания, типичные для произведений соответствующей эпохи, национальной культуры, социальной среды, стиля, жанра, — сочетания, обладающие определенной эмоционально-смысловой выразительностью, рассмотреть характер развития интонаций, их логического оформления в цельную, законченную мелодическую мысль, опять-таки типичную для соответствующего стиля и жанра и уже могущую представлять относительно самостоятельный художественный образ, отражающий те или иные стороны действительности.

Анализ внутреннего строения мелодии обычно требует как ее расчленения на музыкально-осмысленные части и частицы (например, требует выделения основного, начального «зерна» мелодии и разбора последовательных этапов развития этого «зерна»), так и рассмотрения отдельных сторон (элементов) мелодии (ритма, лада, мелодического рисунка). Последнее бывает необходимо в частности при анализе дальнейшего развития мелодического «зерна», когда один элемент (например, ритм «зерна») может оставаться неизменным, а другой (например, интервалака) может изменяться. Рассмотрение отдельных сторон мелодии бывает необходимо и при попытке конкретно определить то стилистически новое, что вносит данная мелодия по сравнению с прежними мелодиями того же жанрового типа и т. д. Очевидно, что достаточно глубокий анализ строения мелодии не может пройти мимо тех ее средств, которые связаны с ее отдельными сторонами (элементами), ибо интонационные сочетания различной жанрово-стилистической природы, реализуются, как уже упомянуто, через эти стороны и их взаимодействие. Но чтобы в каждом конкретном случае разобраться в роли и соотношении отдельных сторон мелодии нужно знать их общие свойства, закономерности, взаимосвязи, их основные средства и выразительные возможности. Изучение всего этого должно составить существенный раздел науки о мелодии.

Для дальнейшего необходимо разъяснить упомянутое понятие выразительных возможностей различных элементов и средств музыки, в частности элементов и средств мелодии.

Музыкальные средства — типы мелодического рисунка, ладовые обороты, ритмы, гармонии, модуляции, тембры, ди-

намические оттенки и т. д. — суть средства выражения содержания. Однако не следует думать, что каждое средство, каждый отдельный прием — тот или иной ладовый оборот, ритм, мелодический рисунок, та или иная гармония, модуляция и т. д. — всегда имеет одно и то же вполне определенное выразительно-смысловое значение. Легко убедиться, что одно и то же формальное средство применяется в самых различных по характеру произведениях и может содействовать самым различным — даже противоположным — выразительным эффектам. Но, с другой стороны, ясно, что если бы отдельные средства и приемы никак не были связаны с музыкальной выразительностью, не имели бы к ней решительно никакого отношения, то было бы непонятно, откуда возникает выразительность музыкального целого. В действительности отдельные средства и приемы, хотя и не имеют, как сказано, раз навсегда данного выразительного значения, но обладают определенным кругом выразительно-смысловых возможностей, та или иная реализация которых уже зависит от конкретного музыкального контекста, от связи с другими элементами музыкального целого. Круг выразительных возможностей неодинаково широк у различных средств: существуют средства более универсальные, отличающиеся сравнительно широким общим кругом выразительно-смысловых возможностей, и более специфические, отличающиеся кругом возможностей менее широким и более определенным. При этом круг выразительных возможностей того или иного средства не остается неизменным, а подвержен историческому развитию. Часто среди этих выразительных возможностей нетрудно выделить наиболее естественные, типичные, как бы первичные (обычно тесно связанные со специфической природой средства, с его историческим возникновением или окончательным созреванием), тогда как другие возможности основываются на осязательных, сложных связях данного средства с другими элементами целого, подобно тому как в словесном языке различается употребление слова в его обычном, прямом значении и в более сложном, переносном смысле или даже, — например благодаря ироническому контексту, — в смысле, противоположном его прямому значению¹.

¹ Когда в последующих главах говорится о какой-либо типичной выразительной возможности того или иного средства, то всегда имеется в виду, что это средство может играть (и часто играет) значительную роль в достижении соответствующего характера выразительности, но, конечно, при неизменном условии, что и совокупность других одновременно действующих средств также способствуют или, по крайней мере, не препятствуют этому характеру выразительности. Если это условие не соблюдено, т. е. если нет соответствующего общего контекста, то даже самая естественная выразительная возможность отдельного средства (приема) не может реализоваться.

Все сказанное касалось отдельных частных средств и приемов, т. е. тех или иных конкретных ладовых или ритмических оборотов, типов мелодического движения, гармоний, модуляций и т. д. Однако до некоторой степени это относится и к отдельным сторонам музыкального языка вообще, в том числе к отдельным сторонам мелодии. В известном смысле можно говорить о естественных музыкальных функциях и возможностях не только какого-либо определенного ладового оборота, определенной гармонии, определенной модуляции, определенного ритма, но и лада вообще, гармонии вообще, модуляции вообще, ритма вообще. Иначе говоря, каждая сторона, каждый элемент музыки, как бы различно он ни использовался в различных случаях, все же играет в музыкальной выразительности и в музыкальной логике свою определенную роль, имеет свое естественное назначение, несет свой типичный эстетических функций, первичных свойств и возможностей, — круг, который непосредственно связан со специфической природой данного элемента. Эта роль, это естественное назначение, эти функции, свойства и возможности полнее и ярче всего выражены в образцах реалистического музыкального искусства. Наоборот, использование элементов музыки и отдельных музыкальных средств, в противоречии с их естественным назначением, равно как и осужденные А. А. Ждановым «извращения в использовании инструментов не по назначению», характеры для музыки формалистической.

Начнем обзор различных сторон мелодии и их соотношений с моментами наиболее простых и очевидных. Прежде всего отметим, что перечисленные в начале главы отдельные стороны мелодии играют в ней неодинаковую по своему значению роль. Так, хотя тембр, регистр, громкость мелодии могут весьма влиять на характер ее выразительности, но все же мелодия, исполненная тихо или громко, на скрипке или на трубе, спетая высоким или низким голосом, узнается как та же мелодия: ее внутренняя интонационная логика, внутреннее строение и развитие остаются в основном неизменными. Точно так же нарастания и спады силы звука внутри мелодии, будучи важным и притом весьма непосредственно действующим фактором выразительности, все же в большинстве случаев скорее органически сопутствуют развитию мелодии, определяемому, в основном, другими ее сторонами, нежели непосредственно формируют это развитие.

Важнейшими сторонами мелодии, в наибольшей степени определяющими ее образно-выразительный характер, а в особенности ее строение и логическое развитие, естественно являются те ее стороны, в отношении которых музыкальная интонация наиболее строго организована, точно фиксирована, богато дифференцирована. Это высотные и временные (рит-

мические) соотношения. Известно, например, что, изменяя один лишь ритмические соотношения звуков мелодии, легко полностью исказить ее смысл, сделать хорошо знакомую мелодию совершенно неузнаваемой при непосредственном восприятии. Как выразительное, так и формообразующее значение ритма, его роль для строения и развития мелодии — огромны. Мелодия — процесс, развертывающийся во времени. Ее расчлененность на части есть расчлененность временная т. е. ритмическая в широком смысле слова. Ритмические остановки, ритмическая повторность, вообще всевозможные ритмические соответствия являются важнейшими средствами расчленения мелодии и лишь в контакте с ритмическими средствами (или во всяком случае вне противоречия с ними) может, как правило, проявиться расчленяющее действие других — не ритмических — средств (например, ладовых). От ритмической организации в огромной степени зависит также смысловая акцентировка того или иного звука интонации, что имеет для мелодии исключительно большое значение. Наконец, музыкальный ритм обладает богатыми и разнообразными самостоятельными выразительными возможностями. Ведь музыка издавна сочетается не только со словом, но и с танцем, движением, а это, как и отношение музыки к речевым интонациям, определяет важнейшую сферу жизненных связей мелодии — сферу, в которой ритму принадлежит особенно большая роль.

Ритм — неотъемлемая сторона мелодии. Мелодия, как и музыкальная интонация, не может существовать вне ритма. Но не наоборот. Ритм может существовать вне мелодии, например, может быть реализован на ударных инструментах, лишенных ясно выраженной высоты звука. Поэтому ритм является также и самостоятельным элементом музыки (и других искусств). В этом смысле он может, в частности, противопоставляться мелодии, развиваться за ее счет, на что указал А. А. Жданов, справедливо осудив в формалистическом направлении «одностороннее увлечение ритмом в ущерб мелодии». Ритм способен очень сильно и непосредственно, почти физиологически, воздействовать на чрезвычайно широкий круг людей: барабанный бой может эмоционально заражать даже людей очень немusыкальных. В этом смысле ритмическая выразительность элемента рнее музыкально-высотной. В первую очередь именно от временных (ритмических и темповых, т. е. ритмических в широком смысле) соотношений зависит такие общие и элементарные выразительные свойства мелодии, как, например, ее спокойный, размеренный или порывистый характер, непрерывно текущий или резко расчлененный, зависит многие общие жанровые свойства музыки, как, например, маршеобразность, танцевальность, песенность. Ритмическая сторона мелодии — это (вместе с тембром

и силой звука) ее более осязаемая, как бы «телесная» сторона. Поэтому гипертрофия ритма представляет собой, как и злоупотребление тембровошумовыми и динамическими эффектами, натуралистическое выдвигание на первый план физиологического воздействия музыки за счет более высокого — идейно-художественного. Не случайно, что гипертрофия ритма характеризует вырождающуюся буржуазную джазовую музыку. В то же время очевидно, что вне ритма, как уже сказано, мелодия вообще не может существовать; ритмическая же бедность и аморфность способны сделать мелодию слишком отвлеченной, безжизненной и, наоборот, ритмическая ясность и определенность придают мелодии особую рельефность, «осязательность», доходчивость, легкую восприимчивость и запоминаемость.

Будучи одной из важнейших и неотъемлемых сторон мелодии, ритм, как видно из всего сказанного, не составляет, однако, ее наиболее специфической стороны. Такой стороной, несомненно, являются музыкально-высотные соотношения. И когда вполне правомерно употребляют выражение «мелодия и ритм» (в котором слово «мелодия» применено в несколько ином смысле, нежели, например, в выражении «мелодия и аккомпанемент»), то под мелодией имеют в виду именно этот специфически мелодический элемент музыки и вместе с тем наиболее специфическую сторону того органического единства, которое представляет собой конкретная мелодия, как целостная музыкальная мысль, включающая также и ритмические соотношения. То же самое относится и к понятию интонации. Когда говорят, например, об «интонационных и ритмических особенностях мелодии», то понятие интонационного трактуется в более тесном смысле: в целостном явлении музыкальной интонации (включающем также и ритмические соотношения) выделяется и акцентируется наиболее специфический для этого единства элемент — музыкально-высотная сторона. Уже из сказанного в предыдущей главе вытекает, что собственно только с того момента, когда человек стал выделять высоту и высотные соотношения среди других свойств звуков, стал воспринимать, различать и воспроизводить (прежде всего голосом) звуковысотные (интервальные) соотношения как особое эмоционально-смысловое качество, можно считать возникновение музыкальности как особой социальной человеческой способности и музыкального как особой формы общественного сознания. С этим связан и отбор (а также формирование) в музыкальном искусстве звуков, отличающихся определенностью высоты и называемых тонами. Использование же не имеющих ясно выраженной высоты звуков ударных инструментов еще не несет в себе специфически-мелодического и, следовательно, собственно музы-

кального качества. Подобное использование в древности до кристаллизации музыкально-высотных соотношений должно рассматриваться лишь как этап предистории музыки, связанный с ее ритмическим (т. е. не наиболее специфическим) элементом.

Музыкально-высотные соотношения, в свою очередь, имеют две стороны, неразрывно связанные между собой: общую линию высотных повышений и понижений (мелодический рисунок, мелодическая линия) и ладовую сторону.

На упомянутых в предыдущей главе элементарных предельках, обусловленных свойствами голоса, в значительной мере основана выразительность именно мелодической линии. Под мелодическим рисунком или мелодической линией в тесном смысле¹ следует понимать распределение и соотношение в мелодии высотных изменений, рассматриваемых с точки зрения их величины и направления. Речь идет о распределении и соотношении подъемов и спадов разной величины, о соотношении возникающих, таким образом, мелодических волн и их вершин, о соотношении мелодических скачков и плавного движения. Мелодическая линия может иметь разный диапазон, в ней (и в ее отдельных частях) может преобладать поступательное движение или, наоборот, длительное пребывание приблизительно на одном высотном уровне; подъемы и спады могут быть крутыми или плавными, прямолнейными или извилистыми, «уступчатыми», могут по-разному сочетать эти и аналогичные другие свойства. Мелодическая линия имеет свою, относительно самостоятельную внутреннюю логику. Например, как это мы уже видели, в мелодии первой части романса Чайковского «День ли царит» прямолнейное восхождение к кульминации логически резюмирует общую восходящую тенденцию предшествующего развития.

Музыкально-выразительные и изобразительные возможности мелодической линии, рисунка, особенно в сочетании с той или иной ритмической организацией, богаты и многообразны; мелодическая линия может отражать различные явления действительности — от эмоционально-насыщенных интонаций живой речи и выразительных «жестов» до самых разнообразных типов движения — устремленного или неопределенного, спокойного или порывистого, плавного напряженной внутренней борьбы.

Мелодическая линия представляет, однако, лишь как бы количественную сторону музыкально-высотных соотношений. В предыдущей главе уже было сказано, что музыкально-высотные соотношения формируются и приобретают музы-

¹ В широком смысле под мелодической линией иногда понимают самую мелодию в целом, особенно мелодию каждого голоса в полифоническом многоголосии, представляющем оδυрженное разлитие нескольких мелодических линий.

кальный смысл лишь в связи с фиксированной и дифференцированной системой таких соотношений, т. е. ладовой системой. Поэтому уже простейшая двузвучная музыкальная интонация, рассматриваемая только с точки зрения музыкально-высотного соотношения, имеет две стороны: 1) количественную, выражающуюся в величине и направлении интонации и измеряемую отношением частот колеблющейся звуковой или соответствующим усилением голосового аппарата, и 2) качественную, обусловленную местом этой интонации как определенного музыкального интервала соответствующей ладовой системы¹. Вне такой качественной характеристики, вне такой системы никакое звуковысотное соотношение не может быть музыкальным интервалом и никакая линия звуковысотных изменений, что бы она ни «изображала» или «выражала», не может быть музыкальной мелодией. Специфический признак, отличающий мелодию от других, но собственно мелодических музыкальных явлений (как, например, гармония, ритм, тембр, динамика), и в то же время признак, объединяющий музыкальную мелодию с «мелодией речи», «мелодией стиха», равно как и с такими прообразами мелодии, как пение соловья, «мелодия» ветра, шелестящего леса, журчащего ручья и т. д., заключается, конечно, не в ладовой основе, а в линии звуковысотных изменений. Но специфический признак, отличающий мелодию, как музыкальную мысль от всех ее жизненных прообразов, т. е. от мелодии речи, стиха и т. д., — это не линия звуковысотных изменений, а именно ладовая основа.

Остановимся на ладовой основе несколько подробнее и в ином аспекте, чем в первой главе.

Ладовая система в широком смысле может не совпадать с каким-либо определенным ладом. Система музыкально-высотных отношений, как основа музыкального языка, может объединять целый ряд родственных между собой ладов, а также ряд тональностей этих ладов. Говорят, например, о системе ладов русской или азербайджанской народной музыки, о семиступенной диатонической системе средневековых ладов, о двенадцатизвучной системе классической и советской музыки.

Лад в тесном смысле, в свою очередь, представляет собой отобранную исторически развивающейся музыкальной практикой систему тонов (музыкально-высотных соотношений), находящихся в закономерных интонационных связях между собой, способных нести различные музыкально-смысловые функции и объединенных вокруг одного или нескольких цен-

тральных тонов. Описать какой-либо лад — это значит указать не только его звукоуряд, но и главные функции его звуков, а также закономерные их связи, т. е. круг наиболее типичных для данного лада интонаций. Эти интонации находятся в своеобразном диалектическом отношении к ладу: они исторически формируют его и в то же время им объединяются и осмысливаются, а лад является и необходимой основой и результатом музыкального интонирования. Даже исторически вполне окристаллизовавшийся лад, прочно вошедший в общественное музыкальное сознание, в определенном смысле как бы вновь рождается и «живет» в каждом отдельном музыкальном произведении в качестве результата (а не только предпосылки) интонационного развития, мелодического движения. Лад нужно понимать поэтому в единстве с исторически развивающейся практикой музыкального интонирования, а не как застывшую схему звуковых соотношений.

Как же формируются лады в практике интонирования, как складываются своеобразные качества, функции звуков лада?

Во всей конкретности процесс исторического возникновения лада еще недостаточно изучен. К тому же этот процесс протекал неодинаково в различных условиях, у различных народов. Тем не менее, уже сейчас вполне возможно, сжато обобщая результаты исследований многих авторов, описать общий характер тех путей, по которым могло идти формирование лада.

В очень ранний — в сущности предладовой — период значение устоя, опоры приобретал, повидимому, наиболее часто и длительно интонируемый звук напева. Логическая функция звука определялась главным образом временными (ритмическими) соотношениями, временным положением звука в напеве¹.

Сюда же присоединялся и мелодический рисунок, как лад-формирующий фактор, действовавший в теснейшем контакте с ритмом. Многие древние ладовые образования возникли в результате так называемого «опевания» звука, т. е. такого элементарного интонирования, при котором происходит вращение вокруг одного центрального звука с отклонением от него лишь к ближайшим, смежным по высоте, тонам (вверх и вниз). Ясно, что такой центральный звук, выделяемый также и ритмически, приобретал качество (функцию) опоры, устоя, «основного тона», а соседние — значение неустоя, «тяготеющих» к устоя. Для формирования лада имела также огромное значение важнейшая элементарная предпосылка интонирования

¹ Понятия количественной и качественной характеристики двузвучной интонации применены здесь отнюдь не в том значении, в каком эти понятия применяются в учебниках элементарной теории музыки по отношению к величине интервалов.

¹ Это значение ритма для лада сказывается также и в наиболее зрелых, классических формах ладового мышления: с максимальной четкостью ладо-гармонические функции выступают именно в наиболее ритмически-существенных (расчленяющих и завершающих) моментах мелодии и музыкальной формы, т. е. в каденциях.

гования — связь исходящего интонирования со спадом напряжения. В соответствии с этим древние напевы часто заканчиваются соскальзыванием к нижнему звуку, приобретающему особую функцию конечного устоя, способного завершать движение. А отсюда уже недалеко до образования лада с двумя устоями — верхним, вокруг которого преимущественно вращается напев с самого начала и который доминирует в напеве (здесь в конечном счете коренится происхождение термина «доминанта»), и нижним — завершающим напев (вспомним средневековые термины *finalis*).

Формирование ладов опиралось и на некоторые акустические предпосылки, на акустическое родство тонов, основанное на явлении обертонов (призвуков). В связи с этим постепенно выделялась особая ладоформирующая роль квартоквинтового соотношения. Взаимодействуя с простейшими соотношениями «смежных» тонов, кварто-квинтовые интонации, в силу их большей акустической определенности, уточняли эти соотношения (например, интервал секунды получал свою определенность как разность квинты и кварты). А это, в свою очередь способствовало более четкой кристаллизации и фиксации ладовой системы. Аналогичным образом очень постепенно выработалось, на основе соответствующих акустико-физиологических предпосылок, так называемое октавное тождество звуков, т. е. тождество ладового значения звуков, отстоящих друг от друга на октаву. Наконец, формированию ладов весьма способствовали также музыкальные инструменты. Когда вокальное интонирование сопровождается одним и тем же звуком ударного инструмента, то этот звук, если он имеет ясно выраженную высоту, естественно воспринимается как «основной тон» и постепенно заставляет вокальное интонирование «соотнестись» с собой. На дальнейших стадиях развития строение более сложных инструментов, дававших возможность извлечь тот или иной звукояд, в огромной степени обуславливало фиксацию ладов, их закрепление в общественном сознании. Таков самый общий характер тех путей, по которым могла происходить историческая кристаллизация, отбор и закрепление ладов и музыкально-ладовых систем.

Весьма существенно, что столь различные стороны мелодии, как лад, ритм, мелодический рисунок, закономерности которых представляются нам сейчас достаточно самостоятельными, находились в древности в некоем первоначальном неразрешенном единстве. Знание этого помогает лучше понять характер соотношения различных сторон и в том единстве более высокого типа, которое представляет собой развитая мелодия с ясно откристаллизовавшимися относительно самостоятельными закономерностями лада, ритма, мелодической линии.

Количество сложившихся у разных народов ладов, разнообразие используемых в них высотных соотношений, богатство специфических ладовых качеств звуков и интонаций весьма велико. Простейшие явления ладовой устойчивости и неустойчивости звуков и интонаций могут отличаться весьма различной степенью интенсивности, различным характером, обладать различными эмоционально-выразительными возможностями. Нужно также иметь в виду, что соотношение лада с другими сторонами мелодии, в частности, степень зависимости ладовой выразительности, ладовых закономерностей, ладовых функций звуков от общего мелодического контекста неодинаковы в различных случаях и на различных этапах музыкально-исторического процесса.

В целом, процесс исторического развития лада показывает постепенную более четкую дифференциацию ладовых функций звуков, подобно постепенной дифференциации в словесном языке частей речи (существительное, глагол). Наиболее яркое и полное выражение эта дифференциация находит в соотношении резко противоположных функций вводного тона и основного тона (тоники) — в ладовом мышлении, опирающемся на мажорно-минорную гармоническую основу. Это явление воднотонного тяготения служит ярким выражением той сравнительно высокой степени самостоятельности ладовых закономерностей, какая могла быть достигнута только в условиях развитого гармонического мышления. Действительно, в осходящее разрешение сильнейшего ладо-мелодического тяготения свидетельствует об известной независимости развитой системы ладовых отношений от элементарной предпосылки интонирования, — предпосылки, согласно которой успокоение, разрядка напряжения связывается с нисходящим движением. Описанная «эмансипация» ладовых закономерностей, достигнутая в процессе длительного исторического развития, способна породить иллюзию полной независимости лада от других сторон музыки. Это обстоятельство неоднократно было использовано как основа бесплодных идеалистических и формалистических теорий, абсолютизирующих лад, пытающихся вывести ладовые закономерности непосредственно из самих акустических соотношений звуков, без учета социально-исторической природы лада, его формирования в практике живого музыкального интонирования.

В предыдущей главе уже отмечено, что с особенностями ладов, систем ладов, ладового мышления в огромной степени связано национальное своеобразие музыки различных народов. Подчеркнем сейчас, что большое ладовое богатство — одно из ценнейших качеств русской народной и классической музыки, сумевшей избежать свойственной ряду явлений западноевропейской музыки последних столетий мажорно-минорной стандартизации и нивелировки ладовых отношений.

Отметим, наконец, еще раз, что если до-ладовую стадию интонирования следует, в сущности, считать предисторией музыки, когда музыкальное интонирование в собственном смысле еще не открыстализовалось окончательно, то образцы современной буржуазной западной музыки, отказывающиеся от ладовой основы, уже нельзя считать музыкой в собственном смысле: внеладовая, атональная музыка — уродливое явление выродившегося буржуазного космополитического и формалистического искусства. Наряду с построением всевозможных искусственных звукорядов, не имеющих предпосылку в народном музыкальном мышлении, атональная музыка использует и «живые» звукоряды, соответствующие реальным исторически сложившимся ладо-тональным системам, но «умерщвляет» их, делая все их звуки совершенно равноправными, обезличенными, лишенными специфических ладо-тональных функций, т. е. музыкально бессмысленными. И подобно тому, как поэты «заумники» начала 20-х годов нынешнего века писали свои бессмысленные (и даже бессловесные) стихи, используя звуки живой речи, т. е. внешне находясь в пределах фонетической системы определенного языка, так и атональная музыка внешне может использовать и использовать звуковысотные соотношения, присущие какой-либо системе ладов, прежде всего — двенадцатизвучной мажорной системе.

Советская музыкальная культура решительно борется против влияний безладовой, атональной музыки, за ясную ладо-тональную основу музыкального мышления, за развитие ладового своеобразия музыки многочисленных народов Советского Союза.

Затронем теперь вопрос об общем соотношении ладовой стороны и мелодической линии (мелодического рисунка) в наиболее исторически развитых типах музыкального (в частности ладового и ладо-гармонического) мышления — в русской и западной классике и в продолжающей классические традиции советской музыке.

Как известно, мелодия отказывается от натуралистического воспроизведения той непрерывности звуковысотных изменений, которая свойственна ряду явлений действительности. Если звук завывающего ветра изменил свою высоту на тот или иной интервал, то он затронул и непрерывный ряд промежуточных высот внутри этого интервала. Музыка же, как правило, не применяет такого рода непрерывности: глоссандо (струнных и духовых инструментов или голоса) представляет лишь частный, исключительный прием, злоупотребление которым дает антиэстетический эффект. Ладовая система не позволяет мелодическому движению свободно скользить по непрерывной протяженности акустических высот, а заставляет это движение переходить от одной качественно-

определенной ладовой ступени (как «фонемы музыкальной речи») — к другой. Однако движение по смежным ступеням ладовой системы, по ее гамме приобретает весьма существенную для мелодии способность служить своеобразным художественным эквивалентом непрерывности высотных изменений; такое движение воспринимается как плавное, лишенное скачков, несмотря на то, что само понятие поступенности исключает реальную непрерывность, ибо предполагается хоть и небольшие, но ясно ощутимые «скачки» со ступени на ступень. Поступенное движение оказывается, таким образом, главным носителем мелодической непрерывности, плавности. Последние же представляют одно из важных условий певучести, мелодичности в собственном смысле, что и выражается в количественном преобладании плавного движения над скачками в певучих мелодиях.

Поступенное движение — основа мелодической линии. Именно в таком движении свойства линии проявляются полнее всего. Разумеется, лад остается и здесь необходимой основой мелодии, но ладовое качество каждого отдельного звука, каждого мелодического шага, способно при длительном, равномерном и не слишком медленном гаммообразном движении несколько нивелироваться, отступать на второй план по сравнению с восприятием непрерывного высотного нарастания или спада, т. е. по сравнению с восприятием линии. В мелодических же скачках, наряду с впечатлением широты интонации и ощущением нарушения мелодической непрерывности, явнее, чем при поступенном движении, выступает (при прочих равных условиях) качественная (ладовая) определенность именно данного скачка, ладовая природа данного интервала. Поэтому скачки, естественно, оказываются важным средством не только обострения, усиления, но и индивидуализации мелодической выразительности. Впрочем, следует иметь в виду, что есть много прекрасных, индивидуально ярких мелодий, лишенных широких интонаций, тогда как невозможно представить себе естественно певучую мелодию, содержащую только скачки и вовсе лишенную плавного движения — этой основы мелодичности¹.

¹ Понятие поступенного и плавного мелодического движения нуждается в некотором уточнении. Поступенным является движение не обязательно по наименьшим интервалам ладовой системы, но по ее смежным ступеням. Так, в семиступенной диатонике, несмотря на наличие в ней полутонов, движение по целым тонам является поступенным. В пентатонике же и малые терции представляют, наряду с большими секундами, интервалы поступенного движения.

Понятие плавного движения несколько шире поступенного. С одной стороны, в него естественно включить, кроме поступенного движения, повторение звука той же высоты, которое, конечно, не нарушает плавности и имеет очень большое значение. С другой стороны, к плавному движению принято относить и терцовые шаги. Ощущение плавности

Из всего сказанного вытекает следующее соотношение первичных свойств лада и мелодической линии. Лад представляет, по своим первичным свойствам, основу прерывной, членораздельной, ступенчатой организации музыкально-высотных отношений. Лад, конечно, способствует и общей мелодической непрерывности, связности, единству, но лишь на основе членораздельности, на основе качественной дифференциации функций звуков. Так, интонация разрешения вводного тона в тонику (непосредственно или «на расстоянии», после ряда промежуточных звуков) только потому и может восприниматься как нечто единое, связывающее отрезок мелодии в одно ладо-интонационное целое, что оба эти звука резко отдифференцированы друг от друга, несут противоположные ладовые функции, образуют своеобразное единство противоположностей.

Наоборот, линия высотных подъемов и спадов, по своим первичным свойствам, представляет более непрерывную, по сравнению с ладом, сторону музыкально-высотных изменений, несмотря на то, что наличие ладовой организации, как упомянуто, исключает реальную высотную непрерывность мелодической линии (в смысле постоянного глоссандирования). Не случайно мелодическая линия гораздо непосредственнее, чем ладовое развитие, связывается с динамической линией (crescendo при восхождении и наоборот): ведь музыкальная динамика допускает промежуточные градации между любыми двумя степенями громкости звучания (так, от *f* к *ff* можно перейти не только внезапно, но и посредством crescendo) и является в этом смысле наиболее непрерывно текущим, «неорганизованным», «стихийным» фактором музыкальной выразительности. Показательно и то, что самый термин «линия» принято применять в музыке по отношению именно к высотным и динамическим нарастаниям и спадам (мелодическая линия, динамическая линия), а не к ладовому развитию. Действительно, представление о линии предполагает и ощущение непрерывности (в отличие от прерывного ряда точек), и возможность движения только «в одном измерении» (в двух противоположных направлениях, например, «вправо» или «вле-

терцового шага, возможно, объясняется не только незначительной величиной интервала, но отчасти и ролью в народном музыкальном мышлении элементов пентатоники, в которой интервал малой терции образует смежные ступени, большая же терция приравнивается в более ранних ладах к малой терции по своей структуре в величине и, в частности, может заменять малую терцию в тональных секвенциях. (Термин — ступень — величина интервала — предложен советским музыковедом-теоретиком П. Н. Ренчиным взамен неудовлетворительного термина «квалифицированная величина, применявшегося в прежних учебниках элементарной теории музыки».)

Необходимо также учитывать некоторую долю относительности понятия скачка и плавного движения, о чем речь будет идти ниже, в главе IV.

но», «вперед» или «назад» и т. п.), и, наконец, известную качественную однородность, допускающую количественно-сравнительные характеристики (громче — тише, выше — ниже). Ладовые же функции звуков, хотя иногда и допускают в некоторой степени количественно-сравнительные характеристики (звук более неустойчивый и менее неустойчивый), но прежде всего определяются качественной дифференциацией звуков (устой, неустой) и неповторимым качественным своеобразием роли каждого звука ладовой системы. Попытки некоторых теоретиков расположить ладовые функции звуков в однородный ряд, в одну линию по какому-либо количественному признаку не учитывают, таким образом, самую природу лада, как системы качественно различных «фонам музыкальной речи».

Описанное соотношение первичных свойств лада и мелодической линии объясняет многие существенные факты музыкальной практики. Ограничимся здесь одним примером. Рассмотрим различную роль средств лада и мелодической линии в момент завершения мелодии классического типа и в момент ее кульминации. Элементарные предпосылки интонирования определяют, как известно, естественность окончания мелодии в нижней части ее диапазона. И действительно, так заканчиваются очень многие мелодии. Но все же момент завершения классической мелодии определяется в гораздо большей мере не этой, а ладовой стороной: для наибольшей полноты и определенности завершения необходимо окончание мелодии на устойчивом, тоническом звуке. Положение же этого звука в мелодической линии в разных случаях весьма различно: он бывает и нижним и верхним звуком мелодии, может находиться в середине ее диапазона, может быть достигнут как восходящим, так и нисходящим движением, как плавно, так и скачком¹. И наоборот, на таких ладово-неустойчивых звуках, как вводный тон или четвертая ступень мажора, мелодия классического типа вполне завершиться не может, какое бы положение ни занимали эти звуки в мелодической линии.

Совершенно противоположный характер имеет соотношение роли лада и мелодического рисунка в кульминационном и в момент мелодии. Общеизвестно, что кульминация, точка наивысшего напряжения, в подавляющем большинстве случаев представлена громким и самым высоким звуком мелодии (или одним из самых высоких). Ладовой же смысл кульминационного момента бывает весьма различным: кульминационным звуком мелодии может быть (и практически бывает) любая ступень лада.

¹ Так, например, Гимн Советского Союза заканчивается восходящим движением мелодии (см. также нотный пример 323).

Таким образом, в органическом единстве различных сторон и элементов, какое представляет собой мелодия, в некоторых вполне определенных условиях ведущую роль приобретает одна определенная сторона этого единства, а в других — причем остальные стороны могут, конечно, иметь важную сопоступающее значение (так, кульминация мелодии очень часто, подчеркивается теми или иными ладовыми или ладогармоническими средствами и т. д.).

Объяснение приведенного соотношения как раз и вытекает из первичных свойств лада и мелодической линии. Поскольку завершение мелодии, отделение одной мелодии от другой относится, прежде всего, к сфере музыкально-логиче-ских соотношений, к сфере логического расчленения музыки, естественно, что ладовая сторона, представляющая основу прерывной, ступенчатой интонационной организации музыки, основу музыкальной логики, имеет здесь большее значение, чем мелодическая линия (напомним, что о ритмиче-ской стороне речь сейчас не идет). Наоборот, кульминацион-ная точка мелодии обычно не имеет синтаксически расчленяю-щего значения: близки кульминации (непосредственно до и после нее) мелодия, как правило, наименее расчленена, раз-вивается наиболее непрерывно, широко, как бы «стихийно-эмо-ционально». Обычная кульминация мелодии (например, песни) это, по самому существу понятия, момент наибольшей силы, количественной интенсивности в развитии того единого обра-за, который представляет мелодия в целом. Обогащая образ новыми свойствами, раскрывая его с предельной силой, об-ычная мелодическая кульминация все же не меняет ос-новного характера образа, его качественной природы. Вот по-чему кульминация мелодии и ведущее к ней наибольшее на-растание обычно определяется прежде всего мелодической и динамической линией, высотным, а не ладовым моментом. Последний может иметь при этом большое сопоступающее значение, может даже иметь решающее значение для харак-тера кульминации, т. е. для ее качественной природы (как и природы всей мелодии), но обычно не для самого факта кульминации.

Разумеется, возможности мелодической линии и лада не могут быть сведены к их первичным свойствам. И все же первичные свойства не следует терять из вида. Так, попытка передать в мелодии открытое, сильное и длитель-ное эмоциональное нарастание только с помощью после-довательного обострения ладовых тяготений и без соответ-ствующего развития мелодической линии, т. е. оставаясь в пре-делах узкого диапазона, означала бы отказ от применения наиболее непосредственно действующего первичного фактора такого нарастания и не имела бы поэтому шансов на осуще-ствление замысла с достаточной полнотой, определенностью,

доходчивостью: элементы музыки были бы использованы «не по назначению». Наоборот, передать такое нарастание с по-мощью средств мелодической линии (и динамики) без обост-рения ладовых тяготений вполне возможно, хотя, конечно, практически обычно применяются и ладо-гармонические сред-ства — в качестве поддерживающих и усиливающих эффект высотного нарастания. Значение для мелодического развития достаточно большого высотного диапазона мелодии (т. е. зна-чение развернутой мелодической линии) подчеркнуто, наряду со значением ладотональной основы, в партийных документах по вопросам музыки. Так, во вступительной речи на совеща-нии деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) А. А. Жданов подчеркнул, что недопустимо ограничивать диапазон оперных партий певцов, «ориентируя их на полтоктавы, на две трети окта-вы, в то время как они могут давать две».

Возвращаясь снова к вопросу о нарастаниях, заметим, что тонкие и глубокие ладовые средства весьма пригодны для накопления более скрытого, внутреннего напряжения, не находящего открытого внешнего выражения. Так, например, в скорбной ми-минорной прелюдии Шопена до кульминации нарастание напряжения носит именно такой сдержанный, внутренне сосредоточенный, несколько скованный характер и осуществляется преимущественно ладо-гармоническими сред-ствами. Однако после наиболее ладово-неустойчивого звука мелодии (*ais*) происходит как бы переход накопленного на-пряжения в новое качество — в откровенный прорыв эмоции, выраженный взлетом мелодической линии и ее более широким и свободным развитием:

ШОПЕН, Прелюдия

Это, применительно к мелодии (и, конечно, в соответствии с индивидуальным замыслом данного произведения), один из ярких примеров того «правильного взаимодействия различных элементов музыки» (А. Жданов), которое характерно для реалистической музыки. Отсутствие же правильного взаимодействия и гармонического сочетания элементов, игнорирование природы и естественного назначения этих элементов неизбежно приводит к антиреалистическим установкам не только в музыкальном творчестве, о чем уже была речь, но и в музыковедении. О гипертрофии ритма и отказе от лада в современной буржуазной музыке уже говорилось выше. Сейчас подчеркнем, что этот отказ нашел свое выражение (и притом даже раньше, чем в творчестве) также и в западном формалистическом музыковедении. В тех сравнительно редких случаях, когда оно вообще уделяло проблеме мелодии некоторое внимание, оно постоянно недооценивало или вовсе игнорировало ладовую сторону мелодии. Действие ладо-тональных соотношений западные теоретики видели, главным образом, в области гармонии, и этим соотношениям они приписывали преимущественно формально-конструктивную роль. Так, например, в полном противоречии с музыкально-историческим процессом Риман утверждал в своих работах по теории и эстетике музыки, что ладовая, тональная структура мелодии есть результат воздействия на мелодию гармонии. Существо мелодии сводилось к одному ее элементу — л и н и и.

Связь всего этого с формалистическим утверждением, будто мелодия (а вместе с ней музыка в целом) может отражать только более или менее отвлеченные «подъемы и спады» напряжения, а не явления действительности, чувства и мысли людей в их качественной определенности, совершенно очевидна. В этом то общее, что объединяет западных теоретиков-формалистов от Ганслика до Курта и их американских последователей, сколько бы Курт ни полемизировал с Гансликом по вопросу о «статическом» и «динамическом» понимании музыкальной формы.

Нельзя забыть и о тех течениях в творчестве и музыковедении, которые связаны, наоборот, с гипертрофией ладовых и особенно ладо-гармонических соотношений в ущерб мелодической линии и ритму. Эта гипертрофия, характерная для импрессионизма, символизма и близких к ним модернистических течений, также ведет к разложению мелодии, к распаду ее на отдельные интонации — «возгласы», «зовы» и т. д., а в конечном счете — к разложению и ладо-тональной основы, ибо последняя, в силу логики связи и взаимодействия элементов музыки, обязательно предполагает полноценную мелодию. В теоретическом музыковедении эти течения проявились в форме метафизической и антиисторической абсолютизации лада и ладовых закономерностей, в форме игнорирова-

ния мелодической линии вплоть до абсурдных утверждений, что ладовые закономерности будто бы полностью «снимают» закономерности мелодической линии, что высотные нарастания и спады мелодии существуют будто бы только «для глаза» (т. е. только как графические линии в нотной записи) и никак не связаны с музыкальной выразительностью. Ясно, что эти утверждения носят также и идеалистический характер, поскольку они совершенно игнорируют реальную закономерность самого извлечения («произнесения») человеческого голосом звуков вокальной мелодии — закономерность, основанную на усилениях и ослаблениях голосового напряжения.

Все описанные извращения, разумеется, глубоко враждебны принципам русского классического музыковедения. Основываясь на свойствах народной и классической музыки, оно постоянно уделяло большое внимание проблеме лада, но, разумеется, рассматривало лад как средство выражения идейно-художественного содержания музыки в необходимой связи и взаимодействии с другими сторонами мелодии. Этой традиции стремятся следовать и советские музыковеды.



Глава III

О ЛАДОВОЙ И ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОЙ СТОРОНЕ МЕЛОДИИ

О значении лада для мелодии и о путях исторического формирования лада речь шла в предыдущих главах.

Развернутое же учение о ладах, об их бесконечном многообразии и историческом развитии, конечно, не могло бы быть изложено в рамках настоящей главы. Последняя фиксирует внимание читателя лишь на отдельных моментах, практически существенных для понимания своеобразия ладовой стороны мелодий классиков и советских композиторов, а также мелодий русских народных песен — крестьянских и городских. В первую очередь рассматриваются некоторые вопросы, связанные с пентатоникой и ее элементами, с ладовой переменностью в тесном и широком смысле, далее — с теми ладовыми свойствами мелодий, которые присущи развитой системе гармонического музыкального мышления.

Некоторые общие проблемы ладогармонического мышления (например, проблема происхождения терцового строения аккордов) затрагиваются попутно и лишь в той мере, в какой они связаны с закономерностями мелодии.

Для ладового смысла мелодии в многоголосном музыкальном целом большое значение имеет весь многоголосный контекст, особенно гармоническое сопровождение. Тем не менее, общий ладогармонический смысл мелодии обычно бывает вполне понятен, даже если она приведена без сопровождения; детали же гармонизации не всегда имеют значение с точки зрения рассматриваемых вопросов. В дальнейшем изложении гармоническое сопровождение всегда учитывается, но дается в нотных примерах только тогда, когда без этого не будут ясны высказываемые положения.

Из звукорядов и ладов глубокой древности наибольшее значение для музыки нового времени сохранили различные виды пентатоники, т. е. пятиступенного звукоряда с интер-

вальными соотношениями, совпадающими с соотношениями между черными клавишами фортепиано. Пентатоника и ныне является основой народной музыки многих народов — китайского, некоторых народов Советского Союза (башкир, татар, марийцев и др.). Пентатоника и ее элементы играют большую роль и в русской народной песне. Этот звукоряд получил ряд своеобразных применений и в классической музыке — русской и западной.

Иногда композитор, применяя в мелодии пентатонные обороты, подчеркивает этим связь музыкального образа с глубокой стариной или с народным творчеством:

ЛЯДОВ, оп. 21а, „Про старину“

Здесь сопровождение выходит на момент за пределы пентатоники (звук *cis*), но по своему характеру вполне включается в круг средств, воплощающих музыкальный образ русской старины. Поэтому отклонение в сопровождении от пентатоники несколько не затрудняет восприятие приведенной мелодической фразы именно как пентатонной. Подобного рода соображений мы уже не будем повторять по отношению к другим примерам.

К числу пентатонных оборотов относятся характерные для русских песен три хордовые попевок, звуки которых образуют между собой интервалы большой секунды, малой терции и чистой кварты. Такие попевки легко различимы и в примере 3 (*fis*—*a*—*h*, *e*—*fis*—*a*, *e*—*d*—*h*). Они встречаются не только в пентатонных народных напевах (см. пример 7, верхняя скобка), но и в мелодиях, написанных в иных, в частности, более многозвучных ладах:

Русская народная песня (сб. Балакирева)

Larghetto

Русская народная песня (сб. Балакирева)

5 Allegro con brio



Стой, мой милый хо-ро-вод, стой, мой милый хо-ро-вод,



стой, не ра-сходись. стой, не ра-сходись!

Русская народная песня (сб. Балакирева)

6 Maestoso



Эй, ух, нем! Эй, ух, нем! Е-ще ра-звк, е-ще раз!

Типичен для пентатоники и другой вид трихордных попевок, звуки которых образуют интервалы большой секунды, чистой кварты и чистой квинты. Трихордные обороты этого вида ясно выделяют кварто-квинтовые соотношения, лежащие в основе и иных ладов (как более развитых, так и менее развитых), и тоже встречаются отнюдь не только в пентатонных (см. пример 7, нижние пунктирные скобки) мелодиях:

7 Moderato

Русская народная песня (сб. Лядова)



Рай, рай се-ре-ди дво-ра,

Русская народная песня (сб. Римского - Корсакова)

8 Andantino



Сидел Ваяна на ва-не - стаканрому наливал.

9 Allegro moderato

ЧАЙКОВСКИЙ, На тройке



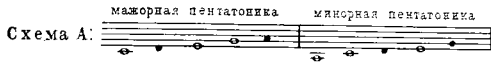
10 Анданте РИМСКИЙ - КОРСАКОВ, „Снегурочка“



11 РИМСКИЙ - КОРСАКОВ, „Садко“



Пентатонные обороты и мелодии могут приобретать более или менее ясно выраженную мажорную или минорную окраску в зависимости от того, какие интервалы образуются с тоническим звуком (обычно нижним):



На сочетании древних пентатонных оборотов с интонациями, характерными для более развитых ладов, основаны многие своеобразные ладовые черты русской народной (и народного склада) мелодии. Так, в натуральном миноре русской песни нередко встречается переход септими лада вниз в квинту (минуя сексту) — так называемая «воздушная септима» (по Кастальскому). Пентатонное происхождение этой интонации, часто включающейся в соответствующую трихордную попевку, очевидно:

12 По Кастальскому (из сб. Листопадава)



Наиболее своеобразно интонация «воздушной» септими звучит в русских народных и народного склада мелодиях тогда, когда мелодия в целом выходит за пределы пентатоники, в частности, использует типичные для минора и отсутствующее в пентатонике полутоновое соотношение V и VI ступеней лада¹:

¹ Трихордные попевки представляют собой обороты, образованные тремя смежными ступенями пентатонного звукоряда, и характерны, поэтому, для пентатонной музыки самых различных народов. Но эти трихордные попевки часто окрасиваются ярко своеобразной чертой русской мелодики в лаковом ладовом контексте, который выходит за пределы пентатоники.

13 **Andantino** Русская народная песня (сб. Филиппова)

Вот про-шли на-ши ве-се-лы, ве-се-лы-е дни, на-сту-па-ют се-зо-вы-я на нас вре-ме-на.

14 **Moderato** БОРОДИН, „Князь Игорь“

Ох, не буй-ный ве-тер за-вы-вал и т.д.

15 БОРОДИН, 3-я симфония

16 **Allegro moderato** КАЛИНИКОВ, 1-ая симфония

В мелодике западных композиторов, преимущественно романтиков, пентатоника трактуется большей частью как мажор без вводного тона и четвертой ступени, т. е. без тритона и без полутоновых соотношений, представляющих наиболее острые ладовые тяготения. Такого рода пентатонный мажор звучит по сравнению с обычным мажором более спокойно и применяется главным образом для выражения безмятежных, просветленно-созерцательных состояний, для передачи ощущения природы или особо возвышенных образов, иногда противопоставляемых образам «людских страстей»:

17 **Allegretto Pastorale** ГРИГ, сюита „Пер Гюнт“ („Утро“)

18 ВАГНЕР, „Золото Рейна“

19 ВАГНЕР, „Золото Рейна“

20 ЛИСТ, „Прелюды“

В известном этюде Des-dur Листа начальные пентатонные мотивы носят лирический характер, а более устремленный и резко подчеркнутый пентатонный мотив середины напоминает призыв, сигнал, «трубный глас»:

21 **Allegro affetuoso** ЛИСТ, этюд Des-dur

21a **ff impetuoso**

Отличие приведенных здесь мелодических оборотов «пентатонного мажора» от пентатонных оборотов русского народного склада значительно. И если опора мелодии на звуки мажорного трезвучия встречается иногда и в пентатонных русских песнях (см. сборник «10 русских народных песен» Балакирева, № 2), то подчеркнутое движение мелодии в одном направлении по всем звукам пентатонной гаммы подряд, особенно вверх, отнюдь не свойственно народным пентатонным напевам, коренящимся в глубокой древности.

В мелодике русских композиторов использование пентатоники очень широко, многообразно, оригинально. Часто встречаются как пентатонные обороты русского народного характера (см. выше пример 3), так и «пентатонный мажор», причем последний обычно трактуется иначе, чем у западных композиторов.

Так, у Чайковского пентатонный мажор носит менее статичный, менее созерцательный характер, чем у западных композиторов, отличается большей лирической наполненностью. Пентатонный мажор Чайковского служит передаче не только и не столько картин природы, сколько человеческого чувства. Например, начальные пентатонные фразы побочной партии первой части шестой симфонии (см. нот. пример 270) носят одновременно и просветленно-возвышенный и лирически-напряженный характер, что связано с широтой диапазона мелодии, с гармонией, содержащей острые тяготения, со всей внутренней логикой развития темы, к которой мы еще неоднократно будем возвращаться.

Пентатонное начало мелодии романса Рахманинова «Сирень» сочетает ощущение безмятежности природы с разливом эмоций, достигаемым последовательным увеличением временной протяженности и диапазона устремленного вверх начального мотива:

22 Allegretto РАХМАНИНОВ, оп. 21, № 5, «Сирень»
sempre tranquillo

По ут - ру, ва за ре, со ро си сто я тра ве
 я пой ду све жим ут ром ды шать

В финале скрипичного концерта Глазунова есть танцевальная пентатонная тема жанрово-характерного типа, близкая к народному инструментальному наигрышу (народный склад подчеркивается и типичным фактурным приемом — пустые квинты в сопровождении):

ГЛАЗУНОВ, Концерт для скрипки

23

Разнообразие использования пентатоники русскими композиторами сочетается с большой свободой. Нередко к пентатонной основе мелодии присоединяются звуки (чаще всего вспомогательные), дающие полутоновые тяготения и служащие одним из средств эмоционально-лирического насыщения пентатоники. Особенно часто подобная трактовка пентатонных оборотов встречается у Чайковского (см. примеры 9, 119).

В западной музыке примеры такого рода свободной трактовки пентатоники содержит мелодика Шопена, близкая многим своими чертами мелодике русских композиторов. Так, в начальной фразе ноктюрна Des-dur мелодия до кульминации не выходит за пределы пентатонного мажора; затем (в момент кульминации), хотя и сохраняется пентатонический остои (звуки *as, f, des, b*), но появляется ряд вспомогательных звуков (неприготовленные задержания) *e, c, a*, делающих спад широкой мелодической волны более лирически-выразительным и изысканным:

ШОПЕН, оп. 27, № 2, Ноктюрн
 Lento sostenuto

24 dolce

Особенно интересно по своему принципу свободное использование пентатоники в мелодии пьесы «На тройке» Чайковского (пример 9).

Вспомогательный звук *ais* четвертого такта, не входящий в пентатонику, все еще не нарушает основного пентатонного характера мелодии, сохраняющегося до модуляционного поворота в *gis-moll*. Принципиально важен здесь характер сочетания пентатонного мажора (опора на звуки ми-мажорного трезвучия в первых тактах) с различными типами пентатонных попевок, свойственных русской народной песне (сравним, в частности, обведенные пунктиром попевки примера 9 с аналогичной попевкой примера 8 из народной песни, использованной Чайковским в *Andante cantabile* первого квартета). Сочетание, о котором идет речь, связано с самим характером музыкального образа — протяжно-песенного, глубоко-лирического и в то же время передающего спокойное ощущение широкого русского зимнего пейзажа. Сочетание пентатонного «пасторального» мажора с русскими попевками встречается и в некоторых лирических мелодиях Рахманинова, передающих ощущение русской природы:

РАХМАНИНОВ, оп. 26, № 10, «У моего окна»

Lento cantabile

25 p

у мо е го ок на че ре му ха цве .
 .тет . цве . тет за дум ч и . во

В примере из фортепианной пьесы Чайковского «На тройке» существенна еще одна деталь: третья попевка звучит как бы в тональности cis-moll и тем самым вносит элемент весьма типичной для русской народной песни ладовой переменности.

Вопросы ладовой переменности и ее роли в русской мелодике мы рассмотрим несколько ниже. Сейчас кратко затронем некоторые стороны минора и мажора в русской народной песне.

Как было уже сказано (см. стр. 40) очень многие народные песни имеют два устоя — верхний (квинтовый) и нижний. Нередко напев или его основное зерно не выходит за пределы квинтового диатона, ограниченного этими устоями. Чаше же верхний (квинтовый) устой подвергается такому описанию, при котором затрагивается секста лада в качестве звука, вспомогательного к квинте. Подобный секстовый звукоряд от I до VI ступени лада (гексахорд, мажорный или минорный) очень распространен:

26 Русская народная песня (сб. Балакирева)

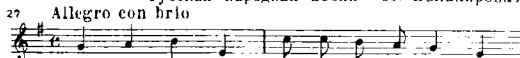


За и, грай, мо я волын ка, за, валий, мо я ду, бин ка!



Лю, бо, лю, бо, лю, бо доч ке, за и, грай, мо я волын ка!

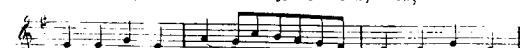
Русская народная песня (сб. Балакирева)



Ой, у тушка мо я лу го ва я,



ой, у тушка мо я лу го ва я, ой,



лу го ва я, ой, лу го ва я, с

(см. также нотный пример 106)

Б. В. Асафьев в своей книге о Глинке показал, что такого рода «секстовость» лежит в основе многих тем «Руслана и Людмилы». Асафьев справедливо отмечает также, что к сек-

сте в русской мелодике, в свою очередь, иногда «приставляется» еще один звук сверху (малая септима). При мажорной основе напева это дает миксолидийский оттенок (примеры 28, 231). В миноре такая септима иногда даже как бы замещает собой сексту в качестве совершенно особого «вспомогательного» звука непосредственно к квинте («воздушная септима» в примере 30):

Русская народная песня (сб. Лядова)



Нам бы де вуш кам го рел ки,



Лю ли, лю ли го рел ки...

29 Русская народная песня (сб. Лопатина и Прокунина)



Эх, ре бя туш ка, сви рай тесь,

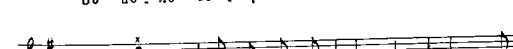


и т. д.
за ду би нуш ку хва тай тесь...

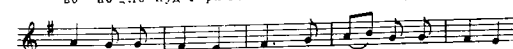
Русская народная песня (сб. Римского-Корсакова)



Во по ле бе ре за сто я ла,



во по ле куд ря ва я сто я ла, лю ли,



лю ли, сто я ла, лю ли, лю ли, сто я ла.

Миксолидийские обороты описанного народного типа своеобразно претворены в мелодике «Песни о лесах» Шостаковича:

ШОСТАКОВИЧ, „Песнь о лесах“⁴

31 Тенор соло

Со. ло - вы по ют ста. стля. вы - е, о гла -
ша - а ти ши - ну,

Иногда диапазон народного напева расширяется (особенно в процессе вариантного развития мелодического зерна) до верхней октавы от нижнего устоя, а также вниз от него, вплоть до нижней октавы от верхнего (квинтового) устоя (примеры этого нам еще встретятся в дальнейшем). Существенно, что интонационной основой (как бы базой) для дальнейшего разветвления в очень многих случаях служит именно квинтовый звукоряд с «проставленной» секстой или без нее¹. Квинтовый тон здесь, в отличие от доминанты гомофонно-гармонического склада, не трактуется как неустой. Поэтому интонацией «неустой-устой», способной завершить мелодическую мысль, служит обычно переход в приму не квинты лада, а кварты или секунды, что и определяет пламенный характер русской народной каденции (см. выше пример б). Квинтовый устой, как, впрочем, и некоторые другие звуки лада, также обладает в русской народной песне способностью завершать мелодическую мысль.

Вообще система устоев и неустоев в народной мелодике основана, повидимому, прежде всего на секундовых, т. е. собственно-мелодических связях: с глубокой древности одна из двух смежных ступеней обычно трактуется как устой, другая — как неустой, «опевающий» смежный с ним устой и к нему тяготеющий. Отсюда естественно вытекает, что при кристаллизации ладовой системы, звуки, отстоящие друг от друга на четное число ступеней (например, распо-

ложенные через ступень), легко могут приобрести одну и ту же функцию (в смысле устойчивости или неустойчивости), а звуки, отстоящие на нечетное число ступеней, — разные функции. Иначе говоря, в гамме лада устои и неустои имеют тенденцию чередоваться, т. е. располагаться по терциям и, здесь, возможно, лежит одна из важнейших предпосылок — мелодическая предпосылка — возникновения в дальнейшем терцовой структуры аккорда как представителя одной ладогармонической функции. Но терцовый принцип расположения устоев и неустоев до известной степени ограничивается (особенно в развитой системе гармонического мышления) принципом тождества ладовых функций звуков, отстоящих на октаву. Четвертая ступень натурального минора разрешается поэтому в народных песнях в тонiku ходом не только на кварту вниз, но и на квинту вверх (особенно в верхнем голосе многоголосого целого), несмотря на то, что в этом случае неустой и устой оказываются в одном терцовом ряду. По той же причине в до-мажоре, например, звуки *си* и *ре*, хотя и могут быть достигнуты движением от *до* вверх по терциям, все же несут иную функцию, нежели *до* (т. е. неустойчивы), ибо в каждой октаве они смежны с *до*. Здесь же и причина неустойчивости трезвучия, построенного на квинте лада, т. е. доминантового трезвучия. Поскольку, однако, развитое гармоническое мышление отчасти переносит свойства аккордов обратно на те звуки, на которых эти аккорды построены, квинта лада нередко приобретает и в гомофонной мелодии функцию неустоя. Этого, конечно, нет в старинных народных напевах.

В приведенном выше примере 29, в каждой трехтактной фразе напева крайние такты содержат звуки только одного терцового ряда (устойчивого), а средние (вторые) такты содержат на более сильных долях звуки другого терцового ряда (неустой *gis*, *h*, *d*), разрешающиеся на слабых долях в звуки первого ряда. Средние такты дают, таким образом, большее ладовое напряжение и напев развивается как бы трехтактными ладовыми волнами. Этому соответствует и ритмическое оживление в средних тактах каждой волны.

Совершенно аналогичное ладовое и ритмическое «дыхание» напева можно наблюдать в примере 26, в котором соответствующая волна представлена в записи одним тактом в 3/2 (устой в напеве — *g*, *h*, *d*, неустой — *a*, *c*, *e*).

Изложенные соображения о соотношении устоев и неустоев важны для понимания ладового развития в русской народной песне, и мы еще применим их к анализу протяжной народной песни в VI главе.

Сейчас отметим некоторые другие следствия, вытекающие из закономерности терцового расположения устоев и неустоев. Они связаны с тем, что в русской народной мелодике принцип октавного тождества ладовых функций звуков действует лишь

¹ В песнях более позднего времени, особенно городских, секстовая основа диапазона мелодии нередко низка: нижним звуком служит квинта лада, а верхним — третья ступень (см. пример 56). При этих условиях уже предполагающих гармоническое ощущение тонического трезвучия, звук «сексты» (т. е. тонической терции) оказывается ладовым устоем. Когда В. Асафьев пишет о секстовой основе многих иррических мелодий обычно имеет в виду именно этот секстовый диапазон (см. примеры 111—113 и начало примеров 168 и 283), а не гексахорд от первой до шестой ступени лада, как в «Русляне» Глинки.

отчасти. В самом деле, секста мажора, как звук смежный с верхним (квинтовым) устоем, ярко неустойчива. Но октавой ниже она может пониматься как нижняя терция от основного тона и включаться в группу устоев переменного мажоро-минорного лада. Аналогичным образом натуральный вводный тон к нижнему устою минора превращается в верхней октаве в натуральную септиму, которая включается в устойчивый терцовый ряд и, в качестве «воздушной» септимы (или квинты параллельного мажора), часто проявляет себя отнюдь не как неустойчивый звук. Эти вопросы, как видим, тесно связаны с ладовой переменностью, ибо тоническая опора в народной мелодии особенно легко перемещается в пределах одного терцового ряда. Но явление ладовой переменности, к которому мы теперь подошли вплотную, значительно шире.

В пентатонике, где нет полутоновых соотношений, способных создавать яркие ладовые тяготения, а также в других старинных ладах и вообще в старинной русской народной песне ладовая опорность звука в очень большой степени зависит от всего музыкального контекста: закономерности различных сторон музыкального целого еще не в такой степени дифференцировались друг от друга и еще не приобрели такой самостоятельности, как в музыкальном мышлении, использующем развитые гармонические соотношения. Поэтому функция тоника, устоя, может, в зависимости от ритмического положения звука в напеве и от мелодического рисунка, сравнительно легко и гибко перемещаться, как бы «соскальзывать» с одного тона на другой без выхода за пределы данного диатонического звукоряда и вообще без ощущения модуляции в обычном смысле¹. Особенно легко, как уже упомянуто, такое смещение главной опоры осуществляется в пределах одного терцового ряда, но встречается и перемена ролей обоих рядов². Иногда перемещение тонической опоры происходит к концу напева, который завершается, таким образом, не в той тональности, в какой начался. Описанное перемещение тонической опоры и тесно с ним связанное изменение ладовых свойств других звуков (особого рода «перекраска») — одно из своеобразных свойств русской народной мелодики. Это свойство, основанное на особом, изначальном единстве важнейших сторон музыкального интонирования (лад, ритм, мелодический рисунок) и дающее большое богатство оттенков ладовой выразительности в пределах одной системы, нашло в дальней-

шем разнообразием претворения также и в русской городской песне, бытовом романсе и, конечно, в русской классической и советской музыке. Формы проявления ладовой переменности в русской мелодике многообразны. Мы остановимся только на тех, которые имеют наибольшее значение и нашли наиболее широко претворение в классической и советской музыке.

Прежде всего — о переменности, основанной на соотношении параллельных мажорной и минорной ладотональностей, диатонические системы которых совпадают и тоники которых входят в один терцовый ряд. Факт большого распространения этого переменного лада общеизвестен. Одна из причин, повидному, заключается, помимо всего сказанного, в представляемой этим ладом возможности очень просто осуществить особое единство ладовой выразительности и выразительности мелодического рисунка. Минорная тоника расположена ниже параллельной ей мажорной. В связи с этим народные ладо-переменные напевы обычно сочетают верхнюю часть диалона мелодии с мажором, нижнюю с минором. Образуется эстетически весьма естественная связь мелодического подъема с движением от минора к мажору и, наоборот, — связь мелодического спада с движением к минору. Обычное окончание таких напевов в миноре отчасти обусловлено связью завершения с мелодическим спадом. Нижний устой служит тоника минора, верхним — квинта мажора и его терция, легко «перекрашивающаяся» в квинту минора.

Вот примеры использования переменного лада в описанном объеме малой септимы:

Русская народная песня (сб. Балакирева)

12 Andante

Уж ты до - ле ко - е, по - ле чи - сто -
е, ты раз - до - ль хо - е, ты ши - ро - ко - е.

Русская народная песня (сб Римского-Корсакова)

33 Allegro molto

Хо - ди, ла - ма - де - шевь - ка по бо - рю - ку, я - т -
для повто - для оксич -
ня в - ня

¹ Отражением этого является то, что в фольклористике самый термин устой часто понимается в смысле любого ритмически и мелодически опорного, существенного звука данного конкретного напева, а не в смысле устоя ладовой системы.

² Например, в песне № 5 из сборника Балакирева (40 песен) первые две фразы начинаются в Fis-dur, а последние две — в dis-moll. При этом все четыре фразы кончатся звуком gis.

Такую же трактовку переменного лада можно встретить и в некоторых близких народной песне мелодических оборотах русской классической и советской музыки:

24 **ГЛИНКА, „Иван Сусанин“**

Лед ве. ку в по. лон за. брал. где-то слышно петь.ье

25 **ИВАНОВ-РАДКЕВИЧ, марш „Родная Москва“**
Темп марша

Часто диапазон народной ладо-переменной мелодии расширяется на секунду вверх или вниз, либо одновременно и вверх и вниз, доходя таким образом до ноты:

26 **Русская народная песня (сб. Балакирева):**
Adagio

По. дуй, по. дуй, ве. по. го ду.
шка, эх, пе ма. лень. ка. я!

В этом случае нередко возникают особенно интересные явления в области перекраски ладового значения звуков. Так, верхний вспомогательный звук к квинте мажора (т. е. секста мажора) представляет собой октаву от тонки параллельного минора и поэтому при благоприятных мелодико-ритмических условиях как бы оспаривает у квинты значение устоя. В примере 3, сочетающем лентатонные обороты с переменностью, эта потенциальная устойчивость сексты мажора (верхнего 4) ощущается достаточно ясно. Аналогичным образом октавой ниже натуральный вводный тон к минорной тонике воспринимается, при соответствующих условиях, как квинта параллель-

ного мажора. Иногда эта квинта отсутствует в верхней октаве и дана только в нижней:

37 **Русская народная песня (сб. Балакирева):**
Andante

Как под ле. сом. под че. соч. ком шел. ко. ва тва. ва

В подобных случаях встречается и менее типичное окончание напева в мажоре при начале в параллельном миноре:

38 **Русская народная песня (сб. Балакирева):**
Allegro non troppo

По. се. я. лив. ле. вки. лив. по. се. я. лив. ле. вки
лев, Ла. до! Ла. до! де. вки лев, Ла. до! Ла. до! де. вки лев.

Интересно, что такого рода «заход» на тон вниз за нижний минорный устой, если только не следует немедленного возвращения к тонике, очень часто создает ощущение некоторой ладовой перестройки—ощущение предстоящего перехода в параллельный мажор. Переход этот, скрыто подготовленный внутренними средствами ладовой переменности, часто выражается затем открыто—в быстром мелодическом подъеме (иногда широкими интонациями) к верхней мажорной квинте. Это можно наблюдать как в старых, так и в более новых народных и народного склада мелодиях:

Русская народная песня (сб. Лопатина и Прокунина):
39 **Andante e rubato assai**

Ах! (в) не о. два то, не о. два
э. х! Во по. ле до. ро. жень.



ка, э х! О дна про ле га ла.

Русская народная песня, „Вниз по матушке по Волге“⁴⁰

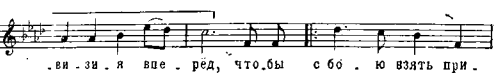


Вниз по ма туш ке по Вол... (по) Вол ге

АТУРОВ, Партизанская



По до ли нам и по взгорьям шла ди.



ви зи я все ред, что бы с бо ю взять при.



мо рье, бе лой ар ми и о плот. Что бы шог

В мелодиях русских городских и революционных песен описываемый тип ладовой переменности превращается в обычное для гомофонно-гармонического склада отклонение в параллельный мажор. Границу между этими явлениями установить трудно: переход очень постепенен. В примерах, подобных «Партизанской» Атурова, можно в сущности усматривать как переменность, так и отклонение. Вот некоторые типичные примеры отклонений в параллельный мажор в городских песнях, «Песнях каторги и ссылки»¹:



Умеренно Песня „Узник“⁴²



Си жу за ре шет кой в тем ни це сы ро и, Вскор

мзев ный на во ле о ре л мо ло до и, Май



Шире

груст ный то ва рищ, ма ха я кры лом,



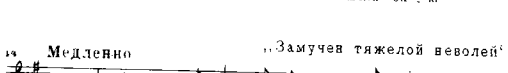
Кво ва ву ю пи шу клю ет пол ок ном.



Спокойно

Колыбельная

Ми лый узник, спи спо кой но ба юш ки ба ю



Медленно

„Замучен тяжелой неволей“



За му чен тя же лой ве во лей, ты



слав во ю смер тью по чил.

Преемственная связь с ладовой переменностью крестьянской песни здесь несомненна. Она проявляется в типичном сочетании мажорных интонаций с более высоким регистром, в опоре этих интонаций на квинтовый звук мажора (иногда «певаемый» секстой: пример 42), или же в устремлении к мажорной квинте как к кульминации с последующей опорой на мажорную терцию (примеры 43, 44 сравн. с примерами 39—41). Этот тип интонаций при отклонении из минора в параллельный мажор может быть прослежен в русских революционных и советских массовых песнях вплоть до «Партизанской» Атурова и «Священной войны» Александра. Нередко сопоставление минора и мажора дает гораздо более резкий контраст, чем в крестьянской песне. В примере 42 и ряде ему подобных этот контраст выражен также и в сопоставлении более ренгитивной, взволнованной минорной фразы и

¹ «Песни каторги и ссылки» Изд. политкаторжан, Москва, 1930.

более широкой, напевной мажорной. Смысловое содержание подобных контрастов в некоторых песнях — стремление преодолеть оковы, вырваться из неволи, вздохнуть полной грудью. Несмотря на, казалось бы, обычные, общеевропейские нормы мажора и минора, характер описанных песенных интонаций — типично русский, глубоко корящийся в народном творчестве¹.

Из многочисленных видов ладовой переменности, помимо параллельного мажора-минора, упомянем еще только об одном. Этот вид основан на уже упомянутом факте, что в народных ладах основной тон и квинта являются двумя различными по характеру устоями, а не устоем и доминантовым неустоем. Во многих русских песнях квинтовый тон является опорным и заключительным и как бы разделяет функцию «тониности» с основным тоном. Отсюда в конечном счете и происходит вид переменности, выражающийся в колебании между двумя центрами, отстоящими друг от друга на квинту. Частный случай этого вида — чередование одной мелодической фразы в двух тональностях — как бы в «главной» и «доминантовой» (как в песне «Во саду ли, в огороде»).

Основные ладовые свойства русской крестьянской песни сохраняются и в песнях, слагаемых народом в наши дни. Вот, например, первая строфа песни про «Катюшу», сложенной в

¹ Разумеется, самый факт отклонения из минора в параллельный мажор никак нельзя считать специфической чертой именно русской музыки. Речь идет лишь об особом интонационном использовании этого отклонения. Но и это использование (т. е. сочетание отклонения в мажор с мелодическим подъемом, кульминацией на квинтолом звуке, опорой на терцию), хотя оно особенно типично для русской мелодики, конечно, не чуждо и мелодике западной. Вспомним, например, тему Крейцеровой сонаты Бетховена:



Легко ощутить здесь в момент отклонения элемент распевной разности, свойственный некоторым темам Бетховена и близкий русской песенности. И все же отличие внутреннего смысла этого момента от аналогичных моментов в русских песнях колоссально. В активной инструментальной теме Бетховена долгие ритмические длительности, после более кратких, означают, прежде всего, остановку движения, сдерживающий момент; это типично для многих тем Бетховена. Наоборот, в русских песенных мелодиях, о которых шла речь, более долгие звуки, связанные с переходом к мажору и более высокому регистру (примеры 40, 42), означают прежде всего расширение песенного дыхания, более яркое развитие песенного начала. Таким образом в двух описанных случаях имеет место использование различных выразительных возможностей сопоставления коротких и долгих звуков.

Воронежской области в 1943 году для советских бойцов народной песенницей Е. Степанюгиной¹:



Здесь в запеве очевидна обычная переменность — сопоставление мажора и параллельного минора, причем мажорный кандакс связан с восходящими интонациями, а минорный — с нисходящими. В припеве ясна кульминация на сексте мажорного лада, к которой берется в качестве вспомогательного звука малая септима (отклонение в тональность субдоминанты), придающая песне обычный для многих старинных народных напевов миксалидийский оттенок². Завершается напев на квинте мажора. В этой песне ясны, разумеется, и новые черты, идущие от городского революционного фольклора, от советской массовой песни. Эти черты — четкость и активность ритма, движение по звукам трезвучия (третий такт), начальная восходящая квартальная интонация — придают песне маршеобразный, строевой характер.

Существо ладовой переменности заключается, как упомянуто, не только в колебании тонального центра, но и в ладовой «перекраске» одних и тех же звуков. Композиторы-классики нередко претворяли эту сторону переменности, используя такое существенное средство, как различная гамонизация одних и тех же мелодических оборотов. Так, в персидском хоре из «Руслана и Людмилы» Глинки, а также в «Казачке» Даргомыжского, одно из проведенных тем гармонизовано в параллельном миноре, причем мелодия не транспонируется, остается на прежней высоте. Аналогичным приемом пользуется Бородин во второй части «Богатырской симфонии». В русской мелодике имеет огромное значение переменность в более широком смысле, т. е. в смысле всякого рода изменений ладо-

¹ Цит. песню по статье Н. Бачинской «Современные песни Воронежской области», «Советская музыка», 1951, № 2, стр. 46—47.

² При этом здесь характерно (как и для многих других русских народных напевов) и то, что в нижней октаве берется обычный вольный тон мажора (с₁ в примере № 46), а не миксалидийский септима (с₁). Этот звукоряд, под названием «обиходного» получил большое распространение и в русских церковных песнопениях.

гармонических значений звуков и интервалов мелодии (их «перекаски») независимо от того, присутствует ли переменный лад как определенная оформленная структура. Этого рода переменность в широком смысле связана с частым возвращением мелодии к тому же звуку (или тем же звукам) и представляет собой ладовый аспект той свободной вариантности, которая столь свойственна русской мелодике.

Рассмотрим мелодию очень популярной сейчас в народе песни «Раскинулось море широко», бытующей с многими различными текстами:

„Раскинулось море широко“



Обычная для русской песни ладовая переменность того типа, какой описан выше, здесь очевидна. Однако раскрывающееся в этой мелодии богатство ладовых (и ладогармонических) свойств отдельного звука этим не исчерпывается. Верхнее *e* сначала появляется как вспомогательный звук к квинте мажора (секста). Затем это *e* звучит уже не как секста от тоника, а как нона от доминанты. Далее вступает в свои права переменность в тесном смысле и — после затактоного *h* — верхнее *e* воспринимается уже как ми-минорная тоника. Но и это еще не все: в последний раз тот же звук дается как квинта от *a*, т. е. снова перекашивается. Это богатство превращений звука (или интервала) одна из существенных национально-своеобразных черт русской мелодики.

Явление переменного лада, как особой структуры, было еще в дореволюционные годы описано Б. Л. Яворским. Указано же на ладово-мелодическую переменность в широком смысле, как характерную черту русской мелодии, сделаны в поздних работах академика Б. В. Асафьева («Евгений Онегин», «Интонация», «Глинка»). Асафьев при этом специально останавливается на своеобразной «игре» в «различное предназначение» квинты и сексты лада, оспаривающих друг у

друга значение опоры, и ссылается, как на пример, на мелодичную часть арии Руслана:



Здесь нет переменного лада: звуки *c* и *h* ставятся лишь в различные ритмические и гармонические условия. Количество таких примеров легко, конечно, увеличить.

Ярким примером в мажоре может служить, в частности, начало романса «Я здесь, Инезилья» Глинки:



Благодаря особенностям мелодического рисунка, ритма и гармонизации звук *e* здесь на мгновение претендует на значение опоры, что отличает этот пример от бесчисленных случаев использования сексты исключительно как вспомогательного звука или задержания к тонической квинте.

Добавим, наконец, что с мелодической переменностью в широком смысле связаны также некоторые виды отклонений и модуляций.

Нередко модуляция или отклонение совершаются без выхода мелодии за пределы диатонического звукоряда главной тональности; при этом имеет место вариантное возвращение к

одним и тем же звуком мелодии, меняющим свое значение. Таковы, в частности, многие отклонения и модуляции в доминантовую тональность, появляющиеся как варианты непонятно предшествующих мелодических оборотов, связанный с остановкой на доминанте (без модуляции или отклонения):

Русская народная песня „Во пире была“ (по увертюре Балакирева на темы трех русских песен)

50

половинный каданс в D-dur

полный каданс в A-dur

Естественно, что композиторы, гармонизовавшие эту песню (Балакирев, Римский-Корсаков), дают в конце ее модуляцию в тональность доминанты. Такое соотношение типично для многих народных (и близких к народным) мелодий (см. далее примеры 226, 226а и первый четырехтакт прим. 322).

Но связь отклонений с вариантным перекрашиванием тех же звуков находит, конечно, и другие, и притом самые разнообразные проявления. В примере из третьей сюиты Чайковского (см. пример 217) скобками отмечено свободно-вариантное повторение того же мелодического оборота с ладовой перекраской звуков (отклонение).

Особенно интересен с этой стороны следующий пример из «Франчески» Чайковского:

ЧАЙКОВСКИЙ, „Франческа да Римини“

Andante non troppo

51

половинный каданс в a-moll

полный каданс в E-dur

Последний (каденционный) мотив является здесь вариантным повтором предпоследнего. Такого рода повторы, замедляя развитие мелодии, служат одним из средств, придающих мелодии характер неторопливого повествования, и в этом отношении аналогичны некоторым видам былинных повторов. Изменение, сделанное при повторе в данном случае, представляет собой одну из замечательных находок Чайковского в этом гениальном «рассказе Франчески». Эффект здесь не только в том, что верхние *fis* (вместо *f*) дает более высокую кульминацию и некоторое общее ладогармоническое «просветление» при отгнетке пианиссимо (особого рода «эхо», имеющее здесь значение лирически выразительного «вздоха-воспоминания» о светлом, но далеком прошлом). Не менее существенна и тонка здесь перекраска заключительной интонации (*a — gis*): первый раз эта интонация воспринимается как половинный каданс в ля-миноре, во второй раз в ней, в связи с иной гармонизацией, ясно ощущен элемент полного несовершенного каданса в ми-мажоре. Здесь, как в естественно текущей словесной речи, найденное нужное «слово» приобретает при повторе новый, более определенный и проникновенный интонационный оттенок.

Все описанные приемы, связанные с переменностью в широком смысле, являются выражением свободы и особой интенсивности русского мелодического мышления, использующего «до дна» выразительные возможности отдельных звуков, интервалов, мелодических оборотов, ладов.

В зарубежной музыке переменность тоже встречается (прежде всего у Шопена, ладовое мышление которого претворяет переменность, свойственную польской песне), но в целом применение ее более ограничено. В частности, гармоническое варьирование того или иного мелодического оборота гораздо чаще дается при повторении большого мелодического построения, в которое этот оборот входит, нежели при непосредственным (т. е. не на расстоянии) повторении тех же интонаций. Случаи, подобные следующим, сравнительно редки:

Vivace ШОПЕН, оп. 30, № 2, Мазурка

52

ШУМАН, оп. 15, № 6, Грёзы

53

♩ = 100

Повторяем, что подобного рода вариантная перекраска мелодического оборота встречается в западной музыке не часто.

Иногда имеет место лишь различие каденций в мелодически тождественных предложениях периода:

ШУМАН, оп. 99, № 4, Albumblatt

Ziemlich langsam

54

Пример наиболее оригинального и выразительного применения этого обычного приема содержит романс Рахманинова «Сон»:

РАХМАНИНОВ, оп. 8, № 5, «Сон»

55

Lento
len.

РАХМАНИНОВ, оп. 8, № 5, «Сон»

55a

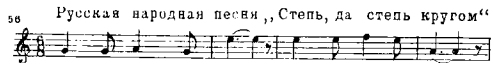
Lento
len.

В первом из этих примеров дано длительное гармоническое варьирование короткого мелодического оборота. Второй пример, с точки зрения мелодии, интереснее, так как небольшой «перекрашиваемый» оборот (см. скобки в примере 53) включен в мелодическую линию широкого дыхания. Гармоническая перекраска сообщает этому повторяемому обороту особую интонационную убедительность. Здесь — проявление той близкой русской музыке шумановской прощливости (Innigkeit), за которую так любили Шумана русские музыканты.

В конце первого предложения словам: «Но то был сон», — свидетельствует отклонение в далекую тональность третьей пониженной ступени. Это тональное сдвигание подчеркивает иную плоскость, иной мир — «сон». Во втором же предложении тождественный мелодический оборот с теми же словами имеет несколько иной оттенок: на первый план выступает не иллюстрация значения слова «сон», а окончательное и горькое утверждение, что «то был сон», только сон. Ощущение утверждения естественно передается полной каденцией в гдливой тональности, а «нога горечи» — нитональней с шестой пониженной ступенью. Этого рода примеры показывают, что ладогармоническая «перекраска» интонации способна художественно превратить тончайшие, едва уловимые эмоционально-смысловые оттенки интонационной выразительности живой речи.

Перейдем теперь специально к рассмотрению некоторых ладоных закономерностей мелодии, связанных с развитым гомофонно-гармоническим мышлением.

Только в эпоху развитого гармонического мышления приобретают широкое распространение мелодические обороты, основанные на движении по звукам разложенного аккорда. Если, например, в русской народной песне встречается движение по разложенному доминант-септаккорду, то это служит свидетельством ее более позднего (обычно городского) происхождения:



Степь да степь кру - гом, путь да лёк ле - жи -



Втой сте.пи гла.хой у. ми.рал из. щик.

(см. также пример № 47).

Вопрос о соотношении мелодического движения по звукам аккорда с другими видами движения (прежде всего с поступательным движением) будет особо рассмотрен в главе о мелодической линии. Сейчас остановимся подробнее на значении для мелодии гомофонного склада ее реальной или предполагаемой гармонизации. Так, более редкие смелые гармонии создают, при прочих равных условиях, ощущение более широкого мелодического дыхания. Выдержанная, песенноинтонационная гармония способна объединить в одно целое мелодический отрезок значительного протяжения (см. выше пример № 24: первые три такта на тонической гармонии).

Помимо того, что гармония делает более определенным ладоный смысл мелодии, ее отдельных отрезков и звуков, она часто создает или подчеркивает такие соотношения, которые непосредственно из ладоовой природы звуков мелодии не вытекают.

Сюда относятся, в частности, тяготения неаккордовых звуков к аккордовым, — тяготения, имеющие большое самостоятельное выразительное значение и часто не совпадающее с основными ладовыми тяготениями звуков: например, основной тон тоники, взятый как задержание на доминантовой гармонии, тяготеет к вводному тону, а вводный тон, как задержание субдоминантовой терции, тяготеет вниз, а не вверх. Наибольшее значение имеют в этом смысле именно задержания, поскольку метрическое положение на сильных и относительно сильных долях такта делает их более заметными. Посредством задержания легко создать сильное «местное» тяготение на любой ступени лада. Основные возможности задержаний связаны со сферой лирической (в широком смысле) выразительности, преимущественно с открытым, подчеркнутым выражением лирической эмоции — от чувствительных или скорбных «вздохов» до страстных порывов, от романтического «томления» до взволнованных, приподнятых состояний. Обилие задержаний характерно для лирических и особенно лирико-драматических мелодий Чайковского, а также композиторов-романтиков (например, Шумана). У Чайковского нередко встречаются мелодии, в основе которых лежит в сущности «цепь задержаний»:



ЧАЙКОВСКИЙ, 6-я симфония



(см. также пример 293).

Для русской городской мелодики характерно также сочетание задержаний с упомянутым выше движением по звукам разложенного аккорда. В частности весьма типичен оборот, состоящий из взлета по звукам аккорда — от основного тона к септимере или нонне — и последующего нисходящего задержания:



(см. также выше пример № 47).

Этот типичный лирический оборот русской городской бытовой музыки нередко встречается у русских композиторов конца XIX — начала XX века также в темах крупных инструментальных сочинений:



На варианте этого оборота основана, между прочим, мелодия известного dis-moll'ного этюда Скрябина:



Взлеты по аккордовым звукам и задержания, подчеркнутые острой и возбужденной ритмикой, придают здесь мелодии откровенно эмоциональный и вместе с тем ораторски-приподнятый, патетический характер. В смысле обобщения и возвышения простой мелодики бытующих жанров эта мелодия достойно развивает традиции Чайковского.

Обороты описанного типа, т. е. взлеты по аккордовым звукам к нисходящему задержанию, встречаются и в песнях советских композиторов, использующих интонации русской городской мелодики:



Если вспомнить, что доминантовая нона, часто являющаяся мелодической вершиной подобных оборотов, представляя собой сексту лада, станет ясно наличие в подобных случаях особого претворения в условиях городской мелодики той уже упомянутой роли сексты, как вершины звукоряда, которая характерна для многих русских крестьянских песен.

Вопрос о роли неаккордовых звуков, особенно задержаний, имеет для выразительности мелодии большое значение. Ясно, что мелодия, носящая решительный, уверенный, спокойный и мужественный характер, в гораздо меньшей мере насыщена подчеркнутыми, заметными для слуха задержаниями, чем лирическая. Это вытекает хотя бы уже из ритмического строения мотивов: активные, решительные мотивы оканчиваются обычно на метрически сильных и относительно сильных долях, а подчеркнутые, ясно выделенные задержания предполагают, наоборот, так называемые слабые окончания. Важно, однако, отметить, что в гомофонно-гармонической музыке встречаются также и лирические мелодии, свободные или почти свободные от задержаний. Таковы многие мелодии Бетховена, особенно в медленных частях циклических форм:

66 **Andante con moto** **БЕТХОВЕН, 5-я симфония**

В примере 66 нет ни одного задержания и сравнительно мало других неаккордовых звуков. В теме Adagio Патетической сонаты задержания есть только в самом конце мелодии.

Эти мелодии представляют особую характерную для Бетховена сферу лирической выразительности — лирику благородно-мужественную, светлую, объективную, свободную от элементов галантной чувствительности и сентиментализма предшествующих стилей и от субъективизма взволнованной лирики некоторых композиторов XIX века.

Многие слабые окончания того типа, которые у Моцарта почти всегда гармонизовались как задержания, у Бетховена гармонизованы без задержаний и лишены элемента чувствительности (это, быть может, является даже некоторой реакцией на обычную моцартовскую манеру):

67 **Allegretto** **БЕТХОВЕН, Соната, оп. 27, № 2**

В русской классике светлые лирические мелодии, почти свободные от задержаний (во всяком случае, от подчеркнутых задержаний), встречаются прежде всего у Бородина, лирика которого носит, по сравнению с лирикой Чайковского, более спокойный, объективный характер (см. примеры 68, 69: слабые окончания гармонизованы без задержаний).

68 **БОРОДИН, 2-ой квартет**

69 **Andante** **БОРОДИН, 2-ая симфония**

Впрочем, и у Чайковского есть немало лирических тем почти без задержаний. Такова, например, основная мелодия Баркаролы («Июнь» из «Времен года», см. дальше пример 259).

До сих пор речь шла только о нисходящих задержаниях. Они получили распространение раньше восходящих и встречаются много чаще, что вполне понятно в силу естественной связи разрешения напряжения, успокоения с нисходящим движением. При этом, если среди нисходящих задержаний на равных основаниях встречаются тоновые и полутоновые, то среди восходящих — решительно преобладают полутоновые. Они представляют собой «вводнотонное соотношение», перемещаемое на разные ступени лада, и часто вносят в мелодию элемент хроматизма:

70 **Allegretto** **БЕТХОВЕН, Соната оп. 22**

Задержания; подобные приведенным, получили широкое распространение в классической музыке XVIII века.

Они были тогда сравнительно новым средством чувствительной и в то же время тонкой и изысканной лирики. Впоследствии в вагнеровском «Тристане» усиленные и обострен-

ные непрерывные ряды таких задержаний использованы для выражения непрерывного, «бесконечного» любовного томления, особый характер которого как раз и передавался постоянным сочетанием разрешения с восхождением, т. е. с новым нарастанием напряжения.

Основной мотив «Тристана», служащий звеном многочисленных секвенций, содержит последование не только двух неустойчивых гармоний, но и двух восходящих полутоновых задержаний, образующих отрезок хроматической гаммы:

ВАГНЕР, «Тристан и Изольда»



В симфонической мелодике Чайковского также встречаются непрерывные хроматические восхождения с задержаниями, но их функция иная: они служат лишь средством симфонического нарастания, исходные же и кульминационные мотивы носят простой, диатонический характер (см. пример 299, такты 8—11).

Отдельные же восходящие задержания, не образующие непрерывных цепей, стали в гомофонной мелодике XIX и XX веков столь же обычным средством, что и задержания нисходящие.

Рассматривая вопрос о задержаниях, напомним также, что для выразительности задержания имеет значение весь контекст, в частности временные соотношения. Так, например, при весьма длительном звучании задержания и краткости разрешения нарушается наиболее естественное соотношение между состоянием ожидания и самим ожидаемым явлением: центр тяжести переносится на состояние ожидания, оно становится самодовлеющим и поэтому как бы перерождается, т. е. в значительной мере теряет свое основное качество активного ожидания определенного явления. Таковы многие задержания поздних романтиков — Вагнера и Листа, носящие оттенок особо подчеркнутого томления или аффектации, но не могущие служить выражением простой и сильной лирической эмоции. Таково, например, следующее задержанье (отмеченное звездочкой), длящееся в девять раз дольше разрешающего звука:

ЛИСТ, Соната h-moll



Наоборот, у Чайковского соответствующие соотношения носят наиболее естественный характер (см. хотя бы примеры 57, 58, 59).

Выше мы упоминали, что тяготения полутоновых восходящих задержаний аналогичны тяготению вводного тона. Это последнее в свою очередь получило особенное значение вместе с развитием гомофонно-гармонической музыки. Вводный тон — это наиболее активно тяготеющий звук лада, и интонация его перехода в основной тон тонки реализует это тяготение. Мелодия, в которой, — в связи ли с отклонениями в другие тональности, или благодаря альтерациям, хроматическим неаккордовым звукам, — ощущается много вводнотонных соотношений, отличается, при прочих равных условиях, большей эмоциональной насыщенностью, интенсивностью.

73 Allegretto ШОПЕН, Мазурка op. 67 № 3



Вследствие того, что широко понимаемый мажор Шопена (как и других композиторов XIX века) «вобрал» в себя всевозможные отклонения в родственные тональности и «вводно-тоновая интонация» стала одной из распространеннейших, вспомогательные звуки *dis*, *cis*, *gis* воспринимаются в приведенной мелодии не просто как «раскраска» («хрома»), но и как своего рода вводные тоны, тяготеющие к соответствующим ступеням лада и эмоционально насыщающие мелодию.

Нужно, однако, иметь в виду, что чрезмерное произвольное мелодии вводнотонностью (когда любой звук лада может быть превращен в вводный тон и к любому звуку может быть взят вводный тон) таит в себе опасность разложения тональной основы — опасность «безликого хроматизма». В западной музыке, уже начиная с Вагнера, эта опасная возможность стала реализовываться, что в конце концов и привело к атонализму. Наоборот, в русской и — шире — славянской классической мелодике (Глинки, Шопен, Чайковский и другие композиторы) обогащенный мажор сохраняет индивидуальные качества звуков лада и прочную тональную основу.

И в мелодике западных романтиков, и в мелодике русских классиков сфере повышенной эмоциональности, связанной с вводнотонностью и хроматикой, часто противопоставляются контрастирующие этой сфере спокойные, просветленные образы, связанные с рассмотренными выше ладами без вводного

тона (пентатоника, гекстатоника). У западных композиторов в этом — специфическое проявление (в области ладовой стороны мелодии) одного из типичнейших образно-смысловых контрастов романтических художественных концепций (образов людских страстей и, с другой стороны, — спокойной природы, застывшей старины, возвышенно-религиозного созерцания и т. п.).

Наряду с вводнотонными, т. е. восходящими полутоновыми тяготениями большую интенсивностью отличаются некоторые полутоновые нисходящие ладовые тяготения. Это относится прежде всего к шестой ступени минора и гармонического мажора, которая сильно тяготеет в пятую ступень лада. Тяготение это часто реализуется именно как типично минорная по своей выразительности интонация — скорби, вдоха, стона, плача:

Andantino МУСОРГСКИЙ, „Борис Годунов“

А — а! — ст. ня. дя. ко. де. ея. ку

Allegro. A doppio piu vivo

А — а! — А. — а!

(см. также пример 2)

Очень большое количество минорных народных и народно-го склада мелодий, опирающихся на квинтовый тон и его «опевающих», содержат мелодические обороты, основанные на тяготении шестой ступени в пятую (см. пример 135, первый такт).

При этом очень часто шестая ступень лада, разрешающаяся в пятую, представляет верхний звук мелодии. В этих случаях кульминация мелодии представлена не только высоким звуком, но и характерной, выразительной интонацией лада¹:

СМЕТАНА, „Влтава“

Наконец, поскольку тяготение шестой ступени в пятую представляет собой самое интенсивное нисходящее тяготение минорного лада, естественно, что в

¹ Это относится, как увидим в следующей главе, и ко многим мажорным мелодиям, где шестая ступень отстоит на целый тон от пятой, и поэтому характер ее тяготения (и всей соответствующей интонации) иной.

мнорных мелодиях, основанных на нисходящих задержаниях эта интонация играет большую роль. Не случайно, что в приведенных выше «цепях задержаний» завершающая интонация во всех примерах — переход шестой ступени лада в пятую (см. примеры 57—59, 293).

Естественно, что нисходящие полутоновые тяготения по своей выразительности в известном отношении противоположны восходящим (вводнотонным). Эта противоположность, коренящаяся в конечном счете в соотношении восходящего и нисходящего движения, представляет существенную сторону музыкально-эстетической противоположности мажорности и минорности в широком смысле слова. Вводнотонная интонация чужда натуральному минору и связана с мажорной доминантой. В гармоническом и мелодическом миноре она формирует каденцию по мажорному образцу, как бы внося в минор элемент мажора. И наоборот, звук шестой пониженной ступени, имеющий специфически минорный характер, как бы вносит в мажор (гармонический или мелодический) элемент минора. Лад с большим количеством вводнотонных тяготений обладают в этом смысле возможностями более интенсивно мажорной окраски мелодии, а лад с большим количеством нисходящих полутоновых тяготений, — наоборот, интенсивно минорной. Так, фригийский лад содержит нисходящее полутоновое тяготение не только к квинте, но и к примае; поэтому его минорная окраска более глубока, чем у натурального минора:

Andantino ШОПЕН, Мазурка оп. 41, № 2

Наоборот, лидийский лад имеет яркий вводный тон не только к примае, но и к квинте, и поэтому его мелодические обороты способны звучать особенно светло:

All'egro non troppo ШОПЕН, Мазурка оп. 24, № 2

Аналогичным образом миксолидийский лад обычно звучит спокойнее обыкновенного мажора. Дорийский же лад или оттенок дорийского лада в миноре часто звучит просветленнее натурального минора; его секста, образующая тритон с терцией, как бы устремлена ввысь:

МУСОРСКИЙ, Борис Годунов⁴

Изложенные соображения практически важны для анализа ладовой стороны мелодии. Однако ими, конечно, не может быть исчерпана характеристика выразительных возможностей упомянутых ладов. Так, например, интенсивность и определенность полутоновых тяготений (тяготение вводного тона или минорной сексты) способны сообщать мелодическим оборотам не только острый, динамичный, но и чувствительный характер. Если же еще вспомнить, что полутоновые интонации вовсе отсутствуют в древних пентатонных напевах, станет понятным, что, например, дорийский лад, лишенный полутонового тяготения сексты к квинте, способен звучать не только более светло, но и более архаично, чем обычный минор.

Существенны и иные свойства: наличие во фригийском и дорийском ладах звука, образующего тритон по отношению к одному из устоев лада (к квинте, к терции), может быть использовано для придания мелодии большей остроты, иногда оттенка особой силы, удала (как в начальном фригийском обороте мелодии песни Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы Мусоргского «Борис Годунов») или несколько болезненной напряженности (как в одном из лейтмотивов Бориса Годунова, приведенном в примере 78).

Из сказанного ясно, что индивидуальное своеобразие выразительных возможностей различных ладов несравненно велико. Русская народная и классическая музыка широко использует это своеобразие, причем, наряду со старинными ладами и обычными мажором и минором, встречаются и всевозможные их сочетания, определяющие ладопеременные образования самых различных типов (помимо наиболее распространенных, о которых речь была выше). Степень же и характер «мажорной» или «минорной» окраски мелодии вообще не может быть определена посредством механического подсчета количества восходящих и нисходящих ладовых тяготений, ибо лады реализуются в конкретных условиях живых музыкальных произведений, в которых действует сложная совокупность музыкально-эстетических закономерностей. Введение в минорный лад вводнотонных тяготений далеко не всегда делает музыку менее минорной: нередко, наоборот, такие тяготения, если только они не колеблют самой минорной основы лада, могут, по закону контраста, обострить и усилить минорный характер целого, поскольку усиливается напряженность тяготений при сохранении минорной основы. Выразительность гармонического минора многих «жестоких» ро-

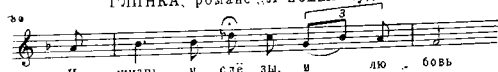
мансов, в мелодиях которых, кроме вводного тона, иногда обильно используется также четвертая повышенная ступень (вводный тон к доминанте), в большой мере зиждется на этом обстоятельстве. И если натуральный минор, столь распространенный в русской крестьянской песне, способен передавать более ровный и глубокий лирико-эпический характер «минорной» эмоции, то гармонический минор русского бытового ромаса связывается, как известно, с большей эмоциональной остротой и возбужденностью. Аналогичным образом, введение острых и сходящих тяготений в мажорную мелодику далеко не всегда омрачает характер музыки, а может иногда — по закону контраста и в силу большой напряженности тяготений — сделать мажор более ярким, интенсивным. Это относится, в особенности, к звуку шестой пониженной ступени (гармонический мажор). Если в начале мелодии ромаса Шумана «Я не сержусь» этот звук подчеркивает скорбно-трагический элемент («иоту горечи», подобно отрывку мелодии, приведенному в примере 55 а), если в конце ромаса Глинки «Я помню чудное мгновение» тот же звук дает лишь как бы легкую тень (на слове «слезы»: «и жизнь, и слезы, и любовь»), то во многих мелодиях более поздних композиторов этот звук гармонического мажора способствует передаче романтически приподнятого, иногда праздничного, даже экзальтированного характера музыки (см. пример 81):

79 Не слишком скоро ШУМАН, Романс, оп. 48, № 7



Я не сержусь, хоть боль во всем груди

ГЛИНКА, романс «Я помню чудное мгновение»⁴



И жизнь, и слезы, и любовь

СКРЯБИН, 3-я симфония



В иных условиях гармонический (и мелодический) мажор может служить средством выражения элемента томности в лирической мелодии, в частности элемента «восточной неги», в том его специфическом преломлении, которое стало характерным для многих мелодий русских композиторов (см. примеры 304, 309).

Национально окрашенные восточные мелодии советских (прежде всего армянских) композиторов также нередко связаны с гармоническим и мелодическим мажором:

22 ХАЧАТУРИАН, „Песня о Сталине“

42 Andante maestoso

Вождь стра . вы, о те . бе вы . ше
гор под . яв . ля . ет . ся сла . ва в на . ро . де .

43 АРУТЮНЯН, „Кавтата о Родине“ (Колыбельная)

Спя сво . кой . во, спят все лю . ди,
я за . су, сы . вок, с то . бой.

Наиболее общие выразительные возможности основных ладов — мажора и минора (радость и печаль, свет и тень) — видны уже из того, что понятия мажорности и минорности давно уже применяются отнюдь не только в их специальном музыкальном значении, но и в смысле упомянутых характеристик. Естественно, что, например, торжественные победные марши пишутся в мажоре, а похоронные — в миноре. Следует также помнить, что в развитой системе гармонического мышления мажор, благодаря особому акустическому единству и полноте звучания мажорного трезвучия, обычно воспринимается как более устойчивый и влиятельный лад, а минор как более неустойчивый, динамичный, весьма пригодный, поэтому, для выражения душевного смятения, тревоги, глубокого драматического напряжения, а также мрачной энергии, устремленности и т. д. Бесконечно разнообразные частные выразительные возможности мажора и минора вытекают из названных общих и определяются всякий раз взаимодействием лада с другими сторонами музыки.

При анализе ладовой стороны мелодии необходимо обращать специальное внимание на особо выразительные в ладовом отношении — ладово-характерные, яркие, своеобразные интонации. Часто такие интонации связаны с наиболее неустойчивыми, остро тяготеющими звуками лада, с такими интервалами, которые встречаются значительно реже других и обладают более специфической выразительностью.

Таков, например, интервал уменьшенной септимы в гармоническом миноре. Он встречается в этом ладе только на одной ступени, отсутствует в натуральных ладах, образован наиболее остро тяготеющими звуками минора — вводным тоном и шестой ступенью; помимо ладовой стороны, это интервал широкий, дающий значительное количество естественное изменение высоты. Все это обусловило применение интонаций, связанных с уменьшенной септимой и разрешающими ее устоями, в огромном количестве минорных тем патетического, философски-значительного характера, в частности в коротких темах полифонического склада, выразительность которых концентрируется в очень небольшом количестве основных интонаций:

84 БАХ, Фуга

85 МОЦАРТ, Реквием

86 ЛИСТ, Соната b-moll

87 ТАНЕЕВ, Симфония c-moll

Интервал уменьшенной квинты — также характерный интервал гармонического минора, встречающийся в этом ладе один раз и образованный яркими звуками: вводным тоном и тонической терцией (определяющей минорность лада). Однако ярко неустойчив в этом интервале только один звук; естественно, что как интонационная основа она обычно применяется в глубоко выразительных, но не столь острых патетических, а более философски-созерцательных и лирических темах:

88 БАХ, Фуга

РАХМАНИНОВ, 1-ый концерт для ф-п.



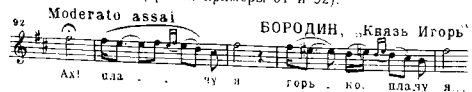
Характерным интервалом минора и гармонического мажора является, разумеется, и увеличенная секунда. Она свойственна, как известно, многим ладам восточной музыки. Так называемая «венгерская» или «цыганская» гамма, применяемая и в восточной музыке, содержит две увеличенные секунды (вторая из них связана с повышением четвертой ступени гармонического минора). Примеры многочисленны в венгерской народной музыке и у венгерских композиторов, например, Листа. Ниже мы приводим венгерскую тему из симфонии Гайды:



В украинской музыке также нередко встречается увеличенная секунда, обусловленная повышением четвертой ступени минора:



Повышенная четвертая ступень в «Плаче Ярославны» из оперы Бородина «Князь Игорь» повидимому, имеет связь с украинской песней (сравни примеры 91 и 92):



Ладово-характерные мелодические обороты отнюдь не всегда бывают связаны с необычными, редко встречающимися

интервалами. Для гармонического минора украинской песни весьма характерно, например, нисходящее гаммообразное движение к вводному тону с остановкой на нем или с дальнейшим переходом на терцию вниз к доминантовому звуку (см. отмеченный скобкой оборот примера 91, а также пример 326). Такой оборот встречается и в украинской мелодии, использованной Чайковским в первой части первого фортепианного концерта:



Интонационный оборот, о котором идет речь, характерен и для многих оригинальных мелодий Чайковского¹, хорошо знавшего и любившего украинскую песню:

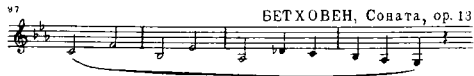


(см. также пример 254, такты 5—6).

Мы уже видели, что ладовая характерность трихордных попевок, интонации воздушной септими и т. д. отнюдь не связана с какими-либо особыми, редко встречающимися интервалами. В конце концов мажор и минор убедительнее всего характеризуются самыми простыми интервалами — большой и

¹ На это указывает в своей неопубликованной диссертации «Чайковский и «Могучая кучка» доцент Харьковской консерватории Г. А. Тюменева.

малой терцией к тонике. Обычные кварто-квинтовые ходы также нередко могут быть весьма характерными для ладо-интонационного строя той или иной мелодии, для стили того или иного автора. Общеизвестна, например, затактовая восходящая кварта от доминанты к тонике, начинающая еще со времен Французской революции многие революционные песни и гимны, в том числе Марсельезу, Интернационал, Гимн Советского Союза, и носящая активный и в то же время устойчивый, уверенный характер. А в ином ритмическом или ладовом контексте восходящая кварта нередко служит интонационной основой многих оживленных или спокойных, светлых и лирических тем Бетховена. Лирика этих тем имеет более объективный характер, в противоположность субъективной лирике романтиков, использующих преимущественно интонации иного типа:



Здесь, как и во многих других случаях, можно наблюдать, что средства лирики Бетховена — это средства его героики, но использованные со стороны других их возможностей. Восходящая и нисходящая квартная интонация играет большую роль в светлой лирической мелодике Бородина, также носящей более объективный оттенок:



(см. также пример 68).

При анализе ладо-интонационной стороны мелодии необходимо учитывать отнюдь не только интонации, образованные непосредственно следующими друг за другом звуками мелодии. Существенные для мелодии и ясно воспринимаемые интонации могут быть образованы и не соседними, но почему-либо выделяющимися звуками (например, длительными, метрически сильными звуками). Так, следующая тема Баха может быть отнесена к числу тем, интонационной основой которых является уменьшенная септима, хотя этот интервал образуется не соседними звуками:



Аналогичным образом в следующих мотивах, наряду с вводной интонацией, ясно слышна и восходящая квартная интонация, образованная не соседними звуками:



Очень часто ладово неустойчивый звук, например, вводный тон, разрешается не непосредственно следующим звуком, а на некотором расстоянии (см. пример 180).

Все такого рода интонации, образованные не соседними звуками мелодии, называются соединительными. Значение их для мелодии очень велико, так как они могут объединять в одно целое мелодические отрезки значительного протяжения, устанавливать логические связи между различными несмежными моментами мелодии, способствуя тем самым ее цельности. К этому вопросу мы еще вернемся в следующей главе.

При анализе мелодии необходимо, конечно, учитывать и общее ладовое развитее, например, обычный более устойчивый характер начального и конечного моментов мелодии, накопление разного рода ладовой неустойчивости (например, неустойчивых звуков и интонаций, отклонений в другие то-

нальности) при движении к кульминации и т. п. К числу важнейших средств мелодического развития принадлежат также преобразование ладовой и ладогармонической стороны одних и тех же интонаций и ритмических оборотов. Напомним, например, как Чайковский в конце репризы первой части Шестой симфонии придает более острый и вместе с тем более скорбный характер интонациям побочной партии (сравни примеры 103 и 103а):



К этого рода вопросам нам еще предстоит возвращаться.

Заканчивая на этом главу, отметим, что анализ ладовой стороны мелодии может в различных условиях носить различный характер. Это зависит как от особенностей анализируемой мелодии, так и от специальной задачи анализа. Иногда достаточно просто констатировать в ряду других музыкальных средств какой-либо характерный лад или интонационный оборот, чтобы обратить внимание на черты той или иной национальной музыкальной культуры, на близость мелодии к народным истокам. Таковы, например, упомянутые интонации воздушной септими в натуральном миноре русских мелодий, черты ладовой переменности в этих мелодиях или лидийский лад в некоторых мелодиях мажорук Шопена. Точно так же констатация пентатонного мажора в спокойной мелодии композитора-романтика может подчеркнуть безмятежный просветленный характер образа.

Однако во многих других случаях, особенно когда речь идет о мажоре и миноре, получивших столь широкое распространение в классической и советской музыке, раскрытие ладового своеобразия мелодии требует более детального анализа. Необходим учет всех существенных интонаций, всех важнейших конкретных условий, в которых реализуется лад мелодии, т. е. ритмических соотношений, мелодического рисунка, общего жанрового характера мелодии и т. д. Этих вопросов мы еще коснемся в следующих главах.

Глава IV

О МЕЛОДИЧЕСКОЙ ЛИНИИ

Выразительные возможности и закономерности мелодической линии в значительной мере опираются, — как уже много раз было упомянуто, — на естественную связь восходящего движения с нарастанием напряжения, нисходящего — со спадом, успокоением, исчерпанием энергии. Есть, однако, еще одна элементарная психологическая предпосылка музыкально-высотной выразительности, не имеющая, правда, для мелодии столь большого значения, как только что названная. Эта вторая предпосылка, до некоторой степени противоположная первой, состоит в том, что низкие звуки воспринимаются как тяжелые, массивные, а высокие — как более легкие, воздушные. Причина этого проста: /большой предмет издает более низкий звук (сравни скрипку и контрабас, трубу и тубу); голос мужчины ниже, чем голос женщины или ребенка. В этой связи лица, впервые знакомящиеся с понятием высоты звука (в частности, дети), иногда выражают недоумение по поводу общепринятого понимания терминов «высокий» и «низкий» звук и заявляют, что предпочитали бы применять эти термины в противоположном значении (на основе ассоциации «высокого» с «большим», «низкого» с «маленьким»). Такое понимание исходит, как видим, из определенного круга жизненных связей явления высоты звука, однако не из закономерностей интонирования, интонационного движения, основанного на голосовых и а р я ж е н и я х. Для мелодии же наиболее существен именно этот момент. Что же касается впечатления тяжести, массивности низких звуков и легкости высоких, то оно имеет место, главным образом, по отношению к различным регистрам, различию звуков высокого и низкого голоса, высоких и низких инструментов. Для внутренних закономерностей мелодического движения, поскольку в нем, как правило, нет непосредственных сопоставлений звуков

к речевой интонации, и одна из существенных сторон непрерывности, рывкости мелодического процесса. С непрерывностью, прежде всего, и связывается наше представление о линии и простейшей гамме как об основе и простейшем типе мелодического движения, мелодической линии — представлении, соответствующее пространственным представлениям о движении по прямой линии.

Однако гамма, т. е. постепенное движение в одном направлении, охватывающее весь звукоряд лада, отнюдь не является древнейшим типом мелодии: гаммообразное движение мелодии, подобное приведенному в начале примера 180, каким бы простым оно нам ни казалось, представляет собой результат длительного исторического развития мелодии. Даже пентатонный звукоряд, как нами уже упомянуто, не использовался в древности в виде пятизвучной гаммы. Древнейшие мелодические ячейки основаны на ином виде плавного движения — на так называемом *опевании* звука, т. е. на постоянном возврате к неизменной опоре, на вращениях в пределах сравнительно узкого диапазона. Таковы, в частности, и многие мотивы старинных русских народных песен, а также древнерусского знаменного распева. При передаче образов исторической старины, например образов древней русской богатырской силы, классики часто пользовались мелодическими образованиями именно такого типа. Вспомним, например, тему из Пролога к «Князю Игорю» Бородина, вращающуюся в пределах узкого диапазона и содержащую повторения звуков, которые носят здесь характер утверждения:

БОРОДИН, „Князь Игорь“



К «опевающему» устойчивому типу относятся и начальные повски в примере 3.

Мелодии, основанные на движении по звукам разложенного аккорда, в частности героические темы трезвучно-фанфарного типа, имеют, конечно, несравненно более позднее историческое происхождение.

Что касается направления отрезков гаммообразного движения и вообще преимущественного направления движения мелодии, то в древности нисходящие мелодические линии безусловно преобладали над восходящими. Причина заключается, повидимому, в уже упомянутой элементарной физиологической предпосылке, обуславливающей меньшую

разрешенности, о чем шла речь в предыдущей главе. Сочетание этого различия функций с характером плавности мелодического перехода обуславливает огромные выразительные возможности секундных интонаций.

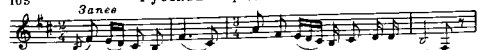
степень напряжения при нисходящем вокальном интонировании, нежели при восходящем. Некоторое усиление и напряжение требуется, чтобы запеть — «взять тон» и поддерживать его, а последующее постепенное соскользывание вниз является облегчением, успокоением. С этим связано и упоминавшееся во второй главе формирование двух устоев во многих народных ладах: верхнего, вокруг которого вращается начало напева и который нередко доминирует, главенствует в напеве, и нижнего, завершающего напев.

Описанное нисходящее движение играет огромную роль в народной мелодике, в частности русской. Первые фразы многих песен начинаются непосредственно с мелодической вершины — иногда с первоначального «возгласа» (в тексте при этом нередко — «ах», «ох», «ой», «эх»), из которого как бы возникает нисходящая мелодическая линия. Такой тип вершины естественно назвать: «вершина-источник». Чаще всего такой вершиной служит квинтовый тон (см. начала примеров 39, 29, 28, 30, 91). Интересно, что, разрабатывая напев «Камаринской», начинающийся квинтовой вершиной, Глинка прежде всего остроумно и психологически тонко «обгрызает» звук вершины-источника.

В дальнейшем развертывании напева начальная вершина может быть, конечно, превышена (как хотя бы в примере 39). Уже при простейшем «опевании» вершины к ней обычно берется верхний вспомогательный звук. Однако при расширении диапазона в дальнейшем развертывании обычно каждая отдельная фраза сохраняет нисходящий характер начального мелодического зерна; иначе говоря, мелодическое нарастание большей частью образуется в народной песне последовательностью нисходящих звеньев.

Близко примыкает к элементарному нисхождению от квинтового источника и такой тип интонирования, при котором вершина является не первым, а вторым звуком мелодии и берется восходящим скачком. Скачок к квинтовому тону, а нередко к опевающему его секстовому тону вводит в самый напев то усиление, которое необходимо, чтобы взять начальный высокий звук. К выразительности высокого начального звука присоединяется выразительность восходящего скачка, часто охватывающего диапазон последующего нисхождения. Скачок и нисхождение образуют напряжение и постепенную разрядку. Такой тип интонирования также встречается во многих русских народных песнях:

105 Русская народная песня (сборник Лявевой)



Эх, да как у палас, эх, да на Ру-сь, ой, бы, до...

Русская народная песня

(Русские народные песни воронежской области, Музгиз 1939 г.)
106 Очень медленно



(см. также пример 216).

Скачок к вершине-источнику допускает некоторые варианты и усложнения, например, «размах» перед скачком, т. е. ход в направлении, противоположном скачку:

Русская народная песня

(сб. Лопатина и Прокунина)



(см. также начало примера 37)

Иногда такой первоначальный размах отличается большей извилистостью и длительностью:

Русская народная песня (сб. ПУРКА И)

Не очень медленно



Все такие варианты, представляющие отражения в простейших закономерностях мелодической линии закономерностей столь же простых жизненных явлений, не меняют принципиально основной функции начальной вершины.

Уже то немногое, что сказано о мелодической линии до сих пор, позволяет ввести понятие мелодико-линейной функции звука, интервала, интонации: в общей логике

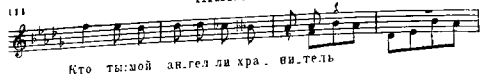
мелодического развития каждый звук, каждая интонация мелодии, наряду с ладовой значимостью, имеет и свою мелодико-линейную функцию, тесно связанную с ладовой (особенно на ранних этапах исторического развития мелодии), но в то же время до известной степени самостоятельную. Вершина-источник, опевание этой вершины (или другого звука), внесхождение, дающее потепленную разрядку напряжения, скачок к вершине-источнику, размах перед скачком — вот главные элементарные линейные функции звуков и интонаций мелодии, которые можно встретить уже в древнейших и простейших напевах и которые в этих напевах определяют логику развития мелодического рисунка, мелодической линии. По мере ознакомления с другими закономерностями мелодической линии будет расширяться и наше представление о мелодико-линейных функциях звуков, интонаций и целых отрывков мелодии.

Естественно, что закономерности мелодического рисунка, линейные функции звуков и интонаций, которые сложились в народной мелодике, получили широкое развитие в мелодике классической. Не останавливаясь на всех перечисленных закономерностях, отметим лишь, что начало с вершины-источника характерно для многих мелодий русских классиков, особенно Чайковского:

ГЛИНКА, «Руслан и Людмила»



ЧАЙКОВСКИЙ, „Евгений Онегин“



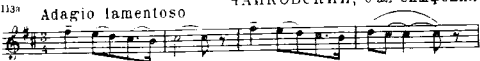
ЧАЙКОВСКИЙ, „Евгений Онегин“



ЧАЙКОВСКИЙ, 6-ая симфония



ЧАЙКОВСКИЙ, 6-ая симфония



ГЛАЗУНОВ, 5-ая симфония



В большинстве случаев вершиной-источником служит ритмически длительный и ладово устойчивый звук. Следующий же за ним звук (обычно более короткий) падает на относительно слабую долю и часто является звуком смежным по высоте с вершиной. Все это в совокупности и создает впечатление возникновения мелодии из начальной вершины, влечение, будто мелодия «изливается», плавно течет с заранее набранной высоты. Применяющаяся и в инструментальных мелодиях, такая вершина по своей выразительности часто сохраняет связь с вокальной основой и нередко воспринимается как лирический «возглас». Так, в частности, воспринимается и начало приведенной в примере 110 «темы любви» из увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского. Одним из излюбленных Чайковским типов нисхождения от вершины-источника является движение от терцового звука, ярче всего характеризующего мажорный или минорный лад, к квинтово-

му, дающему не вполне определенное окончание, что хорошо соответствует лирическому характеру подобных мотивов (см. выше примеры 111, 112, 113). При этом конечном «застывании» на квинтовом звуке предшествует та или иная форма его опевания. Например, сначала движение продолжается как бы по инерции, ниже этого звука и затем колеблется вокруг него, перед тем как успокоиться (примеры 112, 113). Древний народнопесенный прием нисхождения от вершины-источника получает здесь совершенно особое претворение, характерное для лирики Чайковского и связанное с ее содержанием и специфическими средствами.

При анализе мелодической линии необходимо обращать внимание на преобладающий тип движения в мелодии в целом и в ее главных мотивных ячейках, «клетках». Прежде всего нужно различать основные типы таких мелодических ячеек: а) ясно устремленные, т. е. поступательные, обладающие более явными возможностями динамической выразительности, и б) основанные на возврате к одному центру, стержню, опоре, т. е. вращательные, при прочих равных условиях более статические или же обладающие динамическими возможностями в более скрытом виде.

Мотивами первого типа весьма богата, например, напряженная, лирическая мелодика Чайковского:

ЧАЙКОВСКИЙ, op. 73, № 5



ЧАЙКОВСКИЙ, op. 73, № 3



К этому типу следует относить не только восходящие или нисходящие мотивы, но и такие мелодические фразы, которые образуют ясно выраженную волну и производят впечатление последовательного подъема, достигнутой кульминации и затем спада, как в примере 228.

Мотивами второго типа богата мелодика Римского-Корсакова, Рахманинова:

РИМСКИЙ - КОРСАКОВ, «Шехеразада»

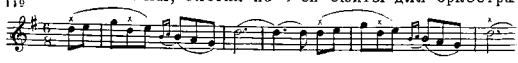
117 *Andantino assai Allegretto*

РАХМАНИНОВ, 2-ой концерт для Ф-п.



Такие мотивы способны передавать более спокойные, созерцательные, внутренние сосредоточенные состояния, иногда скрытое волнение, скрытую динамику. Этот тип мелодических ячеек весьма распространен в русской народной песне, нередко связываясь с трихордными попевокками (см. пример 4). Несмотря на то, что указанное различие двух типов мелодических ячеек имеет свое значение для понимания мелодики различных стилей (например, общего стилиového отличия мелодики Чайковского от мелодики Римского-Корсакова), все же, конечно, не следует предполагать, что одним композиторам свойственны исключительно мотивы одного типа, а другим — другого. Так, мотивы, возвращающиеся к одному центральному звуку, нередко встречаются в элегических мелодиях того же Чайковского:

119 ЧАЙКОВСКИЙ, Элегия из 3-ей сюиты для оркестра



Легко убедиться, что и многие мелодии Рахманинова постепенно преобразуются — по мере приближения к кульминации — исходные спокойные мотивы в устремленные (см. примеры 307, 308), а иногда с самого начала сочетают мотивы разных типов в одно целое, достигая особого, собственного Рахманинову, объединения «статички» и «динамики». Так, в примере 120 первая двутактная фраза носит устремленный характер и преодолевает «препятствие» в виде нисходящего тяготения звука *ges*. Следующие же два мотива основаны на возврате к одному центральному звуку *b* и носят более статический характер пребывания в одном эмоциональном состоянии.

В данном случае соотношение между двумя половинами темы — устремленной и спокойной пребывающей в одном эмоциональном состоянии — соответствует тексту: «Я б умереть хотел на крыльях упоенья, в ленивом полусне, овеянном мечтой»:

120

РАХМАНИНОВ, ор. 21 № 9



Я б у - ме - реть хо - тел на крыль - ях у - по



. ень - я, в ле - ни - вом по - лу - сне, о - ве - ян - ном меч - той,

Сопоставление мотивов разных типов, в частности начального мотива, более активного, устремленного, — и ответного, более смягченного, сдержанного, отличающегося извилистостью движения (иногда основанного на возвращении к одному звуку), — излюбленный тип внутритематического контраста у венских классиков (см. начало «Аппassionаты» Бетховена, пример 199).

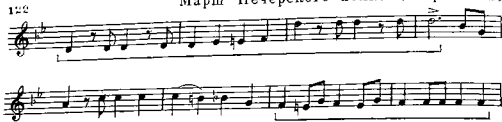
В целом, преобладание мелодических ячеек того или иного типа характерно не столько для определенных стилей, сколько для определенных музыкальных жанров: трудно представить себе, например, колыбельную песню, в мелодии которой господствовали бы устремленные гаммообразные мотивы. Наоборот, для маршей поступательное движение мелодии весьма характерно. При этом всегда надо иметь в виду, что выразительность мелодического рисунка вступает в сложное сочетание с выразительностью других сторон мелодии, прежде всего ритмических и ладовых соотношений. Так, например, активные маршевые мелодии определяется прежде всего ритмом. И если, наряду с фанфарами и поступательным (как в примере 324) мелодическим движением, в них весьма часто встречаются мотивы, подчеркивающие один звук, вращающиеся вокруг него, то в условиях маршевого ритмики эти мотивы отнюдь не воспринимаются как спокойные, уравновешенные: они производят впечатление активного утверждения, иногда «шага на месте», торжественного предшествующего поступательного движения или, наоборот, накалывающего энергию для последующего «взлета», «выпада», «разбега» и т. д.:

121

„Ракопн - марш“



Марш Печерского полка (старинный)



РУНОВ, марш „В защиту Родины“



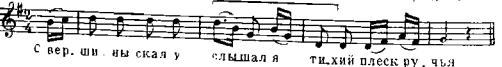
Следует также различать мотивы, основанные преимущественно на поступенном движении, и мотивы, основанные на трезвучии по звукам разложенного аккорда, прежде всего трезвучия. Последние, как уже было сказано, имеют гораздо более позднее историческое происхождение. Обычно они носят инструментальный фанфарно-сигнальный характер и способны создавать ощущение большой активности даже при вращении вокруг одного звука. Такие мотивы широко применяются в героической музыке:

БЕТХОВЕН, 3-я симфония



Движение по трезвучию придает подобным мотивам гармоническую наполненность, рельефность, осязательность. Применяется движение мелодии по звукам трезвучия и в лирической мелодике, например, в песнях Шуберта:

ШУБЕРТ, „Куда“



Решительный, утверждающий характер таких мотивов в одних ритмо-динамических условиях и спокойный — в других определяется в обоих случаях тем, что звуки мотива образуют консонирующее, устойчивое созвучие. Следует, однако, иметь

в виду, что мелодии, почти целиком основанные на такого рода трезвучных мотивах и совсем не применяющие более близких человеческой речи секундовых интонаций, т. е. тех средств, которые являются основой вокальной мелодии, основой певучести, носят, несмотря на гармоническую наполненность, несколько отвлеченный характер, лишенный подлинной человеческой теплоты (таковы фанфарные мелодии многих прусских маршей).

Наиболее содержательные героические мелодии обычно основаны на том или ином сочетании фанфарно-трезвучных и секундовых интонаций. Прекрасный пример — одна из лучших советских героических массовых песен — «Священная война» А. В. Александрова:

АЛЕКСАНДРОВ, „Священная Война“



И хотя в начальной фразе есть только одна секундовая интонация (*f-ges-f*), но она приходится на кульминационный момент и настолько ладово ярка, что приобретает огромное значение для выразительности целого.

В концертном марше Иванова-Радкевича «Капитан Гастелло» тревожный внутренне взволнованный характер героико-трагической мелодии достигается сочетанием минорной фанфарности с поступенными хроматическими интонациями:

ИВАНОВ-РАДКЕВИЧ, марш „Капитан Гастелло“



Наконец и мелодии походных маршей обычно сочетают фанфарность с поступенностью. В следующем примере короткие остро ритмизованные мотивы начального четырехтакта основаны преимущественно на движении по трезвучию. Во втором же четвертакте, несшем более цельный и певучий характер, октавный диапазон, охватываемый движением по трезвучию, заполняется затем поступенным движением:

ИВАНОВ-РАДКЕВИЧ, марш „В боевой поход“





Последние примеры снова вплотную подводят нас к закономерности соотношения более широких мелодических ходов (скачков) и поступенного движения.

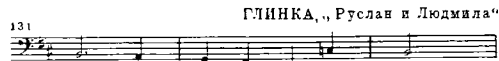
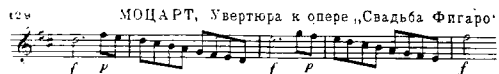
Говоря выше о скачке к вершине-источнику с последующим ниспадением, мы затронули один из возможных путей исторического формирования некоторой весьма общей закономерности.

Эта закономерность заключается в заполнении (или частичном заполнении) возвратным поступенным движением диапазона, охваченного скачком, т. е. как бы в «освоении» звуковой области, границы которой предварительно отмечены. Общий смысл этой закономерности — эмоциональное уравновешение выразительности скачка, постепенное сглаживание его остроты, мелодное расхождение его «энергии». В древности, когда применялись весьма немногозвучные звукоряды небольшого диапазона, выразительный скачок обычно охватывал весь диапазон звукоряда и возвратное движение было поэтому единственно возможным. Минимальное проявление описываемой закономерности — один поступенный шаг в направлении, противоположном скачку. Впрочем, это явление имеет отчасти и самостоятельное выразительно-смысловое значение. Оно отражает одну обитую черту многих значительных, резких усилий: сначала как бы некоторый «перескок» через цель, «поворот руля» круче, чем требуется, а затем соответствующее выравнивание, «уточнение». Возвратная секундовая интонация выявляет таким образом тот оттенок эмоциональной «избыточности», который часто присущ выразительному скачку¹ (см. хотя бы примеры 194, 235).

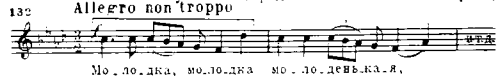
Выразительные возможности соотношения скачков и поступенного движения отнюдь не ограничиваются, однако, тем, что было только что сказано. Так, поступенное движение способно создавать впечатление не только плавности, но и плотности мелодического рисунка, ощущение заполнения звукового пространства. Широкие же ходы способны связываться с впечатлением не только более значительного и напряженного усилия, но и разреженности, незаполненности мелодического рисунка, с ощущением «воздуха», простора. И если отдельный восходящий скачок часто звучит напряженнее отдельной секундовой интонации, то впечатление напряженного мелодического нарастания в несравненно большей степени достигается постепен-

ным восхождением, нежели скачком, охватывающим тот же диапазон. По той же причине поступенный подъем способен звучать напряженнее, чем лишенный секундовых тяготений взлет по аккордовому звуку; последний часто создает впечатление легкости, воздушности (см. такие взлеты в опере-буфф Шопена, пример 175, такты 2, 4).

Выше упомянуто лишь о наиболее типичном (особенно для народной песни) соотношении восходящего скачка и нисходящего поступенного движения, тогда как нередко встречается и обратное соотношение (пример 128), а также последующий охват скачком того диапазона, который перед тем был «освоен» поступенным движением:



Русская народная песня (сб. Балакирева)



(см. также первые двутакты примера 148 и примера 180).

Ясно, что в приведенных примерах выразительность описываемого соотношения различна. В частности, пример 130, с его очень «плотным» поступенным восходящим движением, можно сравнить с растягиваемой и затем внезапно отпускаемой пружиной. Здесь (как и в первых двутактах примера 148) скачок служит разрядкой напряжения, а не его накоплением.

¹ На это указывается в работах Б. В. Асафьева.

Анализируя выразительность скачков, следует, конечно, учитывать консонантность или диссонантность соответствующих интервалов, а также ладовую и ритмическую стороны. Если широкий ход направлен от короткого и слабого звука к долговому и сильному, то на первый план обычно выступает момент остроты, активности, резкого усиления. С такими скачками часто связана интонация призыва: они часто встречаются в драматической оперной мелодике, в частности, в возбужденных речитативах. Если же начальный звук скачковой интонации ритмически достаточно весом, то на первый план чаще может выступить самая широкая хода, связывающаяся с представлением о широком дыхании, о широте охваченного пространства, об просторе, воле, об отображаемом значительном масштабе явления. Такие интонации характерны для русской песни (см. начало примера 107).

А. Кастальский отмечает, что «большинство песен с... широкими скачками воспевают горы, ширину полей, степь, ночь. Такого же рода приемы встречаются и при выражении сильного чувства»¹.

Следует упомянуть и о некоторой степени относительности понятий скачка и плавного движения. По сравнению с движением по секундам взлет по аккордовым звукам (даже если каждый интервал — всего лишь малая терция) может приобрести значение скачка. Мотивы, подобные следующим, отчасти аналогичны скачку с заполнением:

133 **БЕТХОВЕН, Соната, оп. 10, № 1**

133*

И наоборот: движение по аккордовым звукам может восприниматься после большого скачка (превышающего октаву) как плавное заполнение охваченного скачком диапазона:

134 **ШОПЕН, Ноктюрн, оп. 15, № 2**

Движение по трезвучию нередко способно давать успокоение, разрядку даже по сравнению с постепенным движением: ведь постепенное движение может содержать остроты тяготения (ладово-яркие интонации, задержания), а последующее движение по трезвучию, представляющему одну ладогармоническую функцию и притом консонантную гармонию, может восприниматься как останова в развитии и как успокоение. Разумеется, этому в большой мере способствует и само ритмико-синтаксическое место такого трезвучия в музыкальной фразе:

135 **Moderato** **ГЛИНКА, Русская песня**

Горь - ко, горь-ко мне, крас - ной де - ви - це,

136 **Moderato** **ГЛИНКА, Русская песня**

Что кра - сот - ка мо - ло - да - я.

Такая трактовка движения по трезвучию характерна и для мелодики Чайковского (см. выше пример 96). В следующем примере наиболее напряженный момент — скачок на септиму, далее — менее напряженный — постепенное движение и, наконец, успокоение — движение по звукам доминантового трезвучия:

137 **Andante non troppo** **ЧАЙКОВСКИЙ, оп. 28, № 6**

con tenerezza
Ты ви - ма - ешь, вни - скляв - но - ловку, о - чи о - пус - тив

Весьма вероятно, что окончания фраз (прим. 135, 136) движением по звукам трезвучия представляют собой у русских композиторов претворение особенностей украинской народной мелодики, для которой такие окончания весьма характерны:

138 **Andante** **Украинская народная песня**

У в - ді - лю ра - во по - ра - вень - ку .

139 **Andante** **Украинская народная песня „Ой, у полі моголи“**

Ой, у по - лі мо - ги - ла звітром го - во - ри - ла

¹ А. Д. Кастальский. Основы народного многоголосия. Музгиз, 1948, стр. 79.

но в том, что мелодический ход на увеличенный интервал обычно требует разрешения в противоречии с упомянутой закономерностью, т. е. требует дальнейшего хода в том же направлении, а не в обратном. Иначе говоря, ладовое разрешение, разрядка ладового напряжения, не поддерживается в этом случае аналогичным по смыслу соотношению в мелодическом кварте как один из характерных интервалов гармонического минора. И действительно, соответствующая интонация встречается в минорных мелодиях очень часто. Однако ее обращение, т. е. образованная теми же звуками лада интонация увеличенной квинты, в естественных, певучих минорных мелодиях не встречается (в обаятельном и подчеркнутым виде) почти никогда. Редкое исключение, оправданное, видимо, элементом скрытого двухголосия в мелодии (о чем речь ниже). — Обведенный пунктиром мотив примера 180. (Все сказанное не относится, разумеется, к увеличенной секунде, так как она образуется с теми же ступенями лада и не воспринимается как скачок.)

Перейдем теперь от рассмотренного соотношения скачков и постепенного движения к рассмотрению ряда закономерностей соотношения восходящего и нисходящего движения в мелодии. Длительное движение в одном направлении обычно производит впечатление известного однообразия, монотонности, механичности. Восходящее или нисходящее движение нередко может выступить ярче, если оно преодолевает некоторое «противодействие», «сопротивление» в виде отдельных мелодических шагов в противоположном направлении. Такие шаги способны внести в мелодическую линию оживление, сделать ее более упругой; в то же время своим «сопротивлением» они способны еще более обострить и подчеркнуть основную восходящую или нисходящую тенденцию мелодической линии. Описываемое простое, но сильное средство весьма распространено в народной песне, в частности при варьированных повторениях того или иного отрезка мелодии; иногда в этих случаях первое проведение последовательно, без отклонений осуществляет основную тенденцию мелодической линии, а варьированное повторение вводит момент противодействия. Так, в начальном трехтакте примера 30 нет ни одной восходящей интонации. Повторение же содержит восходящую интонацию к натуральной («воздушной») септимере, значение которой заключается не только в варианте «расцвечивании» напева и в усилении выразительности связанного с ним танцевального движения (жеста), но также и в оттенении (посредством некоторого «сопротивления») основного нисходящего направления мелодической фразы.

Само собой разумеется, что описанное средство применяется отнюдь не только как прием варьирования. Монотонное длительное движение в одном направлении мало свойственно медленным, певучим мелодиям. Недаром о неторопливой русской крестьянской песне народ сложил поговорку: «Старинная песня, как река, льется, с извилинами, да загонами».

Нетрудно убедиться, что во многих песнях, — именно в тех, где мелодическое движение отличается ясной общей направленностью, — эти «извилины» имеют значение также и мелодического сопротивления. Простой пример — песня «Ванюша-Ключник»:

144 Adagio Русская народная песня (сб. Филиппов)

Как на гор - ке, ва при гор - ке

Обе половины мелодической волны — восходящая и нисходящая — почти гаммообразны: для строгой гаммообразности достаточно было бы заменить только лишь предпоследний звук в обеих частях мелодии (*h*) звуками *d* и *fis*. Однако такая замена крайне обеднила бы напев, ибо отклонения от гаммообразности имеют здесь весьма существенное значение: они связаны с движением в противоположном направлении, с мелодическим сопротивлением и, кроме того, обуславливают более широкие интервалы кварты и квинты (вообще следует иметь в виду, что восходящее постепенное движение в объеме, превышающем терцию или кварту, как отмечает Кастаньский, не часто встречается в крестьянской песне).

Понятие мелодического противодействия тесно связано с вопросами своеобразной «драматургии» мелодической линии, борьбы противоположных тенденций, постепенного утверждения и окончательной победы ведущей тенденции. Так, например, взволнованный характер следующей мелодии в значительной мере связан с тем, что спад волны все время прерывается яркими восходящими интонациями:

145 Vivace Шопен, Мазурка, оп. 59, № 3

Огромное значение такого рода драматургия мелодической линии имеет в мелодике Чайковского. При этом формы проявления противоречивых тенденций весьма разнообразны — от противопоставления восходящих и нисходящих интонаций внутри небольшой мелодической фразы до восходящей секвенции из нисходящих звеньев.

Уже простейшие короткие мотивы Чайковского, представляющие элементарную мелодическую волну (вдох—выдох), часто содержат противопоставление устремления, порыва и небольшого спада, как бы вызванного «препятствием», на которое наталкивается порыв (см. пример 228).

В мелодии арии Германа «Дай умереть, тебя благословляя» из второй картины «Пиковой дамы» нарастание основано на свободном секвентном наложении таких мотивов-волн, причем весьма существенно, что внутри мотивов момент спада постепенно сходит на нет: шестой мотив превращается в сплошное восхождение, устремленное к общей кульминации мелодии¹. Здесь, как и во многих других случаях, имеет, таким образом, место постепенное преодоление сопротивления, упрощение рисунка:

126 ЧАЙКОВСКИЙ, „ Пиковая дама“

Дай у. ме. реть, те. бя бла. го. слов. ля. я, а не кля.

на, мо. гу ли день прожить, когда чу. жа. я ты для ме. ня!

Я жил то. бой; одно лишь чувство в мысль у. порвая од. на.

С описанным общим явлением мелодического противодействия тесно связано частное явление мелодического «торможения». Чтобы затормозить како-либо движение, нужно приложить силу, действующую в обратном направлении. Подобно этому мелодическое «торможение» — это ход, противоположный основному направлению мелодии и примененный в конце (или перед концом) того или иного раздела мелодии с целью приостановить, замкнуть, «закруглить» движение. В примере 144 предпоследняя восходящая интонация

¹ См. Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского. М.—Л., 1947, стр. 82—83.

имеет значение также и торможения перед концом. В этюде Скрябина, ор. 8 № 10, (пример 147) последний такт каждого четвертакта «тормозит», «осаживает» предшествующее восходящее движение и тем самым способствует рассленению мелодии, создавая своеобразные психологические остановки, «задержки», несмотря на непрерывность ритмического движения:

147 Allegro СКРЯВИН, Этюд ор. 8 № 10

Теперь остановимся специально на мелодической волне, кульминации и других типах мелодических вершин. Очевидно, что чередование подъемов и спадов образует ту или иную волнообразную мелодического развития. Важно, однако следующее: охватывают ли мелодические волны лишь сравнительно небольшие фразы или же возникает также мелодическая волна более крупного плана. Во многих народных песнях встречается первый случай, связанный с вариантным возвращением к одной и той же мелодической вершине, например, сексте лада (примеры 106, 234). При этом обычно не возникает ясно выраженная общая кульминация напева, в нем труднее выделить момент наибольшего напряжения. Во многих других народных песнях свободное вариантное развитие, наоборот, приводит к постепенному расширению диапазона, образованию волны и, соответственно, к более или менее ясно выраженной общей кульминации (пример 39, главная кульминация в 7-м такте).

Этот последний тип приобрел большое значение в русской гомофонно-гармонической песне, в которой главная кульминация нередко постепенно «завоевывается» посредством ряда небольших волн (например, песня «Из-за острова на стрежень»). Ряд революционных песен и советских массовых песен продолжает эту традицию. Например, четыре волнообразных фразы «Партизанский» Атурова (пример 41) образуют в совокупности одну большую волну. В третьей главе уже шла речь об идущей от некоторых русских народных песен особой интонационной трактовке отклонения в параллельный мажор в «Партизанской». Добавим сейчас, что начинающий вторую половину напева широкий кульминационный ход от тонки к сексте лада (несущей субдоминантовую функцию) вполне ана-

логичен такому же ходу во второй половине напева «Из-за острова на стрежень».

Многие мелодии классиков (и развитые и простые) также строятся по принципу волны, состоящей из ряда меньших волн:



У многих композиторов (Чайковский, Рахманинов, отчасти западные романтики) нарастания и спады внутри больших волн нередко осуществляются в форме восходящих и нисходящих секвенций (см. пример 302, такты 8—15, примеры 295, 311, 146).

Рассмотрим вопрос о местоположении кульминации, ее ладовом значении, способе подхода к ней. Мы уже видели, что простейший восходящий скачок с заполнением представляет собой своеобразную волну, вершина которой расположена ближе к ее началу. Встречаются и более широкие мелодические построения, кульминация которых (и вообще смысловой «центр тяжести») находится в первой половине и которые в этом смысле приближаются к типу развития из «вершины источника» (см. главу VI, стр. 205). Но все же справедливо истое положение, что чем протяженнее мелодическая волна, тем реже ее спад бывает продолжительнее подъема. Чаще всего имеет место обратное соотношение: спад короче подъема, кульминация находится во второй половине мелодии. Одна из причин этого заключается в том, что продолжительное нарастание напряжения само по себе в гораздо большей степени способно захватить внимание воспринимающего, нежели столь же (или еще более) продолжительное угасание. Поэтому сделать спад протяженной мелодической волны столь же (или более) длительным и притом столь же интересным и содержательным, как и нарастание, — очень большое искусство, которым владели лишь немногие композиторы¹.

¹ Следует иметь в виду, что умение сделать спад мелодической волны достаточно выразительным независимо от соотношения продолжительности подъема и спада — одна из существенных сторон композиторского мастерства в области мелодии. Показательна в этом отношении даже небольшая мелодическая волна из инквизитора Шопена, приведенная в примере 24. Еще более показательны мелодии Чайковского. Так, в начальном предложении «Сладкой грёзы» (пример 148) задержания и выходящий за пределы диа-

К их числу относится, в частности, Рахманинов: такое построение широкой волны было одним из особых средств его мелодического стиля (о значении этого средства у Рахманинова — см. в главе VII; примеры №№ 309, 310, 311).

Вообще же говоря, такого рода построение большой мелодической линии может восприниматься как вялое, недостаточно динамичное. Естественность преобладания длительности мелодического подъема над длительностью спада, в конечном счете, обусловлена природой нарастаний и спадов в огромном количестве таких жизненных явлений, в которых нарастание представляет собой процесс постепенный, а не осуществляется внезапно, скачком. Таково, например, соотношение продолжительности подъема в гору и спуска. Все это касается не только местоположения кульминации мелодии, но и местоположения кульминации музыкального произведения в целом, равно как и произведений других временных искусств, например, драмы. Известно в то же время, что если кульминация помещена очень близко к концу и спад осуществляется слишком быстро, то может возникнуть впечатление внезапного обрыва, «прекращения», а не естественного завершения действия или мысли. В частном случае такой эффект может входить в художественный замысел: такого рода незавершенность какой-либо мелодии бывает иногда одним из стимулов дальнейшего развития музыкального произведения. Однако для большого числа мелодий, линий которых отличаются одновременно динамичностью и уравновешенностью, типично положение кульминации не в конце, а в третьей четверти их временной протяженности. В цельной, динамической и уравновешенной восьмитаптной мелодии «оптимальным» (в описываемом смысле) является положение кульминации на сильной доле шестого такта или вблизи нее (естественность совпадения кульминации с сильной долей такта вполне понятна). В этом случае развитие до кульминации занимает пять тактов, после — три¹.



тонки звук четвертой повышенной ступени появляются только на спаде. Совершенно аналогичные средства применяет Чайковский и в мелодии первого предложения фортепьянной пьесы «Раздумье» («Meditation») оп. 72. Чрезвычайно интересный длительный спад содержится в мелодии средней части «Франческа» (см. такты 17 и дальше примера 302).

¹ Деление отрезка «золотым делением» или делением в крайнем и среднем так называемым «золотым делением» или делением в крайнем и среднем отношении (целое относится к большей части, как большая к меньшей). Отношением (целое относится к большей части, как большая к меньшей) соотноствующая точка раздела называется точкой золотого деления (или

150 **Largo appassionato**
sempre tenuto

БЕТХОВЕН, Соната, оп. 2 № 2

151 **Largo, con grand'espressione**

БЕТХОВЕН, Соната, оп. 7

152 **Adagio assai**

БЕТХОВЕН, 3-я симфония

160

ШОПЕН, Этюд, оп. 25, № 1

золотого сечения). В примерах 149—155 кульминация мелодии совпадает с точкой золотого деления.

Пропорция золотого деления применялась в скульптуре и архитектуре еще древними греками; в музыке композиторы прошлого применяли ее интуитивно. Первое научное исследование золотого деления в музыке принадлежит русскому музыковеду Э. Розенову («Известия С.-Петербургского муз. общества», 1904). См. также статью по этому вопросу автора этих строк в журнале «Музыкальное образование», № 2, за 1930 г.

164 **Moderato** ЧАЙКОВСКИЙ, оп. 29, № 21

165 СКРЯБИН, Этюд, оп. 2, № 1

(см. также пример 99).

Из приведенных примеров видно, что кульминация, будучи относительно высоким звуком, все же не всегда является с а м ы м высоким звуком мелодической линии. Так, в примере 155 самый высокий звук (cis_3) падает на весьма слабую долю такта и поэтому в качестве кульминации скорее воспринимается не какой-либо отдельный звук, а вся интонация $cis_3-h_2-gis_2$ в целом. В примере 151 кульминация всей мысли на сильной доле шестого такта несомненна, но соответствующий звук (e_1) является вершиной лишь для второй половины мелодии: первая основана в общем на ниспадании и содержит вначале более высокие звуки (f_1, g_1). В дальнейшем нам встретятся еще и другие случаи этого рода, показывающие, что высота звука является, хотя и важнейшим, но далеко не единственным показателем мелодической кульминации.

Что касается ладового значения кульминационного звука, то оно бывает самым различным. Можно лишь сделать отдельные наблюдения относительно некоторых типичных для определенных стилей случаев. Так, среди приведенных под №№ 99, 149—152 примеров из Бетховена четыре имеют своей кульминацией шестую ступень мажорного или минорного лада. Это тесно связано с логикой гармонического развития такого рода мелодий: обычно в них в кульминационный момент (в шестом такте) дается кадансовая субдоминантовая гармония, самый мелодически яркий звук которой (терция) и есть шестая ступень лада. Естественность кульминации именно на этом звуке обусловлена также тем, что это ладово неустойчивый звук, тяготеющий вниз. Само собой разумеется, что это лишь один из наиболее типичных для мелодии данного стиля и жанра случаев, а не какая-либо общая норма, хотя этот типичный случай (кульминация на

сексте лада) глубоко коренится в трактовке мажорного и минорного гексахорда у многих народов.

Многие мелодии более открыто лирического характера имеют кульминацию на вводном тоне, который не получает разрешения в тонику. На этой ладовой неразрешенности наиболее остро тяготеющего звука и основан особый выразительный эффект такого рода кульминаций. Например, такая кульминация в романсе Рахманинова «Сирень» представляет типичный для Рахманинова прорыв остро-экспрессивной интонации среди более спокойных пентатонных оборотов:

166 Allegretto РАХМАНИНОВ, „Сирень“, op. 21, № 5

на зе-лё-вых вет-ках, на ду-ши-стых кв-стах мо-ё бед-ное сча-стье цве-тёт.

(см. также пример 283, где кульминацией тоже служит вводный тон).

Нередко вводный тон мажора служит своеобразной значальной кульминацией мелодии лирического или лирико-драматического типа, — кульминацией, приближающейся по характеру к обостренной «вершине-источнику»:

167 Allegro giusto ЧАЙКОВСКИЙ, „Пиковая дама“

Так э-то прав-да! со зло-де-ем

168 Andante sostenuto ЧАЙКОВСКИЙ, op. 57, № 4

У-снуть бы мне на-век в тво-е, как в ко-лы-бе-ли

169 Allegro moderato ЧАЙКОВСКИЙ, op. 38, № 2

То бы-ло рав-не-ю вес-ной

170 Andante ГРИГ, „Люблю тебя“

Лю-блю те-бя, и т. д.

Для мужественной лирики Бетховена кульминация на вводном тоне нехарактерны. Исключение — coda второй части пятой симфонии:

171 Andante con moto БЕТХОВЕН, 5-ая симфония

Очень часто в мелодической мысли, состоящей из двух сходных предложений, каждое предложение имеет свою кульминацию, но кульминация второго превышает кульминацию первого и оказывается вместе с тем кульминацией всего периода, нередко падая на его третью четверть. Выразительный эффект такого рода кульминаций в значительной мере основан именно на превышении уже однажды достигнутой вершины.

Такое превышение встречается не только в соотношении предложений периода, но и при самых различных видоизмененных повторениях того или иного построения. Так, в примерах 168, 168а приведены второе предложение и реприза куплета «Застольной песни» из «Травиаты». Примеры 300 и 301 позволяют сравнить кульминационные моменты побочной партии экспозиции и репризы увертюры Чайковского «Ромео и Джульетта»¹.

172 ШУМАН, Грёзы, op. 15, № 7

¹ В примере № 1 кульминационный звук мелодии — *fis*₂, в репризе же того же романа — *a*₂.

163 Andantino ШОПЕН, Прелюдия

164 Tempo di Valse ЧАЙКОВСКИЙ, Сентиментальный вальс

166 Tempo di mazurka ГЛИНКА, романс „О, милая дева“

166 ШОПЕН, Рондо-мазурка

167 Moderato assai РУБИНШТЕЙН, „Мелодия“ ор. 3, № 1

p con espressione

168 ВЕРДИ, „Травата“

168 a

Типичные интервалы превышения — терция (примеры 162, 163, 164) и секунда. В последнем случае наиболее выразительны перемещения кульминации с квинты лада на сексту (примеры 167, 168, 168a), а особенно — с сексты на вводный тон (примеры 165, 166). Гармония этих кульминационных моментов нередко содержит внутритональные отклонения (доминанта к той или иной побочной ступени), что обостряет кульминацию, но ощущение основного, первоначального ладового значения звуков мелодии при этом не теряется.

Иногда при варьированном повторении дается выразительное превышение не общей кульминации всего построения, а какой-либо его частной, местной вершины:

169 Allegretto

ШОПЕН, Мазурка, ор. 50, № 2
169 a

такты 9-10

такты 17-18

170 ШОПЕН, Мазурка, ор. 67, № 4



такты 33-35



такты 41-43

Совершенно очевидно, например, что начало мелодии непосредственно, с оборота 169a или 170a звучало бы в этих случаях, вследствие вершины на вводном тоне, слишком чувствительно, неоправданно аффектировано для мелодии данного стиля, жанра, характера. Наоборот, в начале вторых предложений, такого рода усиление выразительности уже ранее звучащего оборота настолько естественно, что воспринимается чуть ли не как само собой разумеющееся.

Для характера кульминации весьма важен также способ подхода к ней и движение непосредственно после нее. Проиллюстрируем это на некоторых примерах. Во многих лирических мелодиях Шопена, — особенно в ноктюрнах, но также и в других жанрах, — кульминационный звук мелодии, ладовое значение которого бывает самым различным, достигается скачком на дециму (или дециму через октаву), за которым следует заполнение, иногда в форме изящного и выразительного пассажа. Насколько типичен для Шопена этот прием, видно из следующих примеров:

ШОПЕН, Концерт, ор. 11



172 Lento

ШОПЕН, Вальс, ор. 69, № 1



178 ШОПЕН, Ноктюрн, ор. 9, № 2



174 ШОПЕН, Ноктюрн, ор. 32, № 1



176 Larghetto

ШОПЕН, Ноктюрн, ор. 15, № 2



(см. также примеры 283, 285).

Ясно, что этот прием тесно связан с самим характером рассматриваемых лирических мелодий — с гибкостью, легкостью, элегантностью, подвижностью. Почему же интервал скачка именно децима? Потому, что децима способна сочетать большую величину взлета с его изяществом, мягкостью.



Отметим теперь, что функции ясно выраженной и подчеркнутой мелодической вершины не исчерпываются функцией кульминации в развитии мелодии. Выше уже говорилось о «вершине-источнике». Правда, иногда ее целесообразно называть также «начальной кульминацией», например, во многих порывистых нисходящих линиях Шумана (см. начало фантазии C-dur).

Но во многих рассмотренных нами других случаях, особенно в русской мелодике, с очевидностью выступает самостоятельность функции такой вершины, — являющейся именно «источником» развития, а не его кульминацией. Аналогичным образом можно выделить еще один самостоятельный тип вершины, возможный в конце мелодии, но не являющийся заключительной кульминацией. Этот тип естественно назвать «вершина-горизонт». Речь идет о верхнем устойчивом и долгом последнем звуке мелодии, в котором она как бы исчерпывает себя, тает, теряется в звуковисотной «дальи», подобно тому как зрительно воспринимаемый пейзаж теряется на линии горизонта. Этот тип вершины тоже часто встречается в русской (а также украинской) народной песне и, вместе с вершиной-источником и рядом других средств, относится к числу факторов, сообщающих песне ощущение широты, простора. Нередко при этом вершина-горизонт достигается ходом вверх на септиму, что иногда связано с явлением подголосочной полифонии:

Moderato

Украинская народная песня

Те . че річ - ка спід га . сч . ка,
а си . не чо ре гра . сь.

В приведенном примере один и тот же звук представляет в разное время все три функции вершины: последнее верхнее *e* — вершина-горизонт, начальное — вершина-источник, а среднее, хотя оно и является вариантным повторением начального, воспринимается, благодаря развитому размаху, которому предшествовал спад, как кульминация всей мелодии, правда, не очень ярко выраженная (напомним, что далеко не всякая мелодия имеет определенную, ясно выраженную кульминацию). Очень яркий пример вершины-горизонта имеется в хоре: «Лед реку в полон забрал» из «Ивана Сусанина» Глинка.

Эффект протянутой пиано вершины-горизонта — прием, излюбленный оперными певцами. Ради этого эффекта, например, последнее *i* заключительной фразы — «сменит не раз младая дева мечтами легкие мечты» — в арии Онегина поется октавой выше, чем написано Чайковским. Вообще для выразительности вершины-горизонта имеет значение вторая из упомянутых в начале этой главы элементарных предпосылок музыкально-высотной выразительности — впечатление большей легкости, воздушности высоких звуков по сравнению с низкими.

Возможно и совмещение двух различных функций вершины. Так, во многих мелодиях Чайковского кульминацией является звук, начинающий синтаксически самостоятельную вторую половину построения. Поскольку спад волны представляет относительно самостоятельное построение, начальный звук этого спада (т. е. кульминация всей волны) может играть для него роль вершины-источника. В примере 146 кульминация делит мелодическую волну точно пополам и служит типичной для Чайковского терцовой вершиной-источником по отношению к спаду. Ничего подобного нет в примерах 149—152 из Бетховена, ибо приведенные восьмизакты синтаксически состоят не из пятизактного подъема и трехзактного спада, а из двух четырехзактов.

Встречается также иногда совпадение особого рода заключительной кульминации с вершиной-горизонтом. Таково активно-призывное, плагальное (в русском народном духе) окончание темы второй части оратории «Песнь о лесах» Шостаковича (см. примеры 328, 329).

Иногда вершина-горизонт какой-либо мелодической мысли представляет собой тот звук, с повторения которого — уже в роли вершины-источника — начнется затем новое проведение той же мысли (хор из «Сусанина» «Лед реку в полон забрал») или же новая мысль (например, долгое *fis*₂ альтов перед началом с того же звука побочной партии первой части Шестой симфонии Чайковского).

Важная закономерность очень многих мелодий — так называемая скрытая полифония. В предыдущей главе

В первоначальном гаммообразном движении элементов скрытой полифонии нет. Они появляются начиная с третьего такта. Верхнее *g* покидается скачком, а затем (в четвертом такте) скачком берется смежный с *g* вводный тон (*fis*), который, в свою очередь, покидается скачком, после чего в пятом такте снова скачком берется *g*. Возникает ладово яркий оборот *g—fis—g* в верхнем скрытом голосе. Этот оборот весьма усилен метро-ритмическим выделением его звуков и воспринимается с полной отчетливостью. С другой стороны, выделяется нижний скрытый голос, состоящий из отрезков нисходящей гаммы: *d—c—b* (3-й такт) и *c—b—a* (4-й такт). Поскольку последнее *a* покидается скачком, оно как ладовый неустой все еще продолжает ждать своего разрешения в нижнем скрытом голосе и действительно разрешается в смежные с ним звуки *b*₁ и *g*₁ 5-го такта. Кроме двух названных голосов, здесь есть еще зародыш третьего (среднего) голоса, представляющего скрытый органнй пункт (*ds*), который затрагивается со второго по шестой такт восемь раз (подразумевается, кроме того, в гармонии четвертого такта) и опевается в пятом такте вспомогательными звуками (*cis*, *e*).

Скрытая полифония и ее элементы могут приобретать большое эстетическое значение. Они способны сообщить мелодии дополнительную широту, своеобразную «объемность», рельефность, многоплановость, нередко особую ветвистость, «раскидистость» и, вместе с тем, большую внутреннюю логику, цельность, спаянность. Уже упоминалось, что в приведенном примере редкий и необычный мелодический шаг на увеличенную квинту (*b₁—fis₂*) звучит как просто и естественно именно в силу логики скрытой полифонии: *fis₂* тесно спаяно с *g₂* предыдущего такта и воспринимается как часть плавной скрытой линии, идущей от этого звука; а это в значительной мере смягчает необычный скачок мелодии.

Свободно возникающие и свободно исчезающие в мелодии скрытые голоса могут вступать в разнообразные соотношения с реальным голосом. Последний, в частности, может иногда продолжать, обнажать, резюмировать движение, начатое в скрытом голосе: так, в мелодии примера 1 звуки *h* 9-го и *his* 10-го тактов начинают поступенное восходящее движение скрытого голоса, которое продолжается и обнажается затем (тт. 11—12) в реальном голосе.

Особенно часто встречается скрытый голос в качестве гаммообразного «стержня», «ствола» более или менее извилистой, выходящей линии, что весьма существенно для логики мелодического развития (см. пример 73, а также отмеченные звездочками звуки примеров 253, 252).

Ясное осознание характера и логики развития линии в каждом отдельном случае важно и для сочинения, и для исполнения, и для анализа мелодии. Прежде всего важно отдавать себе отчет в характере мелодической линии в целом, т. е. на большом протяжении, например,—определить основные мелодические волны, местоположение общей кульминации мелодии, ее соотношение с частными кульминациями, выявить общий характер нарастания и спадов и т. д. Столь же важно разобраться в характере мелодического рисунка внутри отдельных небольших мотивов (поступательное движение, опевание звука, скачок с заполнением и т. п.) и в характере изменения рисунка в процессе мотивного развития (например, постепенное выявление восходящей тенденции мотива и т. д.). Наконец, как уже было разъяснено, даже каждый отдельный интервал или звук мелодии наряду с ладовой функцией выполняет ту или иную функцию в мелодической линии, т. е., являясь элементом общего поступательного подъема, спада, заполнения скачка, представляет собой вершину-источник, вершину-горизонт, вершину-кульминацию (общую или частную), опеваемый опорный звук или же опевание опорного звука, служит размахом перед скачком, элементом мелодического противодействия основному направлению мелодии, элементом торможения в конце мелодии, определенным элементом существенного скрытого голоса и т. д. и т. п. Четкое осознание этой мелодико-линейной функции каждого интервала и звука мелодии также бывает иногда важным при решении той или иной творческой, исполнительской или аналитической задачи. Из конкретных условий и конкретного характера задачи должны вытекать в каждом отдельном случае тип и степень детальности анализа мелодической линии и его место в анализе музыкального целого.



О РИТМИЧЕСКОЙ СТОРОНЕ МЕЛОДИИ

Музыкальный ритм изучен в чрезвычайно малой степени. Ритмы, встречающиеся в мелодиях различных народов, различных музыкальных стилей и жанров бесконечно разнообразны и еще почти совсем не систематизированы.

Самостоятельные выразительные возможности музыкального ритма основаны на его связях как с речевыми интонациями, с дыханием, так и со всевозможными типами движений (в частности, движений человеческого тела: шаг, бег, прыжок, разного рода жесты), характер которых музыкальный ритм способен передать с большой определенностью.

Помимо самостоятельных выразительных возможностей, роль ритма в мелодии обусловлена, как упомянуто во второй главе, тем, что от ритма в огромной степени зависит та или иная смысловая акцентировка элементов музыкально-высотных соотношений, а также расчлененность мелодии. При этом ритмические отношения способны по-разному подчеркивать не только тот или иной звук или интервал мелодии, но также выдвигать на первый план ту или иную сторону музыкально-высотных отношений: при ритмическом движении большими длительностями более ясно воспринимается ладовое значение каждого звука и интервала мелодии; при движении же краткими длительностями на первый план выступает общий мелодический рисунок, мелодическая линия, общая ладовая окраска мелодии в целом, а ладовое значение каждого звука и интервала воспринимается менее ясно. Более долгий звук способен и приостановить движение мелодии и выдвинуть на первый план свое собственное ладовое значение. В связи с этим ладовые функции звуков приобретают особую важность именно в моменты ритмического останова.

При рассмотрении закономерностей мелодической линии и ладовой стороны мелодии нам постоянно приходилось учиты-

вать соответствующие метро-ритмические условия. В этой главе мы рассмотрим специально некоторые относительно самостоятельные закономерности метро-ритма как одной из существеннейших сторон мелодии. Знание этих закономерностей поможет вернее учитывать связь различных сторон мелодии и, в конечном счете, полнее охватить мелодию как целое.

Есть две элементарные предпосылки музыкально-ритмической выразительности. Они коренятся в самой природе ритма, в его основных жизненных связях и в то же время в известном смысле противоположны друг другу.

Более частые усилия — движения, удары, выкрики и т. д. — требуют, при прочих равных условиях, большей затраты энергии, большей активности, нежели усилия более редкие. В свою очередь, быстрая и значительная затрата энергии обычно связана с учащением пульса, дыхания. Отсюда вытекает, что более краткие ритмические длительности должны восприниматься после более долгих как оживление, активизация, возбуждение, нарастание напряжения, а более долгие после кратких — как успокоение, спад напряжения. Но, с другой стороны, отдельно взятый долгий звук требует, при прочих равных условиях, большей затраты силы, энергии, чем краткий; кроме того, психологически ощущается, что больший отрезок времени сам по себе более ёмок, способен вместить более значительное содержание; наконец, известные человеку из всего его опыта связи временных явлений с пространственными обычно заставляют ассоциировать медленную ритмическую последовательность с более широким «шагом» или «размахом», а следовательно, в конечном счете, с явлениями более крупного масштаба, более значительной силы. Отсюда вытекает ощущение большей весомости, значительности долгих звуков и большей легкости, меньшей значительности кратких. Таким образом ритмическое учащение может восприниматься и как активизация движения и как уменьшение веса движущейся «материи», как ее дробление, распыление.

Переплетение, взаимоограничение этих двух предпосылок определяет многие стороны и закономерности ритмической выразительности. Так, мелодическое нарастание — движение мелодии к кульминации — очень часто связано с ритмическим оживлением, т. е. с переходом от более долгих к более кратким длительностям; но при этом точка наивысшего напряжения, кульминация, как правило, бывает отнюдь не самыми кратким звуком, а наоборот, долгим, ибо она представляет собой нечто весомое, значительное, как бы «цель» нарастания.

Две более или менее аналогичные противоположные предпосылки действуют, как мы видели, и в области музыкально-

высотных отношений. Но существенное различие по сравнению с областью ритма заключается в том, что для закономерностей мелодической линии соответствующие две элементарные предпосылки имеют далеко не одинаковое значение: вторая из них — восприятие высоких звуков как легких, а низких как массивных — обычно реализуется лишь в крайних регистрах или при непосредственном сопоставлении звуков удаленных регистров, а это в мелодии встречается сравнительно редко. Совершенно иной характер носит соотношение двух элементарных предпосылок в области ритма. Здесь могут непосредственно сопоставляться звуки весьма разной длительности, например, половинные и в восемь раз более краткие шестнадцатые, а резкое увеличение подвижности почти всегда сопровождается резким уменьшением весомости звуков. Действие какой из двух предпосылок возьмет верх, какая из выразительных возможностей сопоставления разных ритмических длительностей реализуется, зависит, конечно, каждый раз от всего контекста, от всей совокупности конкретных условий — от темпа, динамики, способа извлечения звука, движения мелодии, в конечном же счете, от характера того музыкального образа, воплощению которого призван служить, среди других средств, данный ритмический прием. Рассмотрим, например, почти одно и то же соотношение длительностей звуков в трех различных по характеру темах Бетховена: теме финала Пятой симфонии, теме медленной части Патетической сонаты и теме scherzo из сонаты op. 31 № 3:

181 **Allegro maestoso** БЕТХОВЕН, 5-я симфония

182 **Adagio cantabile** БЕТХОВЕН, Соната, op. 13

183 **Scherzo. Allegretto vivace** БЕТХОВЕН, Соната, op. 31, № 3

В примере 181 более краткие длительности третьего такта воспринимаются только как активизация ритма; они не проакцентируются в весомости, так как каждая четверть акцентирована

на. Это в конечном счете связано с маршеобразно-героическим характером музыки, передающей активное движение, ликование народных масс.

В примере 182 ритмическое дробление в третьем такте тоже воспринимается как активизация, так как оно сочетается с мелодическим подъемом и идет в медленном темпе. Это связано с внутренне-напряженным и сосредоточенным характером лирической мелодии.

Наконец, в примере 183 ритмическое дробление в третьем такте производит впечатление одновременно и оживления и большей легкости, так как движение здесь значительно более быстрое и отрывистое, чем в предыдущих примерах, а мелодический рисунок в третьем такте не поступательный, как в примере 182, но извилистый. Это связано со скерцозным характером музыки.

Аналогичным образом можно показать, что в зависимости от связей с другими элементами музыки, а в конечном счете от характера музыкального образа в целом, может реализоваться та или другая из противоположных выразительных возможностей следования более долгих звуков за более краткими. Так, проведение темы в ритмическом увеличении имеет в конце первой части «Богатырской» симфонии Бородина характер утверждения основного образа, его подчеркивания, изложения более «крупным планом», а в конце увертюры «Кориолан» Бетховена — характер распада темы, как бы выражающего гибель героя.

Интересно, что иногда в одной и той же мелодии, даже в пределах одной фразы или мотива, реализуются возможности обоних названных противоположных предпосылок ритмической выразительности. Так, некоторые плясовые, удалые, молодецкие народные песни начинаются долгими звуками (или долгим звуком), за которыми следует группа кратких (например, некоторые варианты «Камаринской»). Долгие звуки (к тому же исполняемые громко) естественно ассоциируются в подобных условиях с представлением о размашистости, силе. Краткие же воспринимаются не как менее значительные, более легкие по сравнению с долгими, а как дающие оживленное, активное движение. Таким образом, в этих случаях каждая из противоположных предпосылок ритмической выразительности используется со стороны ее «позитивных» возможностей (т. е. весомости долгих звуков и активности кратких, а не пассивности долгих по легкости, незначительности кратких). Самой собой разумеется, что огромное значение для создания соответствующей выразительности имеет в подобных случаях и самый контраст между долгими и краткими длительностями.

Описанные две предпосылки музыкально-ритмической выразительности относятся, как упомянуто, к числу наиболее элементарных. В сущности, они действуют по отношению к

ритму вообще, а не только по отношению к музыкальному ритму, к ритму мелодии. В последнем случае ритм неразрывно связан с интонированием, и поэтому, помимо названных общих предпосылок, необходимо учитывать и некоторые более специальные. Так, например, долгие, протянутые звуки более способны, при прочих равных условиях, более непосредственно ассоциироваться с представлением о пении, с певучестью, нежели краткие. В связи с этим нам уже пришлось во второй главе указывать на различное выразительное значение долгих звуков после кратких в некоторых русских песенных мелодиях и в инструментальных темах Бетховена: в одном случае долгие звуки воспринимаются прежде всего как развитие песенного начала — высвобождение стихии песенности после фраз речитативного характера, а в другом — прежде всего как сдерживающий и момент, приостанавливающий активное ритмическое движение¹. Совершенно очевидно, что то или иное последование более кратких и более долгих звуков может приобретать различное выразительное значение в различных жанрово-стилистических условиях, в различных произведениях. Для ритма вокальной мелодии при этом весьма существенно соотношение звуков мелодии со слогами текста, о чем специально будет речь в конце этой главы.

Мы говорили до сих пор, главным образом, о количественной стороне музыкально-ритмических отношений (т. е. о последовании более долгих и более кратких звуков), которая допускает ряд сравнений с количественной же стороной музыкально-высотных соотношений (т. е. подтемами и спадами мелодической линии). Но так же, как музыкально-высотные соотношения обладают качественной определенностью, т. е. являются определенными интервалами ладовой системы, так и соотношения музыкально-ритмические имеют свою качественную сторону. Музыкальный ритм не сводим к соотношению физических длительностей, измеряемых хронометром в секундах и долях секунды. Подобно тому, как акустическая величина того или иного музыкального интервала может при реальном интонировании колебаться в известных пределах, так и соотношение физических длительностей звуков в том или ином музыкальном ритме подвержено в реальном исполнении столь же, и даже еще более значительным, колебаниям, без того, чтобы данное музыкально-ритмическое соотношение перестало узнаваться как таковое. Наконец, подобно тому как качественная определенность музыкально-высотных соотношений обуславливается исторически складывающейся системой таких соотношений, т. е. ладовой системой, так и качественная определенность музыкально-ритмических соот-

ношений также обусловлена системой этого рода соотношений, т. е. системой метрической в широком смысле. В самом деле, в мелодии встречаются не любые, произвольные соотношения длительностей звуков, а соотношения, так или иначе организованные, упорядоченные; длительности звуков мелодии поддаются измерению некой общей мерой, некой музыкально-ритмической единицей, находящаяся в определенных отношениях между собой; это получает свое отражение также и в системе нотной записи, фиксирующей реальную систему метрических отношений. Так, например, в современной нотации половинная нота равна по длительности двум четвертным и т. д. Под метрической системой в широком смысле имеется, таким образом, в виду закономерно упорядоченная система ритмических соотношений, но вовсе не обязательно тактовая система, а тем более равномерно-акцентная тактовая система с резко подчеркнутыми сильными долями; последняя представляет лишь наиболее централизованный тип метрической организации, подобно тому как, например, мажор с ярко выраженными тяготениями неустов в тонике представляет аналогичный «централизованный» тип ладовой организации.

Различные метрические системы, как и ладовые, исторически складываются в процессе живого интонирования, причем на ранних стадиях эти два типа систем, как уже упоминалось, еще не были дифференцированы друг от друга.

Подобно тому, как на ранних этапах исторического развития напев заканчивался обычно на своем нижнем звуке, исполнявшем функцию финального ладового устоя, так и ритмический длительный звук до сих пор остается одним из важнейших факторов завершения мелодии и ее расчленения на относительно законченные части, приобретая обычно также функцию метрической опоры. Впоследствии метрические функции звуков стали более самостоятельными (метрическая опора — сильная доля не обязательно совпадает с наиболее длительным звуком), но все же, как увидим, они далеко не в такой степени эмансипировались от соотношений длительностей, в какой ладовые функции смогли эмансипироваться от мелодической линии.

Известное соответствие между ролью ладовой организации для музыкально-высотных соотношений и ролью метрической организации для музыкально-ритмических соотношений носит не чисто внешний характер: оно во многом согласуется с данными конкретного музыкально-исторического процесса. Так, например, русская протяжная песня характеризуется как богатством и разнообразием ладов, в частности переменными ладами, так и богатством и своеобразием метров (размеров), в частности переменными метрами. В протяжной песне нет ни особого выделения главной ладовой

¹ См. стр. 68, примечание.

опоры, — тоника и подчеркивания тяготений к ней остальных звуков, — ни особого выделения главной метрической опоры — сильной доли такта — и подчеркивания тяготения к ней слабых долей. Наоборот, стиль венских классиков приводит все многообразие ладов и метров к двум основным видам (мажор и минор, двухдольность и трехдольность). При этом весьма подчеркивается ладовый центр (тоника) и устремленность к нему других звуковых комплексов, равно как и метрический центр (сильная доля такта) и аналогичное устремление к нему звуков, помещенных на слабых долях.

Но все же описываемая аналогия имеет, подобно всякой аналогии, свои пределы. Одно из наиболее существенных отличий между высотной и временной организацией музыкальных звуков состоит в следующем. В высотной организации строго фиксированы и дифференцированы не только интервалы, но и звуки, т. е. не только музыкально-высотные соотношения, но и сами музыкальные высоты. Звуко-ряд того или иного музыкального инструмента — не только система высотных соотношений, но и система высот. Нотная запись также фиксирует не только высотные соотношения, но и сами высоты звуков. Существует поэтому не только относительный, но и абсолютный музыкально-высотный слух. Во временной же организации музыки и, соответственно, в нотной записи строго фиксированы и дифференцированы только отношения длительностей, но не сами длительности. Существуют, правда, основанные на всем жизненном опыте человека и связанные с определенными физиологическими предпосылками (ритм дыхания, ходьбы и т. п.) общие, более или менее «абсолютные» представления о быстрой, медленной, средней ритмической последовательности или, соответственно, о кратком, долгом, среднем по длительности звуке (отсюда и представления о различных темпах музыкальных произведений). Однако эти представления не образуют прерывного, ступенчатого ряда качественно определенных длительностей или скоростей, наподобие музыкально-высотной шкалы. Представления о медленной, средней, быстрой последовательности музыкальных звуков можно по их общему характеру сравнивать лишь с представлениями о высоком, среднем и низком регистре, но не с качественно определенными музыкальными высотами как «фонами музыкальной речи». Поэтому и не существует «абсолютного» музыкально-временного слуха, несмотря на то, что в каждом отдельном произведении указание темпа по метроному предписывает звукам не только относительные, но и абсолютные (в смысле физического времени) длительности.

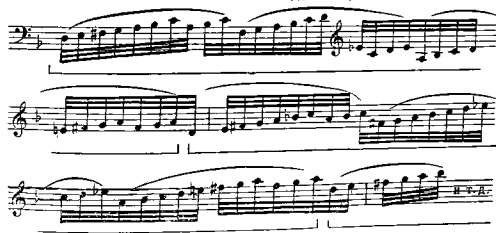
Рассмотрим теперь некоторые более конкретные вопросы метро-ритмической организации мелодии.

Следует прежде всего отличать строгую тактовую метрику, основанную на периодическом акцентировании сильных долей такта, от иных типов метро-ритмической организации. Строгая «акцентная» метрика характерна для маршей, танцевальных мелодий, для большинства массовых песен. Она имеет огромное распространение и преобладание в самых разнообразных жанрах классической музыки — русской и западной. Наоборот, русская протяжная песня, былинный речитатив, древние культовые напевы, многие мелодические образования речитативного и импровизационного характера в различных стилях и жанрах свободны от такого рода метрической организации. Если в опубликованных записях русских народных песен проставлено деление на такты, то это деление далеко не всегда имеет тот же смысл, что в мелодиях с акцентным метром: тактовая черта, особенно в случае больших тактов, нередко указывает вовсе не «сильное время», а просто границу между различными или сходными разделами песни, наподобие знака препинания (так называемая «разделительная» тактовая черта).

В импровизационном построении из хроматической фантазии Баха (пример 184) деление на такты и доли такта также совершенно условно: повторяющийся «мотив» содержит тридцать одну тридцать вторую долю, а такт — тридцать две (и при этом «мотив» делится на три волны по 10, 10 и 11 звуков):

184

БАХ, „Хроматическая фантазия“

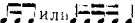


Встречаются и всевозможные промежуточные случаи, когда тактовые метрические акценты не отсутствуют вовсе, но их значение весьма ослаблено. Это может иметь место даже при равномерном тактовом делении и выражаться в том, что сильные доли не подчеркиваются ритмическими остановками и другими средствами, в том, что мотивы свободно «смещают-

ся» относительно «тактовой черты» (сильной доли такта). В русской народной песне это иногда бывает одним из провалений принципа свободной вариантности мелодического развития (подробнее об этом ниже). Отсутствие равномерной и подчеркнутой метрической акцентировки в протяжной песне весьма способствует непрерывности мелодического развития, так как равномерная периодическая акцентировка независимо от того, связана ли она с ритмическими остановками, безусловно является (как и всякая строго периодическая повторность) особой формой расчленения мелодии. Ниже мы увидим, что в мелодиях русских классиков, связанных с русскими народнопесенными принципами, даже если в этих мелодиях действует равномерно-акцентная метрика, постоянно встречается своеобразное преодоление тактовой черты (и вообще закономерностей акцентной метрики), идущее от песенной непрерывности мелодического движения.

Русской народной песне скорой, плясовой, с ясно выраженными метрическими акцентами, также свойственна известная метрическая свобода: неравномерное возвращение акцентов, смены метра, синкопические акценты и т. п.

Сейчас мы рассмотрим в первую очередь более простые закономерности строгой акцентной тактовой метрики и лишь затем перейдем к вопросу о своеобразии метро-ритма в русской мелодике.

Каковы главные ритмические средства выделения, подчеркивания сильной доли такта? В соответствии с описанными в начале этой главы двумя элементарными предпосылками ритмической выразительности, таких средств два. Одно из них заключается в более активном ритмическом движении на сильной доле, т. е. в ритмическом дроблении сильной доли. Это дает ритмические фигуры, например, типа 

Такая форма ритмического подчеркивания сильной доли легко связывается с природой некоторых ударных инструментов и типична прежде всего для музыки многих восточных народов. Типичность эта делает не вполне правомочным обычное обозначение такого рода ритмов восточной музыки как синкопическими: синкопа представляет собой нарушение наиболее простой и привычной метрической нормы, а в данном случае это, повидимому, и есть простейшая норма. Безусловно верно лишь то, что, с точки зрения норм европейской музыки, эти ритмы воспринимаются как синкопические. Происходит же это потому, что в европейской музыке гомофонно-гармонического склада господствует другое средство ритмического подчеркивания сильной доли: не активное движение на сильной доле, а более долгий звук, т. е. звук ритмически более весомый, значительный. Это средство во природе своей более мелодично, «кантабилно» в широком смысле. Оно

утвердилось вместе с гомофонным музыкальным мышлением, сочетанием квадратные песенно-танцевальные и структурно с главенством одного индивидуализированного мелодического голоса¹. Таким образом в гомофонно-гармонической мелодике, о которой и будет сейчас идти речь, ясно ощущается (хотя очень часто и преодолевается) простейшая тенденция к совпадению метрической опоры (сильного времени) с ритмически длительным звуком. Существует, как известно, целая шкала градаций метрической тяжести. Так, в четвертном такте имеется не только сильная, но и относительно сильная доля. Если же безусловно слабая доля, например последняя четверть, раздроблена на две восьмые, то первая из них все же является метрически сильной по отношению ко второй и т. д. Точно так же сильная доля такта может оказаться слабой по отношению к сильной доле соседнего такта (в примере 108 четные такты — слабые, нечетные — сильные). Принимая во внимание эту градацию тяжести, можно сформулировать описываемую простейшую тенденцию шире: избегание на слабой доле такта звука, более долгого, чем на предшествующей более сильной доле. В ритмической фигуре № 185а эта тенденция осуществлена, а в № 185б нет: на четвертой (т. е. слабой) доле помещена четверть, а на третьей (т. е. предшествующей более сильной) — восьмая:

185а



185б



Как упомянуто, уклонение от этой тенденции, преодоление ее встречается сплошь и рядом. Иначе ритмическое развитие протекало бы, несмотря на все возможное разнообразие длительностей, в известном смысле слишком гладко, не содержало бы характерных «зазубрин», «препятствий» и т. п., а это лишь в некоторых случаях может соответствовать художественному заданию. Стремление к непрерывности мелодического движения также сплошь и рядом выражается в избегании ритмических остановок на сильных долях, в разнообразном «перемещении» остановок на другие доли, что создает метроритмическую неустойчивость и способствует дальнейшему движению (это характерно, в частности, для полифонической мелодики). Словом, нарушение описываемой тенденции столь же закономерно, как и сама эта тенденция, и представ-

¹ Б. В. Асафьев в своей книге об интонации связывает утверждение гомофонного склада, стая ления bel canto и появление певучих струнных инструментов итальянских мастеров как различные стороны и проявления развития естественной певучести, мелодичности в музыке. (Академия Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, книга вторая, Интонация, Музгиз, 1947, стр. 147).

ляет собой нечто родственное постоянной борьбе живого ритма с метрической схемой в исполнительском искусстве. Неуклонное следование упомянутой тенденции можно также сравнить с положением, которое возникло бы при постоянном движении всех звуков мелодии только в строгом соответствии со схемой ладовых тяготений (вводный тон всегда в тонику и т. д.).

Нередко уклонение от совпадения более сильных долей такта с более длительными звуками проводится в мелодии систематически и служит одной из ее характерных выразительных особенностей, либо стилевых или жанровых черт. Так, для ряда трехдольных танцев (например, для мазурки) характерно дробление первой доли такта. Этого рода уклонения, в свою очередь, становятся в самых различных условиях столь же обычными и естественными средствами, как например, прерванная каденция в гармонии, представляющая уклонение от простейшего разрешения доминанты в тонику. Но выразительный смысл этих средств тем и обусловлен, что они являются нарушением некоторой простой ей метро-ритмической нормы, служат своего рода синкопам и в широком смысле. И чем глубже свойственна тому или иному стилю соответствующая норма, тем более значительный эффект производит ее нарушение (вспомним динамический эффект синкоп у Бетховена, для творчества которого столь характерна подчеркнутая метричность).

На определенном этапе развития стремление к более частому совпадению метрически сильной доли с ритмически длительным звуком было одним из проявлений борьбы за более простую мелодию, свободную от вычурных украшений, более тесно связанную с соответствующей естественной закономерностью дыхания и в этом смысле более певучую. Это особенно характерно для зрелого Бетховена, несмотря на то, что во многих других отношениях его мелодика гораздо менее певуча, чем моцартовская. На другом этапе композиторы-романтики, наоборот, нередко избегали этой закономерности, когда они стремились к созданию «парящей» мелодии, свободной от ощущения метрической тяжести. Русские же композиторы, как уже упомянуто, нередко подчиняли акцентную метрику принципиально иным закономерностям русской народной ритмики.

Строгая акцентная метрика знает два основных размера (метра): четырехдольный (он же двухдольный) и трехдольный. Каковы же наиболее общие и типичные выразительные возможности этих размеров?

Двухдольное членение элементарнее, проще трехдольного. Поэтому оно, при прочих равных условиях, способно более четко и ясно восприниматься именно как членение. Одна из основных выразительных возможностей трехдольного метра

по сравнению с двухдольным и заключается в большей плавности, закругленности, меньшей угловатости. Б. В. Асафьев бетховенских циклов (типичный пример — *Andante* Пятой симфонии) как своеобразно замедленную и смягченную маршевость, как шествие с размыслением, раздумием. Он же подмечает и восприятие трехдольного метра через повсеместное распространение вальса. Именно вальс наиболее полно раскрыл и реализовал заложенную в трехдольности возможность передачи свободного, плавного «кружения», «скольжения», как одной из сторон той особой эмоционально-лирической сферы выразительности, которую трудно определить как-либо иначе, чем через понятие «вальсовости». Трехдольность вальсового ритма как правило связана и с интонационной плавностью, а также с положением длительных звуков преимущественно на сильных долях, т. е. с наиболее простой и естественной закономерностью «певучего» ритмического дыхания в мелодиях с акцентной метрикой. В резко подчеркнутом двухдольном размере эта последняя закономерность полнее всего выражена в маршеобразных мелодиях. В сущности марш и вальс — это два основных жанра, связанных с движением и полувывихом широкое и подлинно интонационно-эмоционально-распространение и значение, основанное на огромном богатстве национально-своеобразных проявлений. С образными, эмоционально-смысловыми сферами этих двух жанров (с маршевой героикой и вальсовой лирикой) и связаны в значительной мере основные, наиболее общие и типичные выразительные возможности подчеркнутой двух- и трехдольной акцентной метрики. Выразительная сфера «маршевости» и «вальсовости» выходит далеко за пределы этих жанров. Так, вальсовые ритмотонации наложили огромный отпечаток на музыкальную лирику прошлого и нынешнего века. Особенной теплотой и задушевностью они отличаются в русском лирическом романсе. Известно также, что советская лирическая песня (в соответствии с ее содержанием) часто сочетает лирические интонации, наоборот, с маршевым ритмом¹.

Смена метра внутри мелодии с ясно выраженной акцентной метрикой также нередко служит описанным выразительным соотношениям. Так, в примере 328 заключительные фразы в четырехдольном метре отличаются, по сравнению с предшествовавшим трехдольным движением, особой экзотичностью и определенностью, что очевидным образом связано с содержанием текста.

¹ Например, известная песня Хренникова «Прощание» (прощание с любимым, уходящим на войну) сочетает с маршевым ритмом явные романские интонации того типа, какой прежде сочетался обычно с вальсовым ритмом.

Сказанное о двухдольном и трехдольном метре в известной мере относится и к соотношению дольного и триольного ритмического движения. Триольное движение носит, при прочих равных условиях, более закругленный, плавный, труднее расчленимый характер, особенно в сопоставлении с предшествующим «четным» движением. Наконец, вполне естественно, что одна из основных выразительных возможностей сложного метра, объединяющего двухдольность с трехдольностью (6/8, 12/8 в небыстром темпе), заключается именно в сочетании плавности, закругленности с ясностью размеренностью (достаточно вспомнить такой танец, как сицилиана, многие баркаралы, лирико-повествовательные темы баллад Шопена и т. д.).

Перечисленные основные, как бы первичные возможности двух- и трехдольного размера отнюдь не исключают, конечно, и иного, особого, специфического их применения. Так, встречаются резко акцентированные трехдольные марши, например, марш Давидсбюндлеров из «Храмовала» Шумана, начало ми-минорного концерта Шопена, песня-марш «Священная война» А. В. Александрова.

Следует также иметь в виду, что трехдольность, именно благодаря возможности менее ясно выраженного членения, способна служить для передачи не только плавного, но и особенно стремительного движения.

Нельзя, наконец, упускать из вида, что тот или иной размер, как и другие средства, приобретает различное значение не только в том или ином частном контексте, но и в различных общих жанрово-стилистических условиях. Так, например, средневековая западноевропейская культовая полифония принимала в качестве основного лишь четный метр, что связано было со стремлением к особой строгости и размерности. Трехдольность, имевшая большое распространение в народной танцевальной музыке, считалась выражением «земного» начала. В связи с этим во многих мессах моменты особой радости, ликования передавались именно посредством перехода к трехдольному метру¹. В дальнейшем мы еще специально остановимся на пятидольном метре в связи с его значением в русской музыке.

Поскольку в мелодиях с акцентной метрикой опорным моментом ритмического мотива, его основным «нервом» обычно является сильная доля, весьма важным оказывается положение мотива по отношению к сильной доле такта. Среди всего многообразия различных частных случаев следует прежде все-

¹ На это указано Х. С. Кушнаревым в работе «Ритм в музыке эпохи возрождения» (рукопись, хранится в Государственном Научно-исследовательском институте театра и музыки в Ленинграде, стр. 3).

го выделить две наиболее общие возможности: 1) мотив начинается с сильной доли такта и заканчивается на более слабой (мотив метрически нисходящий, хорейский в широком смысле), 2) мотив начинается со слабой доли такта (с затакта) и устремлен к последующей сильной доле (мотив метрически восходящий, ямбический в широком смысле)¹.

В метрически восходящем (ямбическом в широком смысле) мотиве может быть ярко выражено развитие от метрически менее значительного, подготовительного момента к более значительному, основному — размах и удар, движение к цели и достижение цели. Активность является, таким образом, основной выразительной возможностью ямбичности в широком смысле. Наоборот, метрически нисходящие, хорейские в широком смысле мотивы основаны как бы на метрическом угасании: импульс и его исчерпание. Мотивы, состоящие из задержания и разрешения (т. е. очень многие лирические мотивы) относятся, таким образом, к хорейскому типу. Во то же время очевидно, что хорейский мотив отличается большей ясностью и определенностью своего начала. Это делает хорейские мотивы весьма пригодными для таких моментов, которые должны сразу приковать внимание слушателя, пригодными для выражения решительного порыва в развитии мелодии, внезапного и резкого вторжения нового (см., например, внезапное вторжение основного мотива главной партии в развитии побочной партии первой части Неоконченной симфонии Шуберта). Ямбические мотивы в той же мере пригодны для ясного, определенного, активного завершения (см., например, в песне «Веселый ветер» Дунаевского последний двузвучный мотив-интонация фразы: «Кто ищет, тот всегда найдет»).

При коллективном исполнении участникам, разумеется, гораздо легче одновременно начать музыкальную фразу на сильной доле такта, нежели на слабой. Поэтому мелодии, в которых много затактов, как правило, менее пригодны, например, в качестве напева солдатской строевой песни, нежели мелодии с преобладанием хорейских музыкальных фраз. Для строевого же марша, который содержит подчеркивающий метрическую пульсиацию аккомпанемент, это, конечно, уже не имеет такого значения, хотя подавляющее большинство маршей все же начинается с сильной доли². Вообще, в большом числе мелодий первый мотив лишен затакта, тогда как последующие его имеют (см. примеры №№ 149, 188).

¹ В дальнейшем изложении этого вопроса автор в значительной мере основывается на неопубликованной работе В. А. Цуккермана о стопах в музыке.

² Имеется в виду самое начало марша (вступление, а не начало главной темы).

Для понимания различных возможностей метрических входящих и нисходящих мотивов нужно учитывать еще следующую закономерность акцентной метрики: короткие звуки на слабой доле тяготеют, при прочих равных условиях, к последующей (а не к предыдущей) сильной доле и объединяются с ней в один мотив. Это лишь частное проявление общей тенденции музыкальной «неустойчивости» получать опору, разрешение после себя, а не до себя. Так, доминантовая гармония, вообще говоря, требует тонiku после себя, а не до себя, и теснее связывается с последующей тоникой, нежели с предыдущей. Слова «при прочих равных условиях» означают здесь — при отсутствии специальных противодействующих факторов, как то: пауза, ритмическая остановка и др. Разумеется, такие факторы встречаются весьма часто и поэтому описываемую закономерность надо понимать лишь как тенденцию, а отнюдь не как правило или норму.

Из этой тенденции вытекают, однако, важные следствия. Конец хорейского мотива нередко может восприниматься одновременно как затактное начало следующего мотива, а отсюда, в свою очередь, вытекает, что хорейские мотивы в большей мере, чем ямбические способны объединяться в цельную, непрерывную мелодическую линию. В самом деле, ямбические мотивы очень определенно завершаются (на сильных долях) и поэтому ясно отчленены друг от друга. В хорейских же мотивах, — именно в той мере, в какой менее определенное завершение на слабой доле может восприниматься также и в качестве затакта к последующей сильной доле, — возникает большая связность, непрерывность. В мелодии первой прелюдии Шопена двузвучные мотивы совпадают с тактами и заканчиваются на слабых долях. Благодаря таким окончаниям возникает ощущение некоторого тяготения последнего звука каждого мотива к первому звуку следующего мотива, а это служит одним из факторов непрерывности развития:

186 *Agitato* ШОПЕН, Прелюдия, оп. 28, №1



Показателен также пример 57 — цепь нисходящих задержанных, т. е. явно хорейских мотивов: в этом примере звуки, помещенные на абсолютно слабых долях (восьмые), являются разрешением задержаний, падающих на сильные и относительно сильные доли (четверти); но в то же время в какой-то степени ощущается и «затактное» метро-ритмическое тяготение слабых и коротких звуков к последующим более сильным и длительным, а это способствует непрерывности движения.

Развитие многих мелодий, активизация или же увеличение широты дыхания мотивов, часто связано с переходом от начальных мотивов хорейского типа к мотивам ямбического типа, а также с возрастанием длительности затакта мотивов:

187 *Andante grazioso* МОЦАРТ, Соната, для ф. п.



188 *Adagio con espressione* БЕТХОВЕН, Соната, оп. 27, №1



Пример 187 начинается двумя мотивами хорейского типа. Иное понимание этих мотивов, т. е. трактовка последних восьмых первого и второго тактов в качестве затактов к следующим сильным долям, резко противоречит спокойному характеру начала этой темы. Однако в дальнейшем развитии мелодии общая тенденция к объединению слабых долей с последующими сильными все же реализуется: слабые восьмые следующими сильными все же постепенно «отслаиваются» к последующим четвертям, и таким образом возникают мотивы ямбической природы (см. нижние скобки в примере 187). Это совпадает с моментом активизации мелодии. Завершающий предложение мотива (4-й такт) начинается на слабой доле, но имеет также смягчающее слабое окончание, после чего второе предложение снова начинается хорейскими мотивами.

Пример 188 показывает активизацию и расширение дыхания мелодии посредством появления и постепенного увеличения затакта мотивов (начинается мелодия без затакта). Нередко подобного рода ритмическое развитие осуществляется не в пределах первоначального изложения темы:

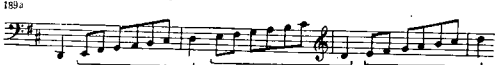
лдии, а в ее продолжении, часто даже не внутри одной тем-
мы, а в последовании нескольких различных тем. Так, напри-
мер, во многих классических заключительных партиях, даю-
щих активное завершение экспозиции, преобладают мо-
тивы ямбической природы.

Чем длиннее состоящие из коротких звуков затакты моты-
вов, тем более устремленный характер носят, при прочих рав-
ных условиях, эти мотивы. В кульминационный момент раз-
вития главной партии увертюры к «Руслану» Глинки появля-
ются наиболее стремительные мотивы, в которых затакт за-
нимает три четверти (из четырех) и заполнен шестью вось-
мыми:

ГЛИНКА, „Руслан и Людмила“



Такие же ритмические мотивы завершают увертюру, при-
чем стремительность ритма соединяется со стремительностью
восходящего гаммообразного движения к тонике:



Метрическая природа мотивов (в смысле их положения по
отношению к сильной доле такта) допускает деление не
только на два наиболее общих типа: хорейский и ямбиче-
ский в широком смысле. Возможна и гораздо более дета-
льная классификация. Даже при общей классификации целесо-
образно выделить наряду с восходящим и нисходящим трет-
ий тип — волнообразный, амфибрахический в широком смы-
сле, при котором мотив имеет затакт, но заканчивается на
слабой доле, представляя, таким образом, метрическую
волну: затакт, сильная доля, слабое окончание.

Весьма велика роль амфибрахических (в широком смы-
сле) мотивов во взволнованно-лирической мелодике, так как
эти мотивы способны сочетать устремленный затакт со слабым
окончанием типа «вздоха». Особенно характерны простейшие,
т. е. состоящие всего из трех-четырех звуков, мотивы амфи-
брахического типа для мелодии Чайковского (см. примеры
№№ 228, 210, 211).

Понятия ямбического и хорейского мотива в тесном
смысле предполагают определенные соотношения в двух-
дольном метре, равно как и аналогичные понятия амфибрахия,
дактиля и анапеста в тесном смысле предполагают обяза-
тельно трехдольный метр.

Начало мотива с определенной долей такта нередко явля-
ется одним из жанровых признаков того или иного танца. Так,
мотивы гавота начинаются, главным образом, с третьей доли
четырёхчетвертного такта:

191

БАХ, 5-я французская сюита, гавот



191

ПРОКОФЬЕВ, Гавот



Равенство затакта остальной части мотива в условиях
умеренного темпа придает гавоту черты особой размерен-
ности.

Наоборот, мотивы более оживленного старинного четырёх-
четвертного танца буррз начинаются с четвертой доли:

192

БАХ, 1-ая английская сюита, буррз II



Мотивы старинного менуэта (трехдольный метр) начина-
лись обычно на сильной доле, т. е. относились к дактиличе-
скому (в тесном смысле) типу. Менуэты Бетховена носят бо-
лее активный или же лирически-взволнованный характер, и
его основные мотивы начинаются на третьей доле, т. е. отно-
сятся к амфибрахическому (в тесном смысле) типу (см., на-
пример, менуэты из сонат №№ 11, 18, 20, 22).

Рассмотрим теперь некоторые конкретные ритмические
обороты. Необычайно распространенный ритм образуется
двумя краткими и одним долгим звуком (на более сильной
доле), равным сумме кратких: $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2}$ («ритм суммирования»).
Этот оборот содержит некоторое развитие — устремление от
более весомых звуков к более весомому. В то же время по-
менее весомых звуков к более весомому. В то же время по-
следний звук уравнивает по длительности два предыду-
щих и приостанавливает ритмическое движение. Благодаря
сочетанию активности с уравновешенностью и законченности
этот ритм пригоден и как импульс и как заверше-
ние движения. В этом отношении его можно сравнивать с
обладающим аналогичными свойствами простейшим гармо-

тическим кадансом и назвать своего рода «ритмическим кадансом». Нередко при более крупных длительностях ($\text{||} \text{ } \text{||}$) или $\text{||} \text{ } \text{||}$) этот ритм действительно сочетается как с гармоническим, так и со своеобразным мелодическим кадансом: с отходом от опорного звука и возвращением к нему, с «опевающим» звуком или же с утверждением звука посредством его повторения. Огромна роль этого ритма, в частности, в маршеобразной музыке, во всевозможных сигналах, а также в больших симфонических нарастаниях и т. д. Не менее велика его роль и в спокойных размеренных мелодиях, начиная от трихордных полёвок старинных народных песен. В медленном или не резко акцентированном движении при этом не существенно, какой звук падает на сильную долю такта — третий или первый.

Следующий характерный оборот, на котором мы остановимся, — так называемый пунктирный ритм: $\text{||} \text{ } \text{||}$ или $\text{||} \text{ } \text{||}$ (двойной пунктирный ритм). Пунктирный ритм можно

рассматривать как модификацию рассмотренного выше ритмического оборота в сторону активизации, обострения: более краткая вторая длительность делает ритмическое движение неравномерным, ускоряет его и в то же время особо подчеркивает последний, завершающий звук. Роль этого ритма в маршевых и маршеобразных мелодиях не нуждается в комментариях. Однако, как это ни парадоксально, в определенном контексте пунктирный ритм может служить и смягчающим, сглаживающим фактором. Так, в примере 148 пунктирный ритм хотя и способствует некоторому оживлению мелодии, но в то же время смягчает во втором и четвертом тактах мелодические скачки, несколько вуалируя их, делая их менее обремененными. Действительно благодаря пунктирному ритму второй звук квинтового скачка дается как короткий звук на весьма слабой доле, а следующая относительно более сильная доля лишь повторяет уже достигнутый звук, что подчеркивает остановку на этом звуке. Ясно, на какого рода жизненных предпосылках и связях основана смягчающая роль таких «предельных» пунктирных оборотов: так, спускаясь в темноте по лестнице, мы осторожно нащупываем (как бы на очень «слабой доле» такта) следующую ступеньку и лишь затем уверенно ставим ногу («сильная доля»).

Реализация той или иной выразительной возможности зависит, как всегда, от общего контекста, в данном случае прежде всего от мелодического контекста. Даже в сходных по звуковому составу оборотах выразительность пунктирного ритма, связанного с повторением какого-либо звука, различна в зависимости от положения короткого звука, т. е. от того, повторяет

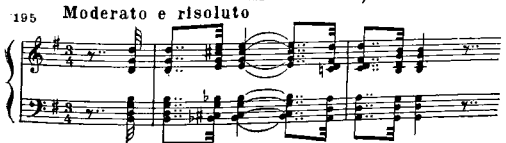
ли он предшествующий более долгий звук или предвосхищает следующий:



В схематических примерах 193а и 193б в первом случае, характерном для бесчисленного множества маршевых и маршеобразных мелодий, пунктирный ритм подчеркивает не только звуки, снабженные короткими затактами, но и секундовые мелодические ходы и поэтому активизирует мелодическое движение; во втором же случае пунктирный ритм подчеркивает не секундовое движение (оно, наоборот, скорее смягчается), а только соответствующие звуки мелодии, как бы отяжеляя их. Этот случай характерен не столько для энергично-поступательной музыки, сколько для патетической (см. пример 64) или торжественной, помпезной, «массивной» музыки и поэтому часто сочетается с аккордовой фактурой. Яркий пример патетически-выразительной трактовки двойного пунктирного ритма содержится в кульминации первой части Шестой симфонии Чайковского (пример 194), а пример применения двойного пунктирного ритма в связи с массивной аккордовой фактурой — в начале большой сонаты Чайковского¹ (пример 195):



ЧАЙКОВСКИЙ, Соната для ф-п.



¹ Таким образом, «предельный» пунктирный ритм способен и смягчать мелодические движения (в частности, смягчать скачки, как в примере 148) и подчеркивать (отяжелять) отдельные звуки.

почти не воспринимается как таковая. В примере 202 синкола на границе между третьим и четвертым четвертактами (т. е. в момент вступления репризы) затушевывает эту границу и тем самым обуславливает, наряду с динамизацией репризы, значительно большую слитность всего второго восьмитакта:

201 БАХ, Фуга №2 из I тома W.K.I

202 Allegro assai БЕТХОВЕН, 9-ая симфония

Выразительные возможности синкоп нередко очень концентрированно проявляются в моменты мелодических кульминаций: синкола одновременно и увеличивает напряжение кульминационного звука и делает мелодический поток вблизи кульминации более непрерывным, трудно расчленимым:

203 РАХМАНИНОВ, 2-ой концерт

204 colg ШОПЕН, Сопата, op. 35

(см. также примеры 174, 175, 285).

Если мелодия (или какая-либо ее часть) движется сплошь синкопированными звуками, она способна приобретать как более напряженный, так и более «парящий», независимый от метрической тяжести характер. Последний случай ярко представлен в мелодии романса Глинки «Я помню чудное мгновенье»: движение мелодии синкопированными звуками служит непосредственно передаче образа «мимолетного видения»:

205 ГЛИНКА, „Я помню чудное мгновенье“

как мы . но . лет . во . е . ви . лень . е

Синкопы составляют также жанровый признак многих танцев, сообщая им ритмическую характерность. Однако злоупотребление синколами приводит в свою очередь к монотонному, инертному, лишь механически возбужденному движению, типичному для современной вырождающейся буржуазной музыки, в которой господствуют синкопические ритмы джаза.

Рассмотрим теперь один часто встречающийся специальный вид синкопического нарушения строгого метро-ритмического распорядка, именно — случай противоречия между строем мотивов и тактовым размером. Нередко два трехдольных такта содержат в мелодии три сходные двудольные ритмические фигуры или даже просто звуки двудольной длительности:

206 Allegro maestoso ШОПЕН, Концерт, op. 11

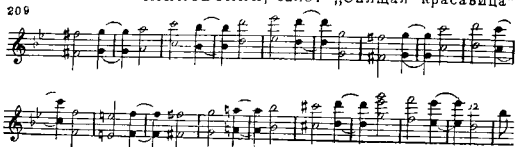
БЕТХОВЕН. 3-я симфония



БЕТХОВЕН, Соната, ор. 31, № 3



ЧАЙКОВСКИЙ, балет „Спящая красавица“



210 ЧАЙКОВСКИЙ, Вальс, ор. 40, № 9



211 *Tempo di valse* ЧАЙКОВСКИЙ, „Декабрь“



212 *Vivo* ШОПЕН, Вальс, ор. 19



Этот прием нельзя считать сменой метра в собственном смысле слова, как бы метрической модуляцией из трехдольности в двудольность. Скорее можно говорить, по аналогии с гармонией, о внутреннем метрическом «отклонении», при котором наряду с новыми (временными) метрическими функциями звуков (основанными в данном случае на двудольности повторяющихся ритмических фигур) ощущаются и прежние (постоянные) функции (основанные на ранее установившейся трехдольности). Особенно ясно это в тех случаях, когда такое метрическое «отклонение» ограничивается одной лишь мелодией, а сопровождение сохраняет прежний метр (прим. 211).

Выразительное значение внутриметрического отклонения, как и других видов синкоп, различно. Иногда главный его смысл — нарушение установившегося равномерного метра и связанная с этим активизация, динамизация музыкальной мысли, чему способствует не только само нарушение метра, но и нередко сжатие длительности мотивов. Таковы приведенные примеры из Бетховена (примеры 207, 208). В примере из концерта Шопена (пример 206) двудольные мотивы хорошо оттеняют маршеобразный характер этой трехдольной темы.

Во вступительных построениях некоторых произведений происходит как бы «становление» основного метра, его рождение из некой метрической неопределенности, его утверждение в борьбе с метрическими «препятствиями». В этих случаях имеет место нечто аналогичное ладовой и темповой неустойчивости многих вступлений. Таков пример 212. Во вступлении же к мазурке Шопена *C-dur* ор. 24 № 2, рисующей характерную народную жанрово-бытовую сцену, этот прием напоминает настройку инструментов и, возможно, служит также средством передачи не совсем стройного, несколько неопределенного звучания, воспринимаемого слушателем, когда он издали приближается к месту сцены, праздника:

ШОПЕН, Мазурка, ор. 24, № 2

213 *Allegro non troppo*



Наконец, метрическое отклонение, создавая противоречие между расчленением в соответствии с основным метром и расчленением в соответствии со строением не укладывающихся в этот метр мотивов, способно ослабить самую расчлененность мелодии, способствовать созданию более слитного и цельного отрезка мелодии:

ЧАЙКОВСКИЙ, 6-ая симфония

210 *mf* ero - scen - do *f*

f *mf* *mp*

p *pp* *mp* *pp*

(см. также пример 99, такты 5—7).

Специальный интерес представляет применение описываемого приема в вальсовой музыке, особенно в вальсах Чайковского (примеры 210, 211, 209).

В примерах 210, 211 ясно ощущается движение мелодии на $\frac{3}{2}$, тогда как сопровождение идет на $\frac{3}{4}$. Это движение мелодии более крупными длительностями сообщает ей большую певучесть и вместе с тем более «парящий» характер, большую независимость от «метрической тяжести», от следования метру сопровождения. Типично вальсовая плавность очень углубляется посредством этого приема.

В примере же 209 движение половинными длительностями служит как динамическому напряжению, так и широте и цельности мелодической линии.

Среди приемов, придающих ритму свободный, естественный, чуждый механичности характер и приближающих его к течению живой и взволнованной речи, следует упомянуть, наряду с некоторыми видами синкоп, свободное чередование и взаимопроникновение дуольного и триольного движения.

Такие сопоставления, связанные с изменением длительностей в полтора раза, в гораздо большей степени способны восприниматься как близкие естественным и гибким ускорениям или замедлениям живой речи, нежели ритмические сопоставления, связанные с кратными соотношениями длительностей.

Большое распространение получил этот прием в оперных репертуарах, в романах речитативно-декламационного склада, в частности у Мусоргского. В начале каватины Людмилы из «Руслана» Глинки триоли после обычных восьмых выразительно передают и триольно-шаловливый характер Людмилы и ее взволнованность:

ГЛИНКА, „Руслан и Людмила“

215 *Andante capriccioso*

Гру - стно мне, ро - ди - тель до - ро - го!

Применяется этот прием также в широко развитых, певучих мелодиях тех композиторов, чье творчество в наибольшей степени связано с речевыми интонациями. В этом отношении интересны многие мелодии западных романтиков, а в особенности русоких классиков.

Среди уже названных мелодий Чайковского укажем на примеры 299 и 302 (в последнем случае — такты 8—15). Интересно отметить, что в то время, как у других композиторов этот прием чаще всего связан с ускорением, с лирико-романтическим порывом, т. е. с переходом от более долгих к более кратким длительностям (напр., в ритме $\frac{3}{4}$), у

Чайковского столь же часто встречается выразительнейшее замедление, подчеркивающее значение каждого звука и расширяющее мелодическое дыхание. Таковы такты 9 и 11 примера 299, а также следующие такты пьесы «Ноябрь» («На тройке») из «Времен года»:

ЧАЙКОВСКИЙ, „На тройке“

216

Описываемый ритмический прием часто служит одним из средств распевной и одновременно выразительно-речевой лирики Чайковского. Яркий пример, кроме уже названных, — вторая тема элегии из третьей сюиты, о вариантной распевности которой уже говорилось в связи с ладогармоническим строением:

ЧАЙКОВСКИЙ, 3-я сюита для оркестра

217 Andante $\text{♩} = 59$

mf crescendo

Коснемся теперь некоторых вопросов ритмического развития внутри мелодии. Во многих мелодиях и мелодических фразах ритмическое развитие образует волну, аналогичную мелодической: начальные более спокойные, долгие длительности сменяются ритмическим оживлением, затем опять следуют более долгие звуки. Так построены, например, большие трехдольные такты напева русской народной песни «Заиграй, моя волюшка» (см. пример 26): непрерывное движение восьмыми концентрируется на второй доле каждого трехдольного такта, к которой направлена и мелодический подъем. В трехтактных фразах примера 29 («Дубинишка») ритмическое оживление приходится на средние такты. В обоих названных примерах (26 и 29) ритмическое оживление сочетается, как упомянуто в III главе, с ладовым напряжением. В четырехтактах, приведенных под №№ 181—183, ритмическое оживление приходится на третий такт.

Количество подобных и родственных примеров легко, конечно, увеличить до бесконечности. Следует, однако, иметь в виду действие и второй из упомянутых в начале этой главы элементарных предпосылок ритмической выразительности: во многих случаях ритмическое развитие, нередко связанное с мелодическим восхождением, направлено от коротких к более долгим, в среднем звукам. Таково развитие в примере 146 (сравни первую половину со второй), такова небольшая ритмическая и мелодическая волна в примере 228, таков и подход к кульминации в примере 1.

Роль ритмического развития неодинакова в мелодиях различных ступей и жанров. Нередко мелодия танцевального жанра (или жанра, близкого к танцевальному) основана на повторении одной и той же короткой ритмической формулы, без всякого ритмического развития. Такова, например, содержащая элемент танцевальности прелюдия А-дур Шопена (пример 163). Впрочем, подобная трактовка ритма встречается (особенно у западных романтиков) в мелодиях самых разнообразных жанров. Ритмической выразительности — острой и характерной ритмической фигуре, фиксирующей тот или иной тип движения, то или иное психологическое состояние, заладные романтики придают очень большое значение (вспомним, хотя бы острые ритмы Шумана). Но именно в связи с этим раз найденная выразительная фигура часто уже не подвергается ритмическому развитию, повторяется на протяжении всей мелодии без ритмических изменений. Таковы ритмы многих лирических миниатюр романтиков (например, «Chiàgini's» из «Карнавала» Шумана). Иногда подобный прием встречается и в мелодиях русских классиков (например, девятая вариация из второй части трио Чайковского). Наблюдаются и несколько иные случаи «выключения» ритмического развития: широкая, певучая лирическая мелодия идет от начала до конца звуками одной и той же длительности (например, идущая четвертями мелодия этюда Шопена А5-дур ор. 25 № 1 или идущая восьмыми тема Andantino 4-й симфонии Чайковского, прим. 153, 94). Однако в подобных случаях обычно возникает ритмическое соотношение более крупного плана, обусловленные строением мелодического рисунка (в прим. 94—двухтакт, двуктакт, четырехтакт; подробнее об этих соотношениях в главе VI).

Анализируя ритм и ритмическое развитие мелодии, следует, конечно, постоянно иметь в виду, что с ритмом в очень большой мере связаны жанровые свойства мелодии. Определение общего жанрового характера мелодии и характера ее жанровой природы в процессе разложения изменения ее жанровой природы — одна из существеннейших сторон анализа мелодии. Примеры нам еще встретятся в дальнейших главах.

Рассмотрим теперь некоторые особенности ритма в русской музыке. Известны его свобода, богатство, «затейливость» в народной песне, в которой ритм не мирится со строгой метрической схемой, что, в частности, сплошь и рядом приводит на абсолютно слабых долях к звукам более долгим, нежели на смежных более сильных долях. Эти общие свойства, как и ряд более частных, связаны прежде всего с русской песенностью. На этом мы и остановимся в первую очередь.

Своеобразная напевность русской речи обусловлена, между прочим, и тем, что неударяемых слогов в ней значительно больше, чем ударяемых. В частности, в народном стихе весьма распространена фразово-ритмическая единица, в которой на четыре неударяемых слога приходится только один ударяемый, расположенный в середине пятисложной единицы, на ее третьем слоге (— — — — —): добрый-молодец, красна-дівка, красно-солнышко, стольный-Кіев-град, ох-ты-гой-еси и т. д. Ясно, что, при соответствующем произнесении, ударения в словах добрый, красна, стольный и т. д. почти исчезают и во всей пятисложной единице остается только одно (основное) ударение. Этот пятисложный ритм одна из характерных черт русского эпического сказа. Естественно, что он нашел разнообразные отражения в русской поэме, в русской музыке. Наиболее непосредственное из них — пятидольный метр, реально сочетающийся с пятисложной фразово-речевой единицей. Эго имеет место в хорах Глинки «Разгулялася, разбивалася» и «Лель таинственный» из его опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». То же самое встречается в произведениях других русских классиков — у Бородина (например, хор девушек «Ты помилуй нас, не во гнез тебе» из первого действия «Князя Игоря»), у Римского-Корсакова (например, дуэт Ольги и Михайло Тучи из третьего действия «Псковитянки»). Следует, однако, иметь в виду, с одной стороны, что пятидольный метр в русской музыке отнюдь не всегда связан с пятисложным речевым ритмом и даже не всегда им в конечном счете обусловлен, с другой же стороны, что этот пятисложный речевой ритм далеко не всегда получает свое музыкальное воплощение именно в виде пятидольного метра.

Распространенность в русской музыке пятидольного метра обусловлена не только и не столько непосредственно ритмом народного стиха, сколько той же причиной, что и этот ритм: стремлением к более широкому дыханию, избеганием лодки и стиха. Так, пятидольный метр второй части Шестой симфонии Чайковского обусловлен прежде всего стремлением фразы к целым и длительным фразам (каждая двутактная доля, принимая во внимание весь характер музыки, можно рассматривать в данном случае как дополнительное сред-

ство возвышения и углубления «вальсовой» выразительности, аналогичное другим упомянутым средствам этого рода, например, метрическому отклонению в мелодии примеров 210, 211. Необходимо еще учесть и то, что в пятидольном размере, как и в семидольном, ощущается чередование двух- и трехдольного метра, а такого рода переменность метра также характерна для русской песни и способна в свою очередь создавать более длительные и цельные ритмические образования. Известно, что не только пятидольные, но и семидольные такты нередко встречаются в русской музыке (один из более новых примеров — финал «Песни о лесах» Шостаковича). Применяется также одинадцатидольный метр (например, заключительный хор в «Снегурочке» Римского-Корсакова). Все эти случаи связаны с музыкой, по характеру близкой к народной. Пятисложный ритм русского сказа воплощается в музыке, как было сказано, и вне пятидольного метра. Достаточно вспомнить хотя бы романс Чайковского «Кабы знала я, кабы ведала».

Ясно, что музыкальным воплощением пятисложного речевого ритма могут служить любые пятизвучные мотивы умеренного или медленного темпа, в которых основной акцент (в частности, наибольшая ритмическая длительность) падает на третий звук. Такие мотивы господствуют, например, в теме средней части «Франчески да Римини» Чайковского: они следуют восемь раз подряд, начиная с четвертого такта темы (см. пример 302). В значительной мере благодаря господству этого ритма «рассказ Франчески» носит у Чайковского ясно ощутимый русский характер, а когда (начиная с восьмого такта) повествование по своим интонациям романтизируется, ритм становится главным выразителем его русского лирико-эпического характера.

От этих частных наблюдений над связями ритма у русских композиторов-классиков с русским народным стихом и русской песенностью перейдем к некоторым более общим вопросам, относящимся к ритму в вокальной мелодике. Несколько далее мы вернемся к особенностям ритма в русской музыке.

Известно, что на один слог текста в вокальной мелодии может приходиться различное количество звуков. Простейшее соотношение — когда на каждый слог приходится один звук. Соотношение это применяется в весьма различных случаях. Прежде всего, оно ближе, чем другие соотношения, к обычной речи, к декламации и поэтому господствует в речитативе. Оно способствует также ритмической простоте, четкости, ясности и поэтому явно преобладает в активных, маршеобразных массовых песнях, вообще в песнях с ярко выраженным моторным или танцевальным элементом. Однако это же соотношение очень часто встречается и в мелодиях совершенно иного характера, например во многих романах. Такое соотношение обеспечи-

вает для данной мелодии как с максимальной возможностью количество слогов текста, а это позволяет насытить единую музыкально-поэтическую мысль более быстрым и концентрированным развитием. В примере 1, стр. 16, из романа «День лицарит» Чайковского, описываемое соотношение служит как целям верной декламации, так и драматически насыщенному развитию. В примере 146 из «Пиковой дамы» также на один слог текста приходится один звук мелодии.

Наоборот, в мелодиях лирико-повествовательного характера, в песнях с медленным, постепенным раскрытием текста и развитием действия, часто встречаются слоги, на которые приходится по несколько звуков. Это особенно характерно для русской протяжной лирической песни. Такое распевание слогов текста, внешне отходя иногда очень далеко от ритмо-интонаций обычной речи, является в то же время специфически песенным развитием тех свойств и тенденций, которые выразительной и взволнованной речи — особенно русской речи — глубоко присущи. Таким образом, распевность слога в русской песне — одно из средств реалистической передачи мелодией лирических эмоций, состоящих глубокого раздумья или характера широкого, неторопливого, но выразительного рассказа-повествования. Отнюдь не следует смешивать эту распевность с виртуозной колоратурой, носящей более внешний характер. С другой стороны, однако, было бы ошибкой пытаться выводить распевность русской песни всегда непосредственно из усиления выразительности произнесения отдельных слогов текста. Правильнее было бы учитывать различные функции распевности. В таких, например, случаях, как распевание гласной *о* в песне «Уж ты, поле мое... ты, широкое» (пример 32), связь распевности с осмысленно-выразительным «произнесением» слов совершенно очевидна и достаточно непосредственна. Но в песне «Эко сердце, эко бедное мое!» (пример 234) длительное распевание последнего слога приведенной фразы (такты 5—6 примера 234) несет уже более сложную функцию. Оно одновременно служит и выразительному подчеркиванию закончившейся смысловой единицы текста, ее заключения, и расчленению текста на фразы, и мелодической слитности. Существенно также в подобных случаях сосредоточение внимания исключительно на напеве, в котором в такие моменты нередко дается резюмирование основных интонаций предшествующего развития. Нетрудно убедиться, что в тактах 5—6 примера 234 именно это и имеет место (подробнее — в следующей главе).

В отношении общей связи распевности с ритмом мелодии действует следующая закономерность: если на слог текста приходится несколько звуков, то слог связывает все эти звуки в цельную, слитную ритмическую единицу. Иначе говоря, рас-

певый слог воспринимается во многом аналогично долгой, нераздробленной ритмической единице мелодии, хотя при этом в самой мелодии, рассматриваемой вне текста, дробление ритмической единицы фактически может иметь место. Отсюда вытекает, что одна и та же мелодия будет восприниматься при меньшем числе слогов как более плавная, певучая, а при большем — как более активно-ритмизованная, острывшая!

В связи с этим при анализе ритма вокальной мелодии необходимо учитывать не только соотношение длительностей звуков мелодии, но и соотношение длительностей слогов текста в их звучании в данной мелодии.

Некоторые ритмические свойства мелодий русских композиторов как раз и связаны с типичным для русской песни распеванием слогов. Это относится не только к вокальным, но и к многим напевным инструментальным мелодиям. Речь идет о синкопах в широком смысле, т. е. о ритмическом дроблении метрически более сильной доли при более долгом звуке на слабой доле. Такие ритмические обороты с задержками, «туликами» на слабых долях связаны в быстрых вокальных мелодиях именно с наличием на более сильной доле распетого слога, а в аналогичных инструментальных мелодиях — с ощущением претворения такого рода вокальной распевности. Иначе говоря, естественное для певучей мелодии совпадение метрически более сильной доли с более долгим звуком как бы заменяется совпадением более сильной доли с долгим слогом, подчеркнутым к тому же мелодической «распетостью» этого слога. Такого рода ритмические обороты, взятые вне текста и вне ощущения вокального распевания слогов, иногда оказываются сравнительно трудными для запоминания и воспроизведения. А вместе с текстом они, наоборот, представляются весьма естественными и запоминаются очень легко. Имеются в виду обороты такого типа:

ЗАХАРОВ, песня „Ой, туманы мои“


218

Ой, ту ма ны мо я.

218^a

Ой, род ны е де са в ду га!

¹ Убедительный пример приводит Л. В. Кулаковский в книге «Строение куплетной песни» (Музгиз, 1939, стр. 55—56)

Вызванное распеванием слога дробление ритмической единицы мелодии встречается очень часто и на слабых долях. Но в этом вообще нет ничего синкопического: раздробленность более слабой доли по сравнению с более сильной — естественная закономерность, реализующаяся сплошь и рядом вне всякой связи с распеванием слога. Речь идет здесь только о том, что дробление более сильной доли с остановкой на явно более слабой в певучих русских мелодиях (т. е. обороты типа  и аналогичные) обычно связано с распеванием слога и благодаря этому не воспринимается как синкопа. Этот факт очень важен также для понимания ритмической природы ряда русских инструментальных тем песенного характера:

БОРОДИН, „Князь Игорь“



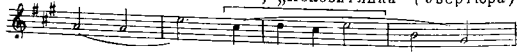
В приведенной инструментальной фразе арии князя Игоря раздробленная сильная доля второго такта (при остановке на слабой доле) явно воспринимается как претворение распето-го слога, поскольку соответствующие обороты уже были раньше в вокальной партии (см. последний такт примера 220):

БОРОДИН, „Князь Игорь“

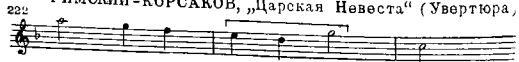


Аналогичный «распевный» характер носит дробление более сильной доли, т. е. первой половины такта, в следующих оборотах из произведений Римского-Корсакова:

221 РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, „Псковитянка“ (Увертюра)





РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, „Царская Невеста“ (Увертюра)



Во всех подобных случаях раздробленная доля должна исполняться возможно более легато, дабы она воспринималась как слитная, как долгий распетый «слог». Подтекстовка

под эти обороты таких слов, при которых на первую половину третьего такта примера 221 и первую половину второго такта примера 222 приходилось бы два слога, а не один, не соответствовала бы характеру этих песенных мелодий. Подобноносительно сильной доли, т. е. ее трактовка как «распетого слога», встречается, конечно, и в инструментальных мелодиях западных композиторов (вспомним хотя бы тему медленной части «Аппассионаты», такт 12-й), но особенно типична она именно для русской музыки.

Из всего сказанного вытекает, между прочим, следующее: подобно тому, как при определении ритмического характера вокальной мелодии нельзя отвлекаться от соотношений звуков мелодии со слогами текста, так нельзя и при определении ритма инструментальной мелодии отвлекаться от манеры исполнения. Ритмы  и  нельзя считать тождественными. Это не совсем одинаковые соотношения музыкальных длительностей, ибо два звука разной высоты, взятые легато после двух звуков стаккато, воспринимаются до некоторой степени как один длительный выдержанный звук.

Ритмические обороты описанного выше типа встречаются не только в певучих мелодиях, но и в скорых, плясовых. Там они носят явный задорно-синкопический характер.

Так, приведенная под № 219 инструментальная фраза из арии князя Игоря дается в главной партии увертюры (а также в начале дуэта Игоря и Ярославны) в быстром движении:

Allegro

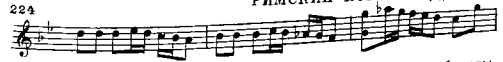
БОРОДИН, „Князь Игорь“



Здесь синкопический характер ритмического «тушка» на последней восьмой первого такта очевиден.

Ритмические обороты, родственные приведенным, но в трех-дольном метре, дает Римский-Корсаков в четвертой картине «Садко», где рисуется беспорядочно-оживленное движение разного «люда» у новгородской пристани:

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, „Садко“



Во многих случаях такого рода синкопические обороты сочетаются одновременно и с остро ритмизованным характером мелодии и с распеванием соответствующих слогов текста:

225 Русская народная песня (об. Мельгунова)

Ты, у - тя - па лу - го - ва - я

Выше было сказано, что дробление сильной доли и оставшие ритмические «ступки» на слабых долях — характерные черты ритмики в музыке восточных народов. Известно близкое соприкосновение с этой музыкой творчества русских композиторов-классиков. О том, что своеобразный элемент восточной «неги» и «томности» претворен в целом ряде русских лирических мелодий, уже упомянуто в главе о ладе (стр. 87). Аналогичного рода ассимиляция некоторых типичных оборотов восточной музыки имела, повидимому, место и в области ритма. Выразительный характер и смысл распятого слога русской песни или задержанной синкопы русской пляски не совпадает, конечно, с характером дробления сильной доли в восточной музыке. Но этот прием восточной музыки, как и некоторые приемы варьирования, легко ассимилируется русской музыкой, подчиняется ее строю, ее выразительности. Вот почему, например, нередко темы восточного характера Бородина после некоторой модификации звучат в том же произведении как чисто русские, и наоборот (см. побочную тему первой части и трио скерцо второй симфонии Бородина). Ритмика же такой мелодии, как мелодия медленной части Первой симфонии Бородина, только и могла возникнуть на основе ассимиляции русской мелодической распястности приемом восточной фиоритуры, т. е. на основе подчинения этой фиоритуры характеру свободно и широко развертывающейся русской песенной мелодии.

Описанные синкопические обороты (например, $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$) нередко связаны и с особой ритмической симметрией, ритмическим «обращением», а это весьма характерно для русской песни. Такая симметрия приходит в несоответствие с периодичностью чередования сильных и слабых долей и приводит к дроблению более сильной доли и ритмической остановке на более слабой. Симметрия же, в свою очередь, представляет собой лишь одно из проявлений свойственной народной песне свободной вариантности развития, которая, в частности, выражается в возврате к тем же звукам и интонациям, но в новом ладовом или метро-ритмическом освещении. И если мы более полно процитируем вторую тему из увертюры к «Царской невесте» Римского-Корсакова, то без труда обнаружим в ней под внешним покровом «квадратности» строгого четырехчетвертного метра и обычного мажорного лада не только интонационные, но и своеобразные ритмические свойства русских народных мелодий:

226 РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, «Царская Невеста»

О некоторых чертах этой мелодии уже была речь в третьей и четвертой главах (стр. 72, 112). Обратим теперь внимание на ритмо-интонационную симметрию первого четырехтакта. Крайние такты (первый и четвертый) содержат половинные, а средние (второй и третий) четвертные длительности, причем восходящей кварте первого такта отвечает нисходящая квинта четвертого. Следующие два такта воспроизводят ритмическую симметрию в меньших масштабах, и это приводит к более долгому звуку на относительно сильной доле, нежели на сильной ($\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$). Здесь же начинается (как это часто бывает в народных напевах структуры $a+b+b$) видоизмененное воспроизведение второй половины предыдущего построения: даются почти те же звуки и в той же последовательности, но со свободной метро-ритмической (а в конце и ладо-тональной) «перекраской»:

226а

половинный каданс в F-dur

полный каданс в C-dur

Таким образом, принцип «распятого слога» в шестом такте сочетается с приемом свободного метрического смещения трихордной попевки $e-d-g$ по сравнению с ее предыдущим появлением. Пример этот, как видим, представляет концен-

трированное и обобщенное претворение — в рамках квадратной мелодии и строгой метрики — ряда типичных свойств русской песенности. Русский склад мелодии совершенно ясен на слух, но, в отличие от многих других случаев, здесь нет каких-либо двух-трех ярко выраженных, особо характерных внешних признаков (например, переменный лад, «воздушная септима», плагальные обороты, переменный метр, неквадратность строения и т. п.), которые легко можно было бы сразу заметить и определить как выражение этого склада. Поэтому здесь и требуется несколько более детальный анализ мелодии, в котором существенное значение имеет рассмотрение ее ритмической стороны. Анализ же, приближающийся к раскрытию закономерности мелодического целого, требует рассмотрения взаимодействия различных сторон мелодии, о чем речь будет идти в следующей главе.



Глава VI

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ РАЗЛИЧНЫХ СТОРОН МЕЛОДИИ, О РАЗВИТИИ И ОБЩЕЙ СТРУКТУРЕ МЕЛОДИИ

В трех предыдущих главах речь шла о различных сторонах мелодии. В конкретной мелодии эти стороны находятся в органической связи и взаимодействии, причем взаимодействие проявляется как в мелодии в целом, так и в ее небольших частях, отдельных мотивах, интонациях. Почти всякий раз, когда анализ мелодии ставит своей целью показать как, какими средствами достигнут определенный художественный результат, определенный характер музыкального образа, этот анализ имеет дело с совместным действием, взаимодействием нескольких важнейших сторон мелодии. Известно, например, что мелодии многих массовых песен советских композиторов сочетают светлый, активный, бодрый характер с лиричностью, мягкостью, сочетают черты марша и лирической песни. Как это достигается? Обычно в таких случаях в мелодии господствует активный маршеобразный ритм и ясно выраженный мажорный лад. Вместе с тем самый мелодический рисунок (линия) носит мягко-волнистый, закругленный, уравновешенный характер типичный для лирических мелодий. Таковы, например, «Песнь о встречном» Шостаковича, «Веселый ветер» Дунаевского и многие другие песни (см. примеры 238, 239, 263). В этих песнях представлен такой тип взаимодействия, при котором различные стороны мелодии дополняют друг друга, способствуют раскрытию различных свойств мелодического образа.

Встречается и другой тип взаимодействия, — когда различные стороны мелодии действуют в одном направлении и способствуют, все вместе и каждая в отдельности, одному тому же выразительному эффекту. Такой тип взаимодействия легче всего встретить в простых, но очень сильных и концентрированных по выразительности темах. Таковы, в частности,

многие контрастные сонатно-симфонические темы Моцарта и Бетховена. Например, в теме симфонии «Юпитер» Моцарта (пример 227) почти все стороны мелодии (и не только мелодии) служат передаче характера каждой из двух контрастирующих фраз — более решительной, энергичной и более мягкой, облегченной, уравновешенной:

Allegro vivace МОЦАРТ, симфония „Юпитер“



Этот контрастный характер выражен и средствами мелодической линии (восходящие, устремленные к одному звуку короткие мотивы в первой фразе и более извилистая линия во второй), и средствами ритма (более острый и более спокойный ритм, сильные и слабые окончания интонаций; в связи с этим отсутствие задержаний в первой фразе и задержания во второй), и средствами динамики, и общим строением фраз (короткие, прерывистые импульсы и слитный, более певучий характер). Само собой разумеется, что некоторые средства (быстрый темп, подчеркнутость сильных и относительно сильных долей такта, мажорный лад, четкое сопоставление ладо-гармонических функций) являются выражением единства образа, его общего активного, бодрого, жизнерадостного характера.

Яркий пример совместного действия различных компонентов в одном направлении представляет и начальный мотив главной партии Шестой симфонии Чайковского:

Allegro non troppo ЧАЙКОВСКИЙ, 6-ая симфония



Этот простой выразительный мотив, служащий зерном дальнейшего развития, создает впечатление трепетного, смятенного создания той небольшой волны нарастания и спада, которая передает это впечатление; и линия, и ритм (сначала короткие короткий), и динамика, и метр (от слабой доли к сильной, зация тем к слабой), и лад (в момент кульминации — в мелодии терция лада, т. е. наиболее характерный и выразительный звук всего мелодического оборота). Выходя за пределы анализа одной лишь мелодии, можно было бы показать, что и гармонизация дает здесь аналогичную волну, дополняет, дорисовывает мелодическую мысль¹. Наконец, и голосоведение (подвижность всех голосов), и тембр (струнных) и общая ладовая окраска (минорная) служат воплощению основного характера музыки. Именно благодаря описанной концентрации средств и освобождению от всего случайного, второстепенного, не служащего основой выразительности, простейший лирический мелодический оборот, встречающийся в огромном множестве разнообразных произведений, поднят здесь до значения исходного «зерна» глубочайшей симфонической концепции.

Мы привели примеры лишь на сравнительно простые типы взаимодействия различных сторон мелодии. Исчерпать и систематизировать все случаи, конечно, нет никакой возможности. Следует, в частности, иметь в виду, что иногда это взаимодействие заключается в смене мелодических средств, в переходе одних средств в другие, в выдвигении на первый план то одной, то другой стороны мелодии. Уже была речь о том, что скрытое, внутреннее нарастание напряжения часто осуществляется преимущественно ладовыми средствами, а в момент открытого прорыва эмоции существенное значение приобретает подъем мелодической линии. В совершенных образах мелодии и после кульминации, когда напряжение постепенно идет на убыль, художественный интерес мелодии не падает, а даже продолжает возрастать. А это опять-таки требует соответствующего распределения различных выразительных средств (примеры в главе IV, а также в этой и следующей).

Нужно помнить, что то или иное взаимодействие сторон мелодии может служить воплощению не только основного характера мелодического образа, но и какого-либо частного свойства мелодической мысли, например ее непрерывности, в трудной расчлененности. В примере 229 долгие звуки на сильных долях представляют собой задержания и поэтому не мо-

¹ Анализ этого мотива содержится в статье В. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского» («Советская музыка», № 9, 1940).

гут служить моментами членения мелодии. Разрешение же задержаний падает на короткие звуки, начинающие ритмически непрерывное движение восьмыми. Таким образом расчленению мелодии на основе ее ритмического рисунка мешают здесь гармонические соотношения (разрешения задержаний), что и служит средством создания большей мелодической непрерывности:

ШОПЕН, Вальс, ор. 69, № 2



До некоторой степени аналогичное положение имеет место в примере 57.

Во всяком случае, при анализе совместного действия различных сторон мелодии следует, как это вытекает из сказанного во второй главе, исходить из образно-смысловой выразительности мелодического целого, из общей жанрово-стилистической природы данной мелодии, из характера сочетания в ней общих жанрово-стилистических свойств, ибо все это подчиняет, заставляет слушать себе отдельные стороны мелодии и их взаимодействие и, в свою очередь, через них реализуется, воплощается. Если вновь обратиться к примерам 140, 141, то при изложении аналитических соображений следует прежде всего отметить, что рассматриваемые мелодические отрывки носят характер речитатива с оттенком патетической декламации. После этого естественно указать на средства с помощью которых такой оттенок выразительности в данном случае реализуется. В области интонационной (в тесном смысле) здесь это в первую очередь подчеркнутый скачок на большую сексту, образованную ладово неустойчивыми звуками; в области ритмической — пунктирный ритм. В примере же 142 более или менее аналогичные речитативные восклицания не имеют оттенка патетической декламации, носят более простой характер и в связи с этим, как мы уже отмечали, в них нет ни столь большого скачка, ни пунктирного ритма. Нетрудно убедиться, что, введя пунктирный ритм в пример 142 или, наоборот, исключив его из примеров 140, 141, мы в обоих случаях лишили бы музыкальную выразительность достаточной ясности и определенности. При этом здесь не были бы нарушены какие-либо закономерности внутренней логики ритмического или интонационного развития — в формально-музыкальном отношении обе фразы остались бы «грамматными».

Но была бы нарушена та связь элементов, то взаимодействие средств, которые призваны служить данной конкретной художественно-образной выразительности.

Примеры взаимодействия различных сторон мелодии, связанные с теми или иными сочетаниями жанрово-стилистических черт, служащими, в свою очередь, общей образно-смысловой выразительности мелодии, нам еще будут встречаться в этой и особенно в следующей главе. Сейчас отметим, что развитие мелодии и ее общая структура также определяются, как правило, не какой-либо одной стороной мелодии, а совместным действием нескольких важнейших сторон.

Для развития и общей структуры мелодии огромное значение имеют различные виды мотивной повторности, особенно видоизмененной повторности. Вообще, роль повторности в музыке чрезвычайно велика. Элемент повторности обеспечивает известную степень единства развития. Повторность способствует запоминанию интонаций, мотивов, тем, способствует восприятию повторяемых частей как некоторых музыкальных целостностей. Повторение того или иного построения утверждает и закрепляет его в сознании воспринимающего как нечто единое, способное узнаваться при повторении в качестве единства, несмотря на возможное различие составляющих его элементов. Повторность в музыке, как и в некоторых других искусствах, отражает повторность или правильное чередование различных моментов в самых разнообразных явлениях действительности. Ритмическая повторность небольших мотивов и фраз внутри мелодии в значительной мере основана на связях мелодии с повторностью танцевальных движений и с ритмическим строением стихотворной речи. Однако строение и развитие и не стиховой, а прозаической речи, особенно речи эмоционально насыщенной, также во многом основано на элементах точной и видоизмененной повторности — на повторении той же мысли лишь в нескольких отличных выражениях, на перечислении однородных фактов, приведенных родственных аргументов. И связь повторности в развитии мелодии с этого рода элементами повторности в логическом развитии одной мысли, особенно в развитии живой эмоциональной речи, является, быть может, наиболее существенной и показательной для понимания глубокого внутреннего родства мелодии, как своеобразной и тонкой интонационной речи, с речью словесной. Как часто можно слышать эмоционально насыщенную, обращенную к собеседнику речь, которая начинается со сравнительно более спокойной «свободно-вариантной» повторности одной мысли, одноконной аргументации, а затем переходит ко все более возбужденному и громкому буквальному позторению краткого существа мысли, просьбы, требования. И разве не соответствует этому

развитие многих лирически напряженных мелодий, переходящее от вариантной повторности музыкальной фразы к нарастающему, основанному на секвенцировании более короткого мотива?..

Рассмотрим основные виды повторности в строении мелодии.

Простейший прием структуры и развития мелодии — точная повторность небольшой фразы (мелодического зерна)¹ или же повторность лишь с теми минимальными ритмическими изменениями, которые обусловлены различным количеством слогов текста в разных фразах песни:

Русская народная песня. Колыбельная
(сб. Римского - Корсакова)

130 Andantino

И . дет ко . за ро . га . та . и за
на . лы . ми ре бя . та . ми , кто со . ску со .
сет , мо . ло ка ве шлет , то го
бу , про . бо . ду , ва ро . га до са . жу

Несравненно большее значение имеет видоизмененная повторность. Здесь развитие уже не сводится к одному лишь повторению, а дает и нечто новое.

Среди многочисленных приемов видоизмененного повторения мелодического оборота выделяются два, между которыми существует целый ряд промежуточных, смешанных. Один из этих приемов — секвентная повторность, т. е. повтор-

¹ Выражение «мелодическое зерно» (или «зерно мелодии», «ядро мелодии») получило распространение в музыковедении и музыкальной педагогике как бы обозначения основного начального оборота мелодии, из которого как бы вырастает ее дальнейшее развитие. Обычные размеры «мелодического зерна» — от одного до четырех тактов, в зависимости, главным образом, от того, какой оборот подвергается сразу же после первоначального изложения точному или видоизмененному повторению (как, в примерах 1, 228, 294, 295 «зерно одитактное, в примерах 3-6, 270—два такта, в примерах 281, 285, 110 — четырехтактное). Поскольку выражение «мелодическое зерно» («зерно мелодии») носит характер термина, оно применяется в последующем изложении без кавычек. В этом же смысле в данной работе применяются выражения начальный (исходный) мотив мелодии, начальный оборот, начальная ячейка.

ности оборота на другой высоте с сохранением ритма и внутренних интервальных соотношений. При этом интервальные соотношения сохраняются вполне точно в случае модулирующей секвенции, затрагивающей различные тональности одного и того же лада. В противном случае обеспечено сохранение лишь ступеневой величины интервалов.

Секвентность — один из наиболее сильных и непосредственно действующих приемов развития мелодии. Этот прием способен сочетать многократное утверждение определенного мотива со значительным звуковысотным и ладовым (ладотональным) развитием. В XIX веке — в творчестве Чайковского и западных романтиков — применяются восходящие секвенции как средство большого симфонического нарастания, а также уже упомянутые (в главе четвертой) секвенции, образующие волну нарастания и спада. Единство большой волны в сочетании с ее ясной расчлененностью на сходные, легко воспринимаемые звенья — вот одно из преимуществ этого типа развития. Однако секвентностью следует пользоваться осторожно и умело: злоупотребление этим приемом приводит к мелодическому однообразию, к инертности и вялости развития. В наибольшей мере секвенции пригодны не как первоначальный, а как дальнейший этап развития мелодии (в частности, как нарастание, непосредственно приводящее к общей кульминации). В этом случае самый мотив секвенции может быть весьма выразительным, поскольку он может концентрировать в себе существенные черты предыдущего развития, и нарастание, построенное на основе такого мотива, обычно оказывается особенно впечатляющим. Если секвенция модулирующая, то сама ее тональная неустойчивость, противопоставляемая предшествующей устойчивости (или большей устойчивости), также включается в круг средств, создающих впечатление движения, нарастания, волнения. Все это легко проследить на примере сравнительно небольшой мелодической мысли Чайковского, приведенной под № 1 на стр. 16 (секвенция начинается с 5-го такта). Разумеется, в разных случаях секвентность трактуется по-разному. У Баха, например, явно преобладают нисходящие секвенции, причем секвенцируемые мотивы обычно строятся не на наиболее индивидуально ярких интонациях, а наоборот, на интонациях более общего и эмоционально-нейтрального типа. Смысл такого секвентного развития обычно заключается в создании непрерывно текущего движения, как бы постепенно расходящегося «энергией» предшествующего, более индивидуально организованного «ядра» (подробнее см. гл. VII, очерк 1). У Римского-Корсакова секвенцирование внутренне уравновешенного мотива нередко имеет смысл не нарастания, а тонального перемещения мотива, показа его в новом освещении.

Наоборот, секвенцирование динамически устремленных мотивов Чайковского чаще служит именно эмоциональному подъему, нагнетанию, нарастанию.

В известном отношении противоположным приемом секвентного повторения мотива является прием его варьированного повторения. Поскольку в широком смысле слова всякое видоизмененное повторение мотива иногда называют варьированием, здесь будет идти речь о варьировании в тесном значении. Этот тип повторности предполагает не перемещение мелодического оборота на другую высоту, но его внутреннее изменение — обновление, обогащение, углубление, усложнение (иногда и упрощение), с сохранением, однако, основных стержневых звуков и интонаций. Варьирование мотива, как и точное повторение, весьма типично для русской народной мелодики. Наоборот, секвенцирование, а тем более многократное, для русской народной мелодики не типично (за исключением лишь такого перенесения мелодического оборота в другую тональность, которое связано с ладовой переменностью и имеет мало общего с секвентным развитием, нарастанием).

Среди типов варьирования следует различать вариационность и вариантность. Вариационность встречается чаще в быстрых песнях, в народно-танцевальных и инструментальных мелодиях. Она не меняет соотношения основных моментов мотива в смысле метрической тяжести и обычно не выходит за пределы фигурационного обогащения оборота:

Русская народная песня „Ай во поле липевка“
(сб Римского-Корсакова)

231 и т.д.
ай, во по ле, ай во по ле

(см. также пример 30).

Вариантность же применяется преимущественно в протяжных, лирических песнях и допускает гораздо более свободные изменения мелодического оборота, в частности метрические смещения звуков и интонаций, изменения общей протяженности оборота и т. д. Резкую границу между вариационностью и вариантностью провести, конечно, трудно. Отметим лишь, что уже в случаях, подобных примеру 106, естественнее определять второй дуэтант как вариант, а не вариацию первого, несмотря на сохранение звукового состава и общих контуров оборота: существенное значение имеют свободные метрические смещения. Вариантная повторность имеет место и в следующем примере:

Русская народная песня (сб Филиппова)

232 Adagio и т.д.
Уж ты во - ля, мо и во - ля,

Следует учитывать, что вариантность в русской народной песне встречается не только при непосредственном повторении небольшого мелодического оборота, но и на расстоянии (в примере 36 последний дуэтант — вариант начала), а также при повторении всего куплета, причем проявляется вариантность не только в главном голосе, но и во всем многоголосном изложении¹. В очень многих случаях вариантное развитие мелодии внутри куплета гораздо более свободно, чем в примере 106, в частности, благодаря такому развитию постепенно расширяется диапазон мелодии, создается общая кульминация (см. пример 39). В примере же 106: как и во многих других, имеет место вариантное возвращение к одной и той же вершине и секстовый диапазон напева полностью охвачен уже в его зерне. Вот еще примеры свободно-вариантного развития-развертывания в русских протяжных песнях:

Русская народная песня „Горы“
(сб Лопатина и Прокунина)

233 *Tenero* Andante и т.д.
Уж вы, го - ры мо - и, (и) Уж вы, го - ры мо

и т.д.
- и, го - ры Во - ро - бье -

и т.д.
Во ро - бье - аски - е

Русская народная песня (сборник Балакирева)

234 Adagio и т.д.
э. ко се рде, э. ко

¹ Напомним, что здесь идет речь все время о вариантности как принципе развития внутри одного произведения, а не о различных местных вариантах одной и той же песни.

ступень натурального минора (g), расширяющаяся на секунду вниз диапазон напева, а в следующем такте дается долгое *a* — первая половинная длительность во всем напеве. Однако ни текст, ни внутренняя логика мелодии еще не позволяют воспринимать этот момент как окончательное завершение напева: концовка слишком коротка, носит как бы предварительный характер; после нее ощущается потребность расширения или дополнения, дающего генеральное резюме. Эту функцию необычайно просто и убедительно выполняет последняя фраза — самая длительная во всем напеве. На едином широком дыхании она снова схватывает основной секстовый диапазон. Нисходящая гамма от *f* к *a* аналогична такой гамме начальной мелодической ячейки, но она вливается в себя напряжение предшествующего развития: неустойчива дана на сей раз на более сильных долях, нежели устояла. Некоторое «торможение» спада перед самым концом напева (небольшой подъем к *c*) и повторение последних трех звуков спада, но уже с метрическим подчеркиванием устоев, делает завершение особенно полным.

Мы видим, таким образом, что ряд свободных вариантных преобразований исходного мотива (обусловивший, в частности, семь вариантных возвращений к одной и той же мелодической вершине), находящийся как будто на одном и том же уровне эмоционального напряжения и на первый взгляд лишенный сколько-нибудь ясной линии развития, в действительности подчинен, хоть и не резко подчеркнутому, но последовательному развитию, достигаемому скромными и в то же время глубокими и тонкими выразительными средствами. Художественное совершенство этого развития, органическое сочетание в нем свободы, естественной неторопливости с логичностью, законченностью, лишний раз иллюстрирует, что «народ свои песни шлифует в продолжение столетий и доводит до высшей ступени искусства» (И. Сталин)¹.

Вернемся теперь к сравнению варьирования и секвенцирования как приемов мелодического развития. Секвенцирование способно давать более прямолинейное и устремленное развитие, варьирование же — менее прямолинейное, более тонкое, сдержанное и постепенное, более соответствующее лирико-эпическому складу русского народного искусства. На основе вариантного развития зерна нередко строится, как мы только что видели, протяженная и законченная мелодия. На основе же одного секвенцирования единственного мотива это едва ли возможно: секвенцирование — весьма сильное, но вместе с тем гораздо более специфическое и узкое средство, нежели варьирование, и применение секвенцирования, как уже упо-

мянуто, уместнее всего в ряду других средств. В примере 1 в начале дается варьирование однотактного мотива, усиливающее его выразительность, а секвенцирование нарастание по-является со второго четырехтакта. Такое положение, при котором варьирование, дающее более медленное и постепенное развитие, сменяется затем секвенцированием, обеспечивающим более стремительное движение к кульминации, весьма естественно (см. также пример 307). Встречаются, как мы увидим дальше, и разнообразные одно в ре м е н н ы е сочетания варьирования и секвенцирования.

Теперь выделим некоторые другие типы видоизмененного повторения исходной мелодической ячейки, не совпадающие ни с секвенцированием, ни с варьированием в тесном смысле. Сюда прежде всего относится имеющий огромное значение в гомофонной (в частности танцевальной) мелодике тип повторения, при котором ритмическое строение зерна остается неизменным, а высоты и высотные соотношения звуков могут подвергаться самым разнообразным изменениям. Сюда входят, как частный случай, и все виды секвенцирования и всевозможные изменения величины и направления интервалов внутри мотива, в том числе изменение одних интервалов, при сохранении других:

235

Prestissimo

БЕТХОВЕН, Соната, op. 10, № 1



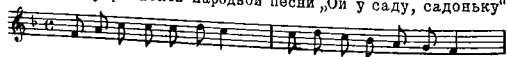
то в предыдущей главе, исчерпавшее строение мелодия (см., например, девятую вариацию из Трио Чайковского, ля-мажорную предюдию Шопена).

В дальнейшем нам придется встретиться, наряду с другими приемами, также с приемом дробления мотива, выделения его части, которая самостоятельно развивается посредством точного или видоизмененного повторения.

Мелодия может строиться на основе видоизмененного повторения не одного, а двух различных мотивов-зерен, родственных или контрастирующих.

В связи с последним замечанием следует особо остановиться на специальном типе видоизмененного повторения начального мотива, играющем большую роль во многих мелодиях, именно на дополняющем ответе: общие ритмические контуры зерна остаются при повторении неизменными или почти неизменными, а мелодический рисунок приобретает противоположный характер. Например, восходящему движению в исходной мелодической ячейке может соответствовать нисходящее движение в ответе и наоборот; заключительная интонация (или звук) зерна может стать начальной в ответе и наоборот; если в зерне за плавным движением следует скачок, то в ответе за скачком может следовать плавное движение. Иногда начальный мотив и ответ ритмически дополняют друг друга (см. пример 5¹). Может иметь место как обращение интонаций, так и симметричное изменение порядка их следования. Естественно, что зерно и ответ, симметрично дополняя друг друга, легко объединяются в одно целое. Этот тип повторности, дающий элемент дополняющего контраста, характерен, так же как и вариирование в тесном смысле, для народной музыки, в частности для русской, в которой столь излюблены разнообразными видами симметрии. Л. В. Кулаковский, рассматривающий (вслед за Е. Э. Лисовой) в своей книге «Строение куплетной песни» ответ не как новый (контрастирующий) мотив и не как ответ (реальный или тональный) в фуге, а как особого рода видоизмененное повторение, приводит следующий пример:

236 Начало украинской народной песни «Ой у саду, садоньку»



(см. также пример № 241).

¹ В этом примере в начале первых двух фраз за несколькими короткими звуками следует долгий, в начале же следующих фраз — обратное соотношение.

Элемент ответа есть и в следующем примере, как и во многих других:

ГЛИНКА, „Камажинская“ (свадебная народная песня)

237



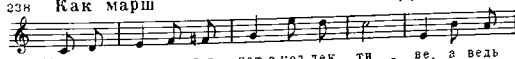
Элемент ответа (обращение)

Весьма часто встречается этот прием и в профессиональной музыке (см. первые два двутакта в примере 330, первые два четырехтакта в примерах 239, 238, а также пример 148). В последнем из названных примеров (148) в ответных мотивах-волнах дается восходящий скачок с заполнением, тогда как в первых за восходящим поступенным движением следовал нисходящий скачок.

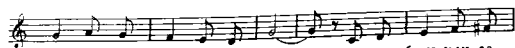
Очень часто начальный мотив и ответ вместе повторяются, как одно целое. При этом зерно нередко повторяется точно, а ответ изменяется таким образом, чтобы более полно и определенно завершить всю мысль. Иногда это изменение ограничивается лишь одним последним звуком (тоника вместо доминанты). См. первые 16 тактов следующего примера:

БЛАНТЕР, „Молодость“

238 Как марш



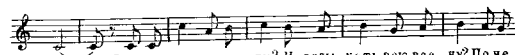
Мно-го слав-ных дев-чат в кол-лек-тив-е, а ведь



влю-бишь-ся толь-ко в од-ну, мож-но быть ком-со-



моль-цем ре-ти вым и вес-но-ю воды, хать из лу-



на-ву. Как же так на лу-ву? И воды-хать всю вес-ну? По че-




Однако большую степень завершенности дает такое построение, при котором видоизмененный ответ заключает в себе более ясно выраженный элемент резюмирования всей мысли, например, объединение интонаций ответа с интонациями зерна. Особенно большое значение имеет это для мелодии массовой песни, которая должна передать законченное содержание в лаконичной, концентрированной форме. Описываемый элемент резюмирования есть, например, в последней (четвертой) фразе запева «Священной войны» А. В. Александрова: в этой фразе начальный восходящий ямбический скачок родственен интонациям зерна, а нисходящее поступленное движение — вариант ответа (пример 330, такты 7—8). В запеве «Песни о встречном» Шостаковича (пример 239) четвертая фраза (такты 13—16) могла бы отличаться от второй одним лишь последним звуком (как в примере 238). Но композитор сделал ее более интересной и более полно завершающей запев: дал резюмирующее объединение интонаций зерна и ответа (см. первые шестнадцать тактов следующего примера):

Мелодическое резюмирование далеко не всегда предполагает объединение интонаций различных предшествующих фраз. Резюмирование предшествующего мелодического развития может осуществляться с помощью весьма различных средств — как элементарных, так и сложных. Уже обычный каданс, в котором сопоставляются основные ладовые функции и содержится в обнаженной форме переход неустоя в устоя, представляет собой схематическое резюмирование ладовой стороны мелодии. В органично развивающейся мелодии резюмирование этим, конечно, не ограничивается. Так, в песне «Степь да степь кругом» (пример 56) последняя фраза дает не только ясно выраженный автентический каданс, но и обобщающий охват всего диапазона мелодии. В случаях, когда подобный охват осуществляется поступленным движением, это движение воспроизводит весь (или почти весь) звукоряд мелодии (пример 234, такты 13—15). Нередко резюмирование представляет собой своеобразный упрощенный вариант начального мотива, подчеркивающий его основные интонации и носящий завершающий, каденционный характер; иногда при этом интонации зерна даются в ином (более простом) ритме, уже возникшем в одной из предыдущих фраз, как в «Партизанской» Атурова (пример 41). В примере 1 резюмирование, как мы видели, содержит гаммообразный подъем, обнажающий и обобщающий восходящую тенденцию предшествующего развития мелодии. Часто резюмирование сводится просто к усиленному повторению зерна или окончания мелодии, иногда оно, наоборот, дает нечто качественно новое. Соответствующие примеры еще встретятся нам в дальнейшем.

239 Темп марша ШОСТАКОВИЧ, „Песня о встречном“



Во многих случаях вся вторая часть мелодии (второй период) носит, по отношению к первой, характер одновременно и дополняющего контраста и резюмирования. Такова наиболее типичная функция припева в массовых песнях. Элемент контраста часто создается уже самим сопоставлением солиста и хора. Естественно также, что интонации и ритмы припева, предназначенные для коллективного исполнения, обычно носят менее детализированный, более простой, лапидарный характер, нежели интонации и ритмы куплета (запева). Это тоже создает некоторый контраст и одновременно благоприятные условия для особого рода резюмирования, т. е. для подачи более «крупным планом», в более простой и нередко облегченной форме основных интонаций запева. В примере 239 такое соотношение куплета и припева выражено с большой ясностью (достаточно, например, сравнить интонации четырехтактного зерна песни и окончания припева — последние семь звуков). Припев «Гимна демократической молодежи» А. Новикова дает и контраст по отношению к запеву (одновременный мажор после минора) и подчеркнутое резюмирование его основных ритмо-интонаций (повторение

одного звука, гаммообразные интонации из трех звуков в ритме :

НОВИКОВ, Гимн демократической молодежи

240 **Темп марша** а.т.д.



Де-ти раз-ных на- ро-дов, мы меч-то-ю о ми-ре жи-вём.

240° **Припев** и.т.д.



Пе-сню дру-збы на-пе-ва-ет мо-ло-дежь, мо-ло-дежь, мо-ло-дежь.

Само собой разумеется, что в стихотворном тексте много куплетных лепен роль припева, как вывода, лозунга, подчеркивания основной мысли; еще гораздо более очевидна.

Встречаются припевы и с большей дифференциацией функций: первая часть припева — дополняющий и развивающий основную мелодическую мысль контраст, а вторая — общее резюмирование (примеры 330, 323). Убедительное соотношение ритмо-интонаций куплета и припева — одно из важных условий хорошей массовой песни.

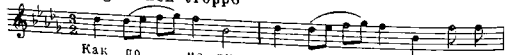
Описанные функции двух относительно самостоятельных частей мелодии, первоначально возникшие в народных песенных и танцевальных жанрах (в последних роль, аналогичную роли запева и припева, играют сольный и общий танец), имеют большое значение и для более сложных жанров, сохраняющих связь с народной основой. Это сказывается, в частности во многих двухчастных инструментальных темах сравнительно крупных сочинений (см., например, тему финала 25-й фортепианной сонаты Бетховена).

Приступим теперь к более систематическому и детальному обзору наиболее распространенных типов общей структуры мелодии.

В русских плясовых, а также хороводных народных песнях очень распространена структура, при которой за повторением (точным или варьированным) одной фразы следует повторение другой, часто, в свою очередь, сходной с первой или родственной ей. Это дает структурные формулы: $a+a+$, $+b+b$; $a+a_1+b+b$; $a+a_1+b+b$; и т. п. (см. примеры 241, 28, 26, 27, 30, 38):

Русская народная песня (сб. Балакирева)

241 **Allegro non troppo**



Как по-мо-рю, как по-мо-рю, как по-



мо-рю, мо-рю си-не-му, как по-мо-рю, мо-рю си-не-му

Такое строение способно сочетать повторность и связанную с ней ясную расчлененность с вариационным развитием, иногда также с элементом дополняющего и оттеняющего контраста. Следует при этом иметь в виду, что в народной песне каждая половина описанной структуры представляет собой в подавляющем большинстве случаев именно точную или варьированную повторность: повторность типа секвенцированного перемещения мотива нехарактерна. Когда эта структура встречается в профессиональной музыке, то только при соблюдении названного условия, т. е. при отсутствии секвенцирования внутри каждой половины, ощущается непосредственная близость самой структуры к народным первоисточникам:

242

ШОПЕН, Мазурка, оп. 24, № 4



243

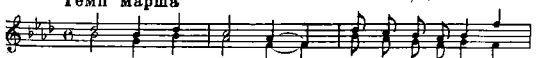
ЧАЙКОВСКИЙ, 5-ая симфония



244

Темп марша

КНИППЕР, „Полюшко“



По-люш-ко по-ле, по-люш-ко ши-ро-ко



по-ле! Е-дут по-люге-ро-ва.



Эх, да Крас-ной ар-ми-и ге-ро-и.

Если же внутри каждой половинки структуры $a+a_1+b+b_1$ (независимо от наличия или отсутствия родства между мотивами a и b) дается сквенцирование мотива (как в примере 148), то связь с соответствующими народными образцами носит гораздо более опосредствованный характер.

В подавляющем большинстве случаев обе части описываемой структуры равны по протяженности. Но встречаются и исключения (см. сборник Балакирева «40 песен», № 6). Следует также иметь в виду, что вторая часть структуры, как правило, не превышает мелодическую вершину первой половины, а очень часто и не достигает ее! В этом можно видеть еще одно проявление общего преобладания нисходящего мелодического развития в коротких народных напевах. Между прочим, пример 148 из Чайковского и многие ему подобные примеры мелодических волн, конечно, сложнее народных образцов также и в этом отношении. Наоборот, примеры 242—244 соответствуют и в этом отношении народным образцам.

Во многих случаях вторая часть рассматриваемой структуры выполняет по отношению к первой функцию припева. В тексте при этом нередко даются слова вроде «люли-люли», или «ладо-ладо», после чего повторяются слова (или даже одно слово) предыдущей строки (см. примеры 27, 30, 38).

Сама смысловая разреженность текста таких припевов, т. е. отсутствие новой мысли в тексте, является своеобразным средством художественного обобщения, так как эта разреженность почти всецело переключает внимание с текста на напев, общий для всех строф песни.

Возможно, что именно связь (реальная или генетическая) с запевно-припевной структурой (т. е. с различными функциями и возможностями солиста-запевалы и хора) непосредственно обусловила то обстоятельство, что вторая половина напева строения $a+a_1+b+b_1$, как правило, не превосходит вершину первой и вообще обычно носит более простой характер, нежели первая.

Родственна описанной структуре двух повторностей (или двух периодичностей) структура, при которой повторяется только вторая фраза. Это дает формулу $a+b+b$, обычно при равенстве масштабов всех трех фраз. Смысловой центр тяжести и мелодическая вершина находятся опять-таки в первой фразе, а в повторе второй фразы (b) частично проявляются некоторые черты припева.

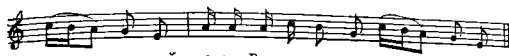
Это ясно выражено в следующем примере:

¹ Из приведенных выше примеров только один (28) представляет в этом отношении исключение.

245 Русская народная песня (сб. Римского-Корсакова)
Maestoso e energico



По - дой - ду, под - сту - лю а под Ваш ла го - род



ка - мен - ный, я под Ваш ла го - род ка - мен - ный

В песне более позднего происхождения (гомофонно-гармонического склада) описанное строение, при котором припев воспроизводит вторую половину запева (что и дает структурную формулу $a+b+b$), стало довольно обычным (например, песня «Из-за острова на стрежень», см. также примеры 41, 56, где повторение b указано знаком репризы). Однако в этих случаях — и это весьма существенно — смысловой центр тяжести, кульминация лежит уже во второй (повторяемой) половине песни.

Для старинной протяжной песни рассмотренные структуры не типичны и встречаются в таких песнях лишь изредка (например, структура $a+a_1+b+b_1$ в примере 32). Это вполне понятно, ибо протяжная песня носит более текучий, непрерывный характер, избегает подчеркнутой расчлененности, равно как и строгой периодической повторности частей, служащей важным фактором такой расчлененности. Развитие в протяжной песне основано преимущественно на свободной вариативности, которая, благодаря метрическим смещениям интонации, часто затушевывает расчлененность даже в тех случаях, когда самый факт вариантной повторности воспринимается вполне отчетливо. Так, в примере 106 всякое расчленение первого четырехтакта было бы искусственным, несмотря на то, что второй двуктакт — очевидный вариант первого. Иногда расчлененность затушевывается благодаря своеобразному смещению функций интонаций. Например, вновь появляющаяся начальная интонация, казалось бы, открывающая собой вариантный повтор первого раздела песни, часто на самом деле лишь симметрично заключает первый раздел, а следующее затем действительное начало вариантного повтора изменено. Таким образом, цезура между разделами становится незаметной. В следующем примере имеет место оптическое смещение не только метрического положения, но и синтаксической функции яркой начальной секстовой интонации. Это способствует большей непрерывности целого:

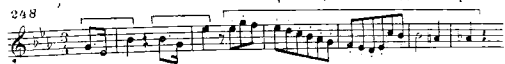
мотивно-тематических соотношениях $a+a+ab$, $a+a+ba$, $a+a+bc$ и т. п. Как легко убедиться на примерах, структура эта отличается большой степенью универсальности: она встречается в мелодиях самых различных стилей и жанров (см. хотя бы примеры 6, 235, 94, 149, 154, 294).

Коренья в народном творчестве (см. пример 6), структура эта получила особенно широкое распространение и последовательное развитие в гомофонной мелодике, где она применяется в мелодических построениях как малых, так и больших размеров. Ее смысл заключается в том, что слитная вторая часть, отвечая более коротким сходным мотивам, как бы объединяет их (задним числом) и в то же время сама объединяется с ними в единое, цельное построение. Воспроизводится внешняя форма логического обобщения: отдельные сходные, но разрозненные «утверждения» объединяются общим выводом, наподобие того, как это имеет место в соответствующих словесных предложениях (например, «вчера был дождь, сегодня холодно; уже второй день стоит плохая погода»). Разумеется, речь идет именно о внешней форме логического обобщения, потому что вторая часть описываемой музыкальной структуры отнюдь не всегда представляет по своему интонационному, образно-смысловому содержанию именно обобщение, резюмирование содержания первой части. Выразительные возможности этой структуры, как сейчас будет видно, очень широки и разнообразны. Но то впечатление сочетания ясной расчлененности с цельностью, слитностью, логической завершенностью, которое создает эта структура (разумеется, если этому не противостоят другие факторы, например, ладо-тональный), несомненно, связано с отражением в ней свойств формы многих обобщений. Понятно также, что эта мелодическая структура, при всей ее универсальности, приобрела особенно большое значение лишь начиная с того исторического этапа, который вообще знаменуется выработкой самостоятельных и развитых закономерностей музыкальной логики. Описываемую структуру принято называть структурой суммирования или объединения. Встречаясь чаще всего в «квадратных» построениях (4-, 8-, 16-тактных), суммирование, как и другие структуры, о которых будет речь, находит свое выражение и в построениях с иным количеством тактов. Так, в главной теме Вальса-фантазии Глинки двум сходным трехтактам отвечает шеститакт (пример 247). вовсе не обязательно равенство масштабов обеих частей структуры: объединяющая часть может быть и длиннее и короче объединяемой, лишь бы она воспринималась как отвечающая предшествующим сходным мотивам или фразам (прим. 248, 249). Наконец, в первой части может быть и не два, а большее число сходных элементов (прим. 250):

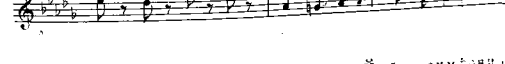
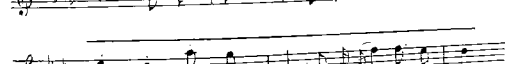
ГЛИНКА, Вальс-фантазия



МОЦАРТ, Сوناتа для скрипки



ЛИСТ, Этюд



ЧАЙКОВСКИЙ, 5-я симфония



Иначе говоря, речь идет о весьма общем структурном принципе, который может проявляться как в масштабах цельной, законченной музыкальной мысли, так и в отдельных частях¹.

¹ Следует также иметь в виду, что сходные мотивы или фразы не обязательно строго равны по протяженности (по числу тактов). Так, например, в известном романсе Ан. Александрова «Альбомное стихотворение» (на слова Пушкина) две мелодически сходные мотивы «вздох» (на слова Пушкина) что легким станом Вы Сильфиды» содержат неравным взором Вы Армида, но первая фраза занимает три такта, а вторая — четыре (из-за ритмического растяжения звука).

Каков же круг наиболее типических возможностей структуры объединения, помимо названных ее музыкально-логических свойств? Эта структура дает известное разнообразие масштабов частей внутри мелодического целого. Она содержит развитие от меньших построений к большему, иногда от коротких, как бы предварительных усилий-импульсов к решающему усиленно-достижению, дающему некий итог, результат. В соответствии с этим именно при такой структуре кульминация особенно часто находится во второй половине построения. Весьма важно и то, что возможность активного развития сочетается в этой структуре с уравновешенностью. Начальные короткие мотивы нередко создают благоприятные условия для выдвигания на первый план острого метро-ритмического импульса, а преодолевающая расчлененность слитная фраза — для создания более плавной и цельной мелодической линии, во многих случаях представляющей собой закругляющую развитие волну (пример № 248). Естественно, что эти и иные возможности по-разному используются в мелодиях различных стилей и жанров. Так, во многих лирических темах данной структуры сходность начальных мотивов в той или иной степени затушевывается (путем ларинирования), и это делает мелодию с самого начала менее ярко расчлененной, более текучей, непрерывной. Легко убедиться, что если, например, в следующей теме привести второй одноктактный мотив в полное метроритмическое соответствие с первым, то плавный характер мелодии будет в значительной мере утрачен:



Даже Бетховен, в музыке которого простой и четкий ритмический импульс имеет огромное значение, во многих медленных темах смягчает сходность начальных оборотов путем ритмического (и иного) варьирования, достигая этим меньшей отчужденности этих оборотов друг от друга, а стало быть, большей текучести мелодии (см. хотя бы начала медленных частей фортепианных сонат №№ 5, 8, 11, 16, начало первой части сонаты № 12, — примеры 99, 149). Иногда одно лишь присоединение к повторяемому обороту затакта, отсутствовавшего в первый раз, способно, особенно при условии постепенного движения мелодии, несколько ослабить расчлененность (см. упомянутые медленные части сонат №№ 5, 16, пример 149).

Что касается особенностей использования структуры объединения (суммирования) в различных стилях, то мы ограничимся лишь несколькими отдельными замечаниями.

Когда эта структура встречается в полифонических темах Баха, она обычно связана с переходом от более индивидуализированных (в ритмическом и ладо-интонационном отношении) начальных мотивов к движению более общего, менее индивидуализированного типа (см. приложение 273). А, например, у Шопена, наоборот, вторая, слитная интонационная выразительностью (при непрерывном ритмическом движении) и представляет эмоциональную кульминацию всего мелодического построения:



В некоторых напряженных темах Чайковского последовательное проведение принципа объединения служит одним из средств борьбы за мелодическую широту — как в смысле временной протяженности мелодических построений, так и в смысле их звукового диапазона. Начиная короткими, ясно очерченными мотивами, к тому же обычно не подвергающимся ритмическому варьированию, такие темы как бы постепенно завоевывают широту дыхания. Так, в следующем примере за двумя короткими мотивами следует объединяющая фраза, а затем за двумя сходными фразами — объединяющее четырехтактное построение, охватывающее большой диапазон и отличающееся непрерывностью мелодического дыхания:





Структура объединения (суммирования) имеет некоторые особые разновидности, которые рассматриваются и как самостоятельные структуры. Так, поскольку построение типа суммирования (например, одноктак+одноктак+двуктак) обладает известной степенью цельности, оно само способно объединять предшествующие ему сходные построения (например, два двуктакта). В результате возникает структура объединения, вторая половина которой, в свою очередь, представляет ту же структуру объединения, например: двуктакт, двуктакт, одноктакт, одноктакт, двуктакт (2+2+1+1+2) или 4+4+2+2+4). При этом в некоторых случаях (пример 276) во второй половине структуры ощущается прежде всего большая слитность (по сравнению с первой половиной), а в других случаях (пример 257) прежде всего воспринимается следование за двуктактами одноктактов, т. е. дыхание, учащение дыхания, после которого дается объединение, замыкание. Такой тип построения, т. е. структуру (по тактам) 2+2+1+1+2 или 4+4+2+2+4 и аналогичные принято называть дроблением с замыканием (или дроблением с последующим объединением). Корни этой структуры — также в народном творчестве (пример 255), она чрезвычайно распространена и обладает богатыми выразительными возможностями. В частности, момент дробления позволяет выделить из начальных фраз те или иные существенные интонации или ритмические обороты и подвергнуть их самостоятельному развитию (как бы небольшой разработке), после чего следует завершение всего развития, вывод, резюме.

Обычно при данной структуре очень ясны основные этапы логического развертывания мелодической мысли:

- 1) изложение основного зерна;
- 2) подтверждение, закрепление зерна с возможным некоторым развитием;
- 3) собственно развитие;
- 4) завершение мысли.

Количество примеров такой структуры чрезвычайно велико:

255 Adagio

Украинская народная песня



256 con espressione

ЧАЙКОВСКИЙ, 6-ая симфония



257 Allegro

БЕТХОВЕН, Соната, оп. 2, № 1



Часто вторая половина структуры, содержащая наиболее напряженный момент и завершение мелодии, повторяется (точно или с видоизменением, усилением), подобно припеву, подчеркивающего основной смысл песни, ее вывод (см. примеры 270, 289).

Встречаются (как и в отношении структуры суммирования) примеры реализации описываемой структуры в неквадратных построениях (см. пример 277, а также первое предложение арии Людмилы из 4-го действия «Руслана и Людмила»; структура этого предложения: 3+3+2+2+5).

Весьма распространены и дальнейшие усложнения структуры дробления с замыканием, основанные на том, что следующий за дроблением замыкающий элемент (например, двуктакт) может представлять собой суммирование (например, 3+1+1+1+1). Элементы такой структуры можно отметить в примере 179. Гораздо ярче она выражена, однако, при больших размерах построения, например, 4+4+2+2+1+1+2:

Сен-Санс, «Самсон и Далила»

258

Ах! нет сил све- сти раз- лу- ку!

Жгу - чих ласк, ласктово-пах о-жи-да-ю!
cresc. *piu cresc.*

От сча- стья за- ми- ра - ю... От сча- стья за- ми-
ра-ю Ах! жгущих ласк, ласктовых о-жи-да-ю...

(см. также шестнадцатитактный залев «Гимна демократической молодежи» Новикова).

Принципиально эта структура (двойное дробление с замыканием) не отличается от простого дробления с замыканием и проводит тот же принцип одной ступенью дальше. Примеры многочисленны как среди классических тем, отличающихся последовательным и интенсивным развитием, так и среди самых обычных танцевальных и песенно-танцевальных мелодий.

Вообще, необходимо заметить, что выразительные возможности описываемых в этой главе мелодических структур используются в различных случаях различно. Подобно тому, как сопоставление основных гармонических функций мажорного и минорного лада (тоники, доминанты, субдоминанты) отнюдь не во всех случаях имеет столь же глубокий динамический смысл, как, например, во многих произведениях Бетховена, Глинки или Чайковского, так и богатые динамическими возможностями различные мелодические структуры далеко не всегда связываются с содержательным и интенсивным мелодическим развитием.

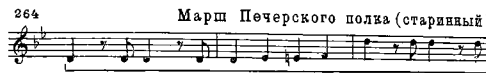
Эти исторически сложившиеся структуры до некоторой степени аналогичны по своему значению и смыслу грамматическим (синтаксическим) формам словесного языка. Они впитали в себя соответствующие общие музыкально-логические соотношения и способны служить выражению весьма различного конкретного музыкального содержания, выраженному различными музыкальными мыслями. Будучи в этом отношении достаточно емкими, эти мелодико-синтаксические структуры все же имеют свою (иногда более широкую, иногда менее широкую) жанрово-стилистическую сферу преимущественного

применения, подобно тому как в словесном языке преобладают фраз определенной грамматической структуры может быть характерными для тех или иных форм речи (разговорная речь, повествовательная, ораторская, язык канцелярского документа и т. д.), для различных жанров литературы, наконец, для индивидуального стиля разных авторов. Сфера применения структур объединения (суммирования) и дробления с замыканием, как мы видим, необычайно широка. Рассмотрим теперь некоторые структуры с несколько менее широкой, более специфичной сферой применения.

Среди них упомянем прежде всего о структуре, обратной объединению (суммированию), — о структуре дробления, которой соответствуют пропорции 2+1+1, 4+2+2 и т. п. Здесь за цельной и слитной фразой следуют короткие мотивы, обычно выделенные из первой фразы. Смысловый центр тяжести (часто и мелодическая вершина) находится в первой половине. Вторая половина обычно носит как бы дополнительный характер, дает спад, питающийся энергией первой половины. Развитие структуры менее интенсивно, чем при суммировании: оно направлено не от меньшего к большему, от частного к общему, а наоборот, от большего, общего к меньшему, частному. Ритмические и ладогармонические средства (например, ритмически подчеркнутая полная совершенная каленция) могут придавать мелодической мысли, изложенной в этой структуре, достаточную законченность (вспомним, например, начало припева «Гимна демократической молодежи» Новикова: «Песню дружбы запеваёт молодежь, молодежь, молодежь», — пример 240а). Но сама по себе структура дробления дает гораздо меньше возможности для построения цельной, слитной, «скалидно» завершённой мелодической мысли, нежели объединение или дробление с замыканием. Дробление — структура как бы более облегченного типа. Разумеется, будучи одной из музыкально-синтаксических форм, она обладает достаточной емкостью и встречается в произведениях самых различных стилей и жанров. Но все же в качестве формы первоначального изложения (а не дальнейшего развития) мелодической мысли структура дробления имеет свою сравнительно очерченную сферу преимущественного применения. Она часто применяется в простых, метрически четких предложениях и нередко сочетается с таким текстом, в котором происходит отчленение и повторение последних (или первых) слов начальной фразы. Особенно часто это бывает в припевах, обычно носящих по интонациям и структуре более прозаический характер (кроме названного «Гимна демократической молодежи», вспомним начало припева куплетов Торреадора — из «Кармен», припева «Спортивного марша» Дунаевского — «Чтобы тело и душа были молоды, были молоды, были молоды» и многие другие). Но достаточно часто структура дробле-

ния появляется и в начале такого рода песен («Веселый ветер» Дунаевского). Вторая часть структуры дробления нередко сама способна восприниматься как миниатюрный припев по отношению к первой части (сравни со структурой abb в народных песнях, пример 245).

Эта структура весьма распространена и в простой танцевальной музыке, особенно в вальсах (вспомним начало «Сентиментального вальса» и вальса из детского альбома Чайковского, начало вальсов cis-moll и Ges-dur Шопена, вальса из «Летучей мыши» Штрауса). Если структура объединения содержит естественную возможность движения от коротких метро-ритмических импульсов к более цельной линии, то дробление дает обратную возможность. А эта возможность развития, направленного к подчеркivanно ритмического момента (т. е. коротких сходных импульсов) весьма существенна для танца. Встречается дробление и в маршевых мелодиях, но изящных, задорных, близких танцевальным. Уместна она и в небольших элегических песнях, где нет интенсивного структурно-мелодического развития (см. например, первый 4-х такт примера 259). В целом, однако, эта структура настолько менее универсальна, чем объединение, что даже в тех жанрах, где она встречается часто (например, в вальсах), она все же применяется реже объединения. Иногда только первое предложение периода строится по принципу дробления, для второго же избирается иная, более цельная структура. В некоторых случаях это приводит к расширению мысли (так, во втором предложении «Баркаролы» Чайковского после дробления дается замыкание, пример 259):



Заслуживает специального упоминания еще структура двойного объединения (двойного суммирования): за обычным суммированием (например, 1+1+2) дается слитное построение (4), отвечающее всему предыдущему (т. е. всем трем элементам). Типичные формулы: 1+1+2+4 или $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 + 2$:





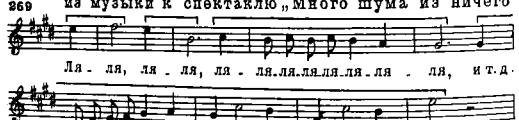
267 КАБАЛЕВСКИЙ, „Мастер из Кламси“ (увертюра)



268 ДУНАЕВСКИЙ, „Песенка о капитане“



269 ХРЕННИКОВ, „Ночь листово чуть колышет“
из музыки к спектаклю „Много шума из ничего“



(см. также примеры 22, 127, 313).

Синтаксическое развитие последовательно направлено только вширь — ко все более длительным и непрерывным фразам. Это развитие несколько экстенсивно, не содержит ни выделения и подчеркивания отдельных интонаций начальных

мотивов, ни закрепления пройденных этапов. Обычно начальные мотивы бывают в этой структуре настолько краткими, что из них и невозможно что-либо выдвинуть. И как раз благодаря этой краткости первая объединяющая фраза тоже воспринимается как недостаточно длительная и требуется второе. Одна из возможностей структуры простого объединения — развитие от коротких ритмических импульсов к более непрерывной линии — становится здесь главной, наиболее типичной возможностью. При этом непрерывность последнего построения бывает как моторного (пример 267), так и певучего (примеры 22, 127) типа. Описанная структура встречается значительно реже, чем предыдущая. Элементарный характер делает ее, в частности, пригодной (как и структуру дробления) для построения припевов в простых песнях (см. примеры 268, 269).

Не упоминая о некоторых других структурах, отметим, что возможны самые различные сочетания и модификации описанных типов. Так, например, за танцевальной структурой дробления (2+1+1) может следовать суммирование, что в целом создает структуру 2+1+1+1+1+2, представляющую своеобразную симметричную разновидность дробления с замыканием. Это встречается, в частности, в танцевальных мелодиях с более сложным, интенсивным, симфонизированным развитием (см. мазурку *fis-moll* Шопена — пример 145, первый шестнадцатитакт «Танца Анитры» Грига, начало скерцо Четвертой симфонии Чайковского).

Во всяком случае, очевидно, что даже в пределах одних только квадратно построенных мелодий разнообразие структурно-синтаксических типов и возможностей значительно более велико, чем это может показаться с первого взгляда. Знание этих типов и возможностей должно представлять практический интерес для композиторов, особенно работающих в области массовых музыкальных жанров.

Само собой разумеется, что следование такого рода отстоявшимся структурным принципам может обеспечить лишь известную грамматическую «правильность», гладкость (в лучшем случае — синтаксическое разнообразие) мелодии, но отнюдь не ее осмысленность, содержательность, художественную выразительность. Надо иметь в виду, что в этом отношении гомофонно-гармонический склад таит в себе особенно большую опасность стандартизации музыкального мышления. Именно благодаря тому, что в этом складе выражены ясно дифференцированные функции и виды изложения различных разделов формы и мелодии — всевозможные зарисовочные, переходные, «развивающие» и другие формулы, — создается возможность ремесленно-гладкого применения соответствующих «безотказно действующих» средств для по-

вов Татьяны, Ленского, Германа (см. примеры 111, 112, вторую половину примера 116). О лирико-романтической выразительности таких мотивов, уходящих своими корнями в народное музыкальное мышление, уже была речь в четвертой главе. Индивидуальные черты именно данного мотива: широта охватываемого диапазона (октава), его вариантное «распевание» (интонация $d_2 - h_1 - a_1$, повторенная в иных метроритмических соотношениях), строгая диатоничность мелодии, ее особая просветленность, связанная с пентатонным мажором. Кроме того, «вершина-источник» здесь не долгий звук на сильной доле, как обычно, а краткий на слабой. Мелодия не вступает сразу с полной определенностью, а как бы зарождается, постепенно обретая более ясные контуры. Самый характер звучания (riano засурдиненных струнных) также служит впечатлению затаенности и начала мелодии. Но это не отрешенный от жизни образ бестелесной мечты, не статичный образ божественной просветленности или отвлеченного «идеала» многих произведений западных романтиков. Как и в мотивах Татьяны, Ленского, Германа, здесь сразу ощущается теплота человеческого чувства, глубокая душевная взволнованность. Плавному ниспаданию противопоставит «сопротивление» — выразительный подъем $h_1 - a_1 - d_2$ — более значительное, чем в аналогичных мотивах других тем Чайковского. Вершина этого подъема — длительный тонический звук на относительно сильной доле. И если бы не вступила трепетно звучащая гармония вспомогательного уменьшенного септаккорда¹, весьма характерная для Чайковского, звук этот мог бы в первый момент восприниматься как устойчивое завершение мотива, а не как напряженная местная кульминация, за которой следует спад (гармония действует тут в качестве союзника мелодического замысла, против ладовой и ритмической устойчивости звука d).

Приглушенное звучание широкого и певучего начальной мотива, выразительный подъем внутри плавного ниспадающей линии, наконец, неустойчивая гармония в кульминации пентатонного мелодического оборота — все это и создает в этой фразе сочетание просветленной чистоты с внутренней взволнованностью, трепетностью.

Как же развивается мелодическое зерно при ближайшем выдвинутом повторении? Оно растет, приобретает большую определенность. Расширяется диапазон. Более ясной становится опора на мажорное трезвучие. Долгий кульминационный звук восходящего отрезка («сопротивления ниспаданию»), теперь уже не тоническая прима (которой лишь гармония

сообщила неустойчивость), а ярко неустойчивая секста лада. Звук этот дважды затрагивался в качестве короткой длительности в первом мотиве на разных долях такта и переходил в квинту лада; здесь же дан третий и самый сильный вариант в этой наиболее выразительной секундовой интонации пентатонного мажора. В сопровождении теперь не вспомогательный уменьшенный септаккорд, а более напряженная гармония — на тоническом органном пункте доминантсептаккорд с задержаниями, одним из которых и является звук мелодии. Таким образом утверждение начального мотива при повторении представляет собой ясно направленное его вариантное усиление. При этом, однако, полностью сохранен ритм зерна, общий волнистый рисунок, характер звучания, пентатонность мелодии; сохранилась без изменений и прежняя («робкая») вершина-источник и весь гаммообразный затакт. Все это как бы преуказывает один из естественных путей возможного дальнейшего развития — то направление, в котором найдет выход нарастающее, но сдерживаемое внутреннее напряжение мелодии. Вершина-источник станет более высоким, длительным и метрически сильным звуком. Большую определенность, ритмическую четкость приобретет и гаммообразный спад; пентатонные обороты будут заменены более острыми — интонациями минора и мажора; звучность усилится (форте). Произойдет общая концентрация, сгущение выразительности, сжатие зерна, и этот усиленный и сжатый интонационный комплекс потребует для своего утверждения уже не вариантное, а секвентное повторения, за которым естественно должно последовать завершение, резюмирование. Так мотивированно и естественно возникнет из самой логики интонационного развития одна из обычных мелодико-синтаксических структур — дробление с замыканием.

Проследим внимательно, как все это происходит. В чем секрет большой выразительной силы простых гаммообразных однотактных мотивов, появляющихся в кульминации темы? Только ли в том, что они обобщают некоторые типичные интонации романсовой лирики? Конечно, нет. Их сила определяется также и тем местом, какое они занимают в данной теме, их органической связью с развитием всей темы, всею мелодическим образом. Начинается кульминационный дуэт такт (тт. 5—6 и 9—10) как еще одно усиленное повторение зерна, как ниспадание от более высокого звука. Дробление зерна, как ниспадание от однотакты есть следствие не от чуждого этому двутакта на однотакты есть следствие не от чуждого его части зерна, как это бывает сплошь и рядом, а упорядоченного сжатия зерна, концентрация его выразительности. Из всего предыдущего развития выделяется и подчеркивается Ян всего предыдущего развития выделяется и подчеркивается Ян основное, самое существенное: вершина-источник (здесь она кульминация всей темы), спад, заключительная интонация нисходящего задержания. Последняя усилена по сравнению с

¹ Т. е. не вводного уменьшенного септаккорда, а уменьшенного септаккорда, входящего тоническую приму и вспомогательные звуки к терции и квинте мажорной тоники.



ИЗ ИСТОРИИ МЕЛОДИИ

предыдущей фразой: там давался мелодический предмет, разрешению задержания, здесь — к самому задержанию. Так как подчеркивается лишь основное, исключен момент «сопротивления» ниспаданию, исчезла волнистость рисунка. Эта концентрация и некоторые добавочные моменты (выход мелодии за пределы пентатоники, отклонение в минорную тональность второй ступени) связаны с новыми выразительными свойствами — с более острой и подчеркнутой эмоциональностью. Экспансивный кульминационный мотив и его секцентное утверждение воспринимаются как органическое развитие начальных фраз и, вместе с тем, как контраст к их проясленности и некоторой сдержанности. В сочетании этого и заключается основное значение кульминационного мотива, подчеркивающего в богатой выразительности теме не светлое чувство, а типичный для многих лирических страниц Чайковского оттенок острой, иногда мучительной жажды счастья.

Контраст требует вывода, резюмирования. Им не могла бы быть в данном случае фраза, объединяющая интонации обоих контрастирующих элементов, ибо сам второй элемент — особый ступок интонации начального зерна и его вариантного повторения. Резюме здесь предельно просто и естественно: воспроизводится вторая фраза мелодии, т. е. не начальное зерно, а его более напряженный и развитый вариант. Усиление звучности (форте) и иная гармонизация (покинут тонический органнй пункт, берется малый вводный септаккорд к доминанте, затем кадансовый квартсекстажорд) сближают эту фразу с кульминационными мотивами, что дает необходимое сближение и обоих контрастирующих оттенков настроения. Обратим внимание на исключительную интонационную спаянность мелодического целого: первые звуки замыкания, т. е. динамизированной репризы зерна, закругляющей весь восьмьтакт, могут восприниматься как начало третьего звена кульминационной нисходящей секвенции.

Вторая половина мелодии, содержащая наивысшее напряжение и итог развития, повторяется, что, как уже упомянуто, встречается часто. Здесь это повторение особенно необходимо ввиду значительности содержания. Вся тема — редчайший пример сочетания на сравнительно небольшом протяжении широкой певучести, исключительной мелодической плавности и закругленности с большой внутренней напряженностью и интенсивным развитием, приводящим к ясно осязтому контрасту, который, однако, не нарушает единства и непрерывности чрезвычайно определенного по своему образному смыслу мелодического целого. О связи такого рода сочетания свойств с новым типом лирической мелодии, созданным Чайковским, речь будет в следующей главе.

Эта глава не ставит своей целью дать сколько-нибудь полную характеристику мелодического стиля тех композиторов, о которых будет идти речь. И уж тем более она не может претендовать на что-либо, приближающееся к систематической истории мелодии, хотя бы даже только последних столетий. Здесь даны отдельные, не одинаковые по объему и характеру, аналитические очерки, посвященные лишь некоторым стилевым чертам мелодики различных композиторов — чертам, как полагает автор, современно ценным, заслуживающим внимания в свете творческих задач, стоящих перед советскими композиторами. Вместе с тем, здесь получают дополнительное подтверждение и более конкретное раскрытие некоторые положения, высказанные в предыдущих главах.

1. Некоторые черты мелодики Баха

(Мелодика Баха и принципы русской песенности)

Результат длительного и сложного исторического процесса — мелодика Баха, как и творчество Баха в целом, явилась выражением передовых гуманистических идей его времени. Новое гуманистическое содержание — подлинная человеческая мысль вместе с высокой культурой и дисциплиной мысли и чувства — определяет непреходящую ценность музыки Баха. В лучших темах и мелодиях Баха эти свойства содержания проявляются прежде всего в глубочайшей ладо-интонационной выразительности, в строгой логичности развития, структурной завершенности. Ярко выступает во-



Роль этой темы внутри *Andante* — дополнение и развитие образа первой темы: вторая тема обнажает маршеобразные черты первой; ее рисунок более прост, отличается ясной восходящей направленностью; движение носит характер мерной поступи; благородно-мужественная лирика первой темы приобретает во второй теме героический оттенок и тем самым своеобразно переключается с содержанием первой части симфонии. Основное мелодическое зерно этого медленного трехдольного марша характеризуется восхождением по ступеням диатонической мажорной гаммы, четким ритмом, заглавной пунктирной фигурой. Остро и активно (ямбически) ритмизованная в воднотонная интонация дает восхождению сильный первоначальный импульс, а последующее движение от тонической прима к терции и его гармонизация, образуют типичный оборот сигнально-фанфарной музыки (так называемый «золотой ход валторн»), вызывая, конечно, соответствующие ассоциации. Правда обнаженное движение по звукам мажорного трезвучия в мелодическом «зерне» отсутствует, но опора на эти звуки ясно ощущается. Видоизмененное повторение двутакта представляет в этом смысле внутри-аккордовое восходящее перемещение, сохраняющее опору на звуки того же тонического трезвучия. (Такой тип развития зерна можно было бы назвать «внутриаккордовым секвенцированием»). После этого следует дробление (однотакты). Как это обычно бывает у Бетховена, дробление выделяет из зерна его ритмически наиболее характерную и активную часть. При этом дробление возникает чрезвычайно мотивированно, вытекает из самой логики интонационного развития. Действительно, развитие продолжается как будто по аналогии с предыдущим: зерно начинает проводиться еще выше. Но на сей раз восходящее движение наталкивается на ладное «препятствие» — на неустойчивый звук *ges*, выходящий за пределы *As-dur*’ной диатоники и остро тяготеющий вниз. Естественно, что «препятствие» обуславливает некоторую задержку, остановку, а остановка определяет границу мотива. Так возникает однотакт, т. е. дробление. Буквальное по-

вторение этого мотива усиливает ощущение преграды, препятствия, подчеркивает трудность преодоления. Другие стороны фактуры. Внезапно дается динамический оттенок пианиссимо. После мажорных гармоний появляется уменьшенный септаккорд, который в данных условиях звучит уменьшенный септаккорд, который на возможность тяготения звука *ges* мелодии, намекает еще, что при последующих проведеньях темы в этот момент в сопровождении звучит, как некое напоминание, ритмическая формула темы первой части — «мотив судьбы». Всякой тени, тревожно-неустойчивой остановки, кратко, но на протяжении перед преодолением, прорывом преграды. Существенно, что накопление внутреннего напряжения (дробление, ладогармоническая неустойчивость) идет без внешнего выражения (наоборот, дано *pianissimo*). Это приводит к встречаемому во многих бетховенских резюмирующих фразах внезапному «взрыву» (сравни тему «Аппассионаты»). Мотив «преграды» начинается снова, но на сей раз *tutti*, с октавным удвоением; уменьшенный септаккорд заменен увеличенным квинтсептаккордом; этот аккорд энгармонически равен доминантсептаккорду, но внезапная сила (*fortissimo*), с которой он берется, и связанная с этим новая энергия восходящего мотива заставляет сразу воспринимать эту гармонию именно как увеличенный квинтсептаккорд, весьма характерный для такого рода патетических моментов у Бетховена. Иначе говоря, новая гармония и новая сила звучания превращают звук *ges* мелодии в *fis*, а это и означает преодоление преграды: *fis* тяготеет и разрешается вверх, происходит ярко и свежо звучащий прорыв — в *C-dur*, наступает утверждение и торжество мажора в новой, более светлой тональной сфере. И только здесь, в итоговой, резюмирующей фразе дается, наконец, открытое движение мелодии по звукам мажорного трезвучия, сочетающегося с пунктирным ритмом (в свою очередь, перемещенным из атакта в самую середину мотива).

Таким образом в этой короткой мелодии содержится весьма типичное для Бетховена и чрезвычайно содержательное развитие: активное начало, затем препятствие, остановка, собрание сил, «штурм» — наконец, победа активного элемента, его утверждение на новом, более высоком уровне, его качественное преобразование.

Особая значительность завершающего этапа, сила «взрыва» вызвали расширение масштаба обычной, но своеобразно примененной, структуры дробления с замыканием: завершаю-

шая фраза занимает не два, а три такта, а вся тема—девять тактов, вместо обычных восьми¹.

Что же в развитии этой темы особенно поучительного? Прежде всего — сочетание значительности «событий», существенных качественных преобразований интонаций, с предельным лаконизмом (в мелодии всего двадцать шесть звуков). Это своеобразный пример «микросимфонизма», пример проявления основных свойств симфонического развития внутри очень короткой темы-мелодии. При этом важно и то, что мелодия основана на плавном движении, не содержит ни одного шага, превышающего терцию. Будучи тесно связанной с оркестровыми средствами и возможностями, тема эта не представляла бы в то же время интонационно-ритмических или темповых трудностей для голоса, для вокального исполнения. Маршевые ритмо-интонации здесь настолько просты, что по отношению к этой теме можно говорить о претворении героических песенно-маршеобразных интонаций эпохи французской революции с неменьшим основанием, чем по отношению к любой другой бетховенской теме. Особенность заключается здесь в том, что относительно законченное симфоническое развитие этих интонаций осуществляется уже в рамках такой мелодии, размеры которой отнюдь не превышают куплета самой короткой песни. Иначе говоря, Бетховен как бы указывает в данном случае не только, какой может быть выросшая из интонаций революционных песен симфоническая тема, но также и то, какой могла бы быть обогащенная принципами его симфонизма активная и взрывчатая тема-мелодия революционной песни, марша, гимна.

3. О мелодике Шопена

(К вопросу о синтетическом типе мелодии)

Шопен — один из гениальнейших мелодистов, каких знала история. Он создал, в сущности, новый тип мелодии. Тип этот коренится в польской народной музыке, в ее основных национальных свойствах и служит развитию реалистической польской музыкальной культуры. Вместе с тем, мелодика Шопена приобрела большое значение и для реалистического решения некоторых общих задач, выдвигавшихся на различной национальной почве всем передовым европейским музыкальным искусством XIX века.

¹ В упомянутой теме *Аппассионаты* «замыкающий взрыв» также занимает три, а не два такта, но там это осуществлено не путем расширения квадратной структуры, а как бы за счет ее внутренних ресурсов: поделения мотива дробления слит с объединяющей фразой (формула: $4-1+2+2+1+1+\frac{1+\dots}{3}$).

Известно, что реалистические черты, реалистические устремления были в различной степени присущи также и музыке западных композиторов-романтиков, при всей противоречивости их мировоззрения и творчества. Таковы, например, тенденция к программности, к связи музыки со словом, к более тесному сочетанию и взаимопроникновению свойств вокальных и инструментальных жанров, стремление преодолеть некоторые черты отвлеченности, присущие мелодике венских классиков,—приблизить выразительность мелодии к выразительности интонаций живой речи.

Творческие результаты этих тенденций, полнота их осуществления и степень их осознания были в разных случаях весьма неодинаковыми. В частности, и тот новый синтетический тип мелодии, объединяющий свойства различных вокальных и инструментальных жанров, сочетающий речевую выразительность со структурной цельностью, к которому романтики несомненно стремились, — также получал самые различные воплощения. Иногда романтики вводили в инструментальные сочинения (симфонии, сонаты) темы чисто песенного склада (Шуберт, Мендельсон), иногда, наоборот, почти всецело подчиняли человеческий голос принципам инструментальной музыки (Вагнер), а в некоторых случаях приближали выразительность мелодии к речевой выразительности за счет непрерывности мелодии, превращая ее в той или иной степени в речитатив (Лист). Наиболее органичный и глубокий синтетический тип мелодики был создан русскими композиторами-классиками, прежде всего Глинкой и Чайковским.

Реалистическое творчество Шопена, во многом близкое по своим принципам творчеству русских классиков, также дает в специфических рамках излюбленных им фортепианных жанров полноценное и своеобразное решение задачи создания нового, синтетического типа мелодии. Как сказано, Шопен исходит при этом из свойств польской народной музыки.

Каковы эти свойства? Прежде всего, это те общие свойства, которые сближают польскую народную музыку с русской, украинской, белорусской. Сюда относится широкая, мягкая, задумчивая напевность мелодий, ладовое богатство и своеобразная, большая роль варьирования как метода развития. Далее, это те специфические особенности, которые отличают польскую народную музыкальную культуру от русской. Сюда относится исключительно важная роль танцевального элэманта, т е с н е й ш а я с в я з ь п е с н и с т а н ц е м е н т а . Эта связь отделяет ритмическую остроту польской песни, ее сочетание с напевностью подвижность. Кроме того, в отличие от русской народной песни, польская — преимущественно чисте одуловосна. Наконец, очень важную и самостоятельную роль играет в польской музыке инструментальный элемент,

речь, но и в одновременных сочетаниях различных жанровых свойств. В этом смысле можно было бы показать синтетичность в колыбельной песне Шопена, что находится в полном соответствии с характером самого жанра баллады. Даже, казалось бы, столь простая тема, как тема баллады F-dur, сочетает размеренную напевность, повествовательность с танцевальностью¹. Описываемые особенности мелодики Шопена, разумеется отнюдь не ограничиваются балладами, а присущи в той или иной мере всему его творчеству. В следующей теме из Баркаролы сочетается танцевальный и взволнованно-речевой характер (синкопы 3—6 тактов):

ШОПЕН, Баркарола

в т. д.

¹ Тема эта близка по своему жанровому типу теме вариаций из во многом воспроизводит на новой основе равновесие инструментального того, надо иметь в виду, что как раз темы вариаций Моцарта. Кроме возможности разнообразного дальнейшего развития, нередко носят особый синтетический характер.

В ноктюрне с-той мелодия приближается к ритмически свободному патетически-выразительному речитативу, сдержанный рисунок мелодии приобретает, однако, маршеобразный характер, а это уже заставляет по-новому воспринимать и мерное сопровождение, которое первоначально ассоциируется скорее с сопровождением романсным, нежели маршеобразным. В условиях минорного лада и медленного темпа все это создает элемент похоронного марша, усиливающий и конкретизирующий выразительность скорбно-речитативной мелодии:

280 Lento ШОПЕН, Ноктюрн, op. 48, № 1

Вообще, следует отметить, что ноктюрны Шопена (и, в частности, их мелодика) особенно богаты разнообразными и непосредственно очевидными жанровыми связями. В ноктюрнах использованы свойства различных вокальных жанров (как в том числе речитатива, иногда выступающего открыто (как в конце ноктюрна H-dur, op. 32 № 1), иногда же включающегося как элемент речевой выразительности в мелодию романсного типа. Состояние глубокой внутренней сосредоточенности часто передается в ноктюрнах средствами хорального изложения. Элемент маршеобразности в мелодии ноктюрна мы только что наблюдали. Наконец, и тонко претворенная связь с танцевальностью, с пластическим движением отнюдь не чужда певучим мелодиям ноктюрнов (см. ниже, пример 283).

Наиболее существенно для мелодики Шопена, конечно, органическое сочетание структурной цельности, непрерывности с речевой выразительностью — сочетание, сближающее Шопена с классиками русской музыки. Это свойство прояв-

ляется в произведениях Шопена самых различных жанров — прелюдий (см. пример 2) до сонат. Напомним для примера весьма различные между собой в второй теме сонат *b-moll* и *h-moll*. Одна из этих тем носит более напряженный, *b-moll* и *h-moll*. Одна из этих тем носит более напряженный, лирико-драматический характер. Интенсивное развитие мелкого-драматического характера. Интенсивное развитие мелкого-драматического характера. Интенсивное развитие мелкого-драматического характера.

ШОПЕН, Соната, op. 35



Не менее очевиден и взволнованно-речевой характер синкопических кульминационных интонаций темы (см. пример 204).

Другая тема носит собственно лирический характер. Ее певучее волнистое и извилистое зерно, богатое деталями, сразу охватывает широкий диапазон. Вместе с тем элемент речевой выразительности напоминает здесь даже декламацию — омонимность листовского типа (см. ниже, пример 285).

Теперь о развитии в шопеновской мелодии. Здесь роль вариационного принципа, связанного с народными основами, огромна. Варьированию подвергаются как целые темы-мелодии при их повторениях, так и отдельные мотивы внутри темы. Относясь обычно к инструментально-орнаментальному типу, шопеновское варьирование почти никогда не является только украшением: оно необычайно углубляет интонационную выразительность мелодии и вместе с тем способствует мелодической непрерывности, текучести. Ритмическое развитие мелодии, естественно, направлено у Шопена — в связи с таким варьированием (но отчасти и независимо от него) — от более крупных длительностей к более мелким, иногда завершаясь пассажем. Само по себе движение мелкими длительностями, конечно, не способствует певучести, требующей достаточного количества более долгих, протяжных звуков. Но у Шопена оно часто является взволнованным усилением и обогащением тех интонационных комплексов, которые непосредственно перед этим были представлены более долгими

звуками; таким образом, благодаря своей интонационной выразительности и органической связи с предшествующим развитием, шопеновские фигуративные продолжения (и «растворения») мелодии сохраняют певучесть ее начальных фраз, несмотря на подчас довольно быстрое движение мелкими длительностями. В том, что такое движение не переходит в чистую «моторность», а продолжает выразительно петь и говорить, — одно из замечательных качеств мелодики Шопена. На убедительной передаче этого качества должно быть в большой мере сосредоточено внимание пианиста.

Сейчас покажем на примере, как именно вариационное углубление мелодической выразительности одновременно служит также непрерывности, текучести мелодии, ослабление же гомофонной расчлененности. Рассмотрим основную тему Grande Valse brillante op. 34 № 1:

282 ШОПЕН, Вальс, op. 34, № 1



Очевидно, что второй восьмитактный период есть варьированное повторение первого. Начальный секундовый шаг мелодии *c-des* интонационно обогащается при этом повторении: он превращается в многозвучный оборот с выразительным хроматическим вспомогательным звуком (*h*) и еще более выразительным задержанием (*es-des*). Это варьирование мо-

тива, вместе с ритмически непрерывным и мелодически плавным (поступенным) движением в двух предыдущих тактах (седьмом и восьмом), в большой степени затушевывает расчлененность мелодии на два сходных восьмитакта. Именно на границе и вблизи границы этих восьмитактов мелодия наиболее непрерывна и особенно выразительна, так что внимание воспринимающего полностью отвлечено от логической цезуры, обусловленной самим фактом повторения периода. Отметим, что не только ритмическое варьирование способно ослаблять гомофонную расчлененность мелодии, основанную на ритмической сходимости. Большую роль играет при этом и плавность мелодической линии, ладовые соотношения, вообще логика развития мелодии в целом. В начале ноктюрна Es-dur op. 9 № 2 ясна структура 1+1+2 или a+a₁+a₂+b. Однако цезура между вторым и третьим тактовыми мотивами (т. е. опять-таки важнейшая цезура, делящая всю мелодическую мысль пополам) значительно ослаблена по сравнению с цезурой между первым и вторым мотивом:



Достигнуто это ослабление как благодаря ладогармоническим соотношениям, так и особенно благодаря единой поступенной нисходящей линии, связывающей окончание второго тактового мотива (интонация задержания b_2-as_2) с началом третьего (g_2-f_2) и представляющей собой плавное заполнение широких скачков (секста, октава) второго мотива. Логика мелодической линии, основанная здесь на последовательном расширении консонатных скачков (вплоть до децимы) и на обогащении их заполнения, оказывается до известной степени независимой от метро-ритмической мотивной структуры квадратного гомофонного построения.

Огромная роль в мелодике Шопена разнообразных видов варьирования (о котором все время шла речь) делает в значительной мере ограниченной роль секвенцирования. Разумеется, примеров секвентного перемещения мотива в произведениях Шопена много. Но большей частью секвенцирование применяется как специфический прием развития в тонально неустойчивых частях произведений («середилах», «связках»)

и лишь сравнительно редко имеет большое значение при изложении основной мелодической мысли. В наиболее же певучих мелодиях Шопена роль секвентности особенно мала; видоизмененная повторность носит обычно более свободный характер. В этом одно из важных отличий мелодики Шопена, например, от мелодики Чайковского, Рахманинова, где роль секвентности, наоборот, весьма велика. Даже там, где у Шопена возникает приближение к секвенцированию лирических интонаций, внешне напоминающих интонации Чайковского, различие с Чайковским оказывается более существенным, чем сходство. Показательно в этом отношении сравнение следующих тактов из этюда es-moll (op. 10 № 6) с близкой им секвенцией 5—6 тактов побочной партии Шестой симфонии Чайковского (ср. примеры 284 и 270, такты 5—6):



У Шопена — более мягкий ритм и мягкий фон сопровождения, секвенция не выдерживается в мелодии до конца: второй мотив утрачивает прямолинейность рисунка и дает более мягкое завершение на терцовом, а не основном тоне. Наконец мелодическая секвенция не поддержана у Шопена, в отличие от Чайковского, секвентней гармонической. Все это, вместе с совершенно различной ролью сравниваемых моментов в общем мелодическом контексте, определяет существенно иной характер музыки.

Сравнительно небольшая роль секвентности естественно связана с самим характером мелодики Шопена. Ведь секвен-

дия подчеркивает, утверждает на разных высотных уровнях, в разных тональностях один и тот же, внутренне неизменный мотив; а это не соответствует гибкой, текучей изменчивости шопеновской мелодии. Нередко секвентное развитие является важным элементом длительного симфонического нарастания, но сравнительно небольшие масштабы произведений Шопена не оставляют для этого места. Чаще всего встречаются у Шопена секвенции в мелодиях энергичных полонезов и остро ритмизованных мазурок.

Покажем, насколько иногда свободно трактует Шопен видоизмененную повторность даже там, где обилие контуры секвентности как будто налицо. Во втором четырехтакте примера 285 все крайние звуки (первый, последний, нижний, верхний) сдвинуты на секунду вверх по сравнению с первым четырехтактом. Но этим элемент секвентности и ограничивается. В остальном видоизменение очень свободно и включает в себя такие приемы, как, например, метрическое смещение секстового спада во втором такте, замена последней нисходящей интонации восходящей, а, с другой стороны, сохранение на прежней высоте (без секундового смещения) мелодического оборота первой половины третьего такта:

ШОПЕН, Соната, оп. 58



В некоторых же случаях вторая фраза мелодии, несмотря на общее ритмическое соответствие с первой, настолько свободно изменяет ее рисунок, что сходность почти не ощущается и фразы объединяются в цельное построение. Так, первый четырехтакт ноктюрна E-dur почти не воспринимается как состоящий из двух ритмически сходных двутактов:



В тесной связи со всем сказанным находится и то, что, например, при сжатии масштабов мелодических построений, при дроблении, Шопен сравнительно редко отчленяет часть предыдущей фразы. Чаще он дает новые мотивы, не выделенные из предыдущих фраз; таковы, например, однотактные мотивы 5—6 тактов в только что цитированном ноктюрне (пример 286). При этом второй из однотактных мотивов здесь не сходен с первым, а свободно видоизменяет его рисунок. Вообще, Шопен часто добивается единства мелодического развития не только на основе варирования в тесном смысле, но и на основе общего интонационного родства мотивов (без ясно выраженного сходства), на основе их принадлежности к одной интонационной сфере. Это относится, в частности, и к случаю сжатия, дробления построений. Так, два двутакта, следующие в примере 285, за двумя четырехтактами, не отчленяют сколько-нибудь явным образом какую-либо часть предыдущих фраз, но вращаются в той же интонационной сфере: они интенсивно «распевают» основной отрезок диапазона первоначального извилистого спада мелодии, подчеркивают крайние точки этого отрезка (fis₂, a₁), развивают некоторые интонации предыдущих фраз.

Такая трактовка сжатия, дробления служит здесь не обострению, а углублению лирической выразительности и опять-таки непрерывной текучести и изменчивости структурно-четкого мелодического целого.

Более подробный анализ мог бы показать, что вторая тема сонаты h-moll как по своим жанровым связям, так и по принципам структуры и развития концентрирует многие типичные черты лирических мелодий Шопена. Особенно ясна в этой теме, кроме всего упомянутого, волнистость общих контуров мелодии, мелкая извилистость рисунка внутри отдельных

подъемов и спадов, а также необычайная широта мелодического целого. После каденции следует новый этап свободного-вариационного развития той же интонационной сферы (сравни хотя бы вершинные интонации первых волн примеров 285 и 287):

ШОПЕН, Соната, op. 5e



Кратко суммируя некоторые из описанных черт мелодики Шопена, можно сказать, что в основе своей она певуча, широко напевна, насыщена глубокой интонационно-речевой выразительностью и наделена гибкой подвижностью благодаря тонко претворенному элементу танцевальности. Элемент этот, органически присущий (хотя бы в скрытой форме) очень многим шопеновским темам (отнюдь не только в танцевальных жанрах), способствует структурной четкости мелодии. А связанная с танцевальностью точная ритмическая повторность затухевывает в певучих мелодиях путем свободного варьирования.

Одно из существеннейших качеств мелодики Шопена — это почти полное отсутствие в развитии «само собой разумеющихся» моментов. Развитие логично и естественно, но чуждо всякой механистичности. Мелодия не только пленительна, ярка, оригинальна на всем своем протяжении (и в начальных оборотах, и в продолжении, и в заключении), но и интересна, иногда даже «интригующе»-занимательна. И при всем этом она легко воспринимается, не содержит чего-либо нарочитого, сочетает тонкость и глубину с большой доступностью. Общие принципы и основные свойства мелодики Шопена представляют поэтому огромную ценность с точки зрения дальнейшего развития реалистической мелодики. Как и в предыдущих очерках этой главы мы сосредоточили здесь внимание именно на общих принципах, а не на отдельных характерных для композитора интонациях, ритмических формах, ладовых оборотах.

4. Глинка и русская гомофонная мелодика

В предыдущем изложении уже упоминалось и показывалось на примерах, что русская гомофонная мелодика с первых

шагов своего развития впитала в себя некоторые существенные свойства крестьянской песенности. Эти свойства, в связи с направлениями. Таким образом, зрелая, классическая русская гомофонная мелодика органически объединяет черты столь протаянная крестьянская песенность и гомофонная «квадратная» танцевальность, получившая в русской народной музыке самостоятельное развитие. Если сюда добавить развитую культуру инструментализма, станет ясно, как широк круг музыкальных явлений, на обобщении которых основана русская классическая мелодика.

Огромная подготовительная работа была проделана в этом отношении в городской песне, бытовом романсе и даже, по словам Асафьева, «в напевных переложениях русских народных песен на оркестр, как их делали крепостные музыканты...»¹ Асафьев также указывает, что Глинке «первому удалось достичь творческого синтеза в данном процессе...»². Об этом синтезе и будет идти здесь речь.

Возможности, открываемые для развития мелодии гомофонными принципами, были очерчены в шестой главе. Что же касается свойств, идущих от крестьянской песенности и описанных в ряде предыдущих глав, то они заключаются прежде всего в свободной вариативности. Вариантность эта проявляется как в ритмической, так и в собственно мелодической области; как в ладовой и метро-ритмической «перекраске» интонаций и отдельных звуков, так и в изменении функции и той или иной интонации в мелодическом целом, например, в использовании начальной интонации мелодии также и для ее завершения или же в использовании завершающей интонации одной части мелодии в качестве начальной (или серединной) интонации другой части и т. п. Последнее тесно связано с тем свойством, которое Б. В. Асафьев называет в разных своих работах «интонационной цепкостью», «целпемостью», системой «интонационных арок» и т. д., т. е. со всей совокупностью средств, сообщающих широко развертывающейся мелодии особую цельность, прочность, интонационное единство. Сюда же примыкает и типичное для русской мелодии сочетание широты диапазона с интенсивностью его использования, независимо от того, охватывается ли широкий диапазон уже в начальной фразе мелодии, в ее зерне, или же постепенно «завоевывается» в результате длительного, логически последовательного развития.

¹ Б. В. Асафьев. «Глинка». Музгиз, 1947, стр. 131.

² Там же, стр. 131.

Рассмотрим с точки зрения перечисленных свойств мелодию начальной строфы романа Глинки «Я помню чудное мгновение»:

ГЛИНКА, „Я помню чудное мгновение“

888

Я пом - ню чуд - но - е мг - но -

- вень - е: не - ро - до мной я - ви - лась

ты, как ми - мо - лёт - но - е ви -

- дель - е, как ге - ний чи - стой кра - со -

- ты, как ге - ний чи - стой кра - со - ты

Первая фраза, пластичная и широкая, сразу охватывает почти весь диапазон мелодии. Секста мажорного лада служит выразительной вершиной-источником. Заключительное нисходящее задержание (c_2-b_1) как бы продолжает начальное (d_2-c_2), а посередине — движение по трезвучию со свободно и изящно взятой на изгибе линии вводно-тонной интонацией e_1-f_1 (неприготовленный вспомогательный звук). Симметрия этого первого мелодического оборота, его светлый мажорный колорит, плавность и размеренность движения определяют характер всей мелодии.

Вторая фраза — волнистое «распевание» части охваченного диапазона. Она начинается на той же высоте, на которой кончилась первая фраза, и вариантно подчеркивает ту же вершину — сексту лада. Заключительная интонация задержания (b_1-a_1) продолжает аналогичную интонацию (c_2-b_1) первой фразы.

Третья фраза своим началом опять-таки непосредственно «сцепляется» за последнюю интонацию предыдущей фразы, а своим окончанием плавно продолжает линию нисходящих задержаний. Эта фраза вновь охватывает большой диапазон и даже расширяет его на секунду вверх по сравнению с мелодическим зерном. Широта диапазона сочетается в данном случае с некоторой разреженностью, с небольшой «плотностью» мелодического рисунка, а это, вместе с «дематериализующими» мелодию синкопами и отклонением, способствует воплощению пушкинского образа «мимолетного видения». Интересно, сколь индивидуально и образно-выразительно претворен здесь весьма типичный мелодический оборот городского бытового романа: движение по звукам доминантовой гармонии, завершающееся интонацией задержания (см. главу III).

Первый такт следующей, четвертой фразы повторяет звук сильной доли предыдущего такта (g), но «перекрашивает» его в ладогармоническом отношении. С этой фразы начинается последний, резюмирующий этап развития мысли, своеобразная «реприза», совпадающая с кадансированием. Почти

точно воспроизводится ритмическая формула зерна мелодии. В интонационном же отношении четвертая фраза — сводный. В интонационном же отношении четвертая фраза — сводный вариант второй, при этом вариант упрощающий, редукционный, выделяющий наиболее существенные интонационные черты.

Пятая (последняя) фраза — очевидный вариант четвертой: помимо замены несовершенной каденции совершенной, она меняет метрическое соотношение звуков b_1 и c_2 , подчеркивая более высокий звук и создавая тем самым вариантное усиление и четвертой фразы. Новый тонкий штрих — впервые появляющееся хроматическое движение (оно, правда, замечательно подготовлено в сопровождении предыдущего такта). В данном случае одна из сторон выразительного хода — непосредственное воплощение той непрерывности, связности, плавности, которые ощущаются во всей мелодии и сочетаются с ее размеренной расчлененностью. В этой последней фразе окончательно выкристаллизовывается своеобразно-репризное ответно-симметричное отношение к первой, начальной фразе. Непосредственное сопоставление этих фраз сразу убеждает, что они вместе могли бы образовывать единое симметричное целое¹.

Очевидной становится и стройная симметрия всех пяти фраз: в центре ре-минорная, с вершиной e_2 , а перед ней и после нее по две фа-мажорных с вершиной d_2 . Последняя фраза симметрично отвечает первой, а предпоследняя соответствует, как показано, второй. Поразительно, что в этих симметричных соотношениях нет решительно ничего специально «конструированного»: они складываются как результат естественного, неторопливого и свободного течения мелодии, основанного на большем богатстве прочих вариантов связи интонаций — как соседних, так и расположенных на различных расстояниях друг от друга (достаточно вспомнить, что из пяти фраз четыре вариантно возвращаются к той же вершине).

Мы ограничиваемся здесь, в соответствии с поставленной задачей, лишь этими наблюдениями, не затрагивая многих существенных сторон мелодического образа, в частности музыкально-речевых особенностей этой мелодии, связанных с гениальным «прочтением» и «произнесением» Глинкой пушкинского стиха.

В другом популярнейшем романсе Глинки — «Сомнение» — те же общие свойства мелодики представлены в иной форме.

¹ Казалось бы, обычная «концовка» мелодии представляет здесь приращение к образцу зерна, обращению свободному в смысле величин интервалов, но почти тождому в смысле распределения восходящего и нисходящего движения.

Мелодическое зерно заключено в узком диапазоне минорной терции, который затем постепенно расширяется:

289

ГЛИНКА, «Сомнение»

Уй - мя - тесь вол - ве - ни - я стра - сти; за -

сви без - на - де - жно - е серд - це, я пла - чу, я стра - жду, ду -

ща у - то - ми - лась в раз - лу - ке; я стра - жду, я пла - чу, ве - вы - пла - кать го - ря в сле - зах.

Вторая фраза вариантно распевает те же звуки, добавляя сверху лишь один, но весьма существенный, новый. При этом важна ладогармоническая перекраска а интонаций. В отличие от равномерной расчлененности по дугакам мелодии «Я помню чудное мгновение», в «Сомнении» дается структура, обладающая возможностями менее спокойной, более напряженного развития: дробление с замыканием. Однотактные мотивы-возгласы (второй из них — вариант первого) расширяют диапазон мелодии до сексты, а замыкающая фраза (такты 7—8) дает обогащенное возвращение к распеванию первоначальной интонационной сферы, впервые затрагивая внизу также и вводный тон. Таким образом, объем септими — от вводного тона до сексты лада, охваченный в романсе «Я помню чудное мгновение» уже в зерне мелодии, достигнут здесь в результате более длительного развития. Следующий, кульминационный и заключительный этап развития — вариант — усиленное повторение мотивов-возгласов («Я стражду, я плачу») и новая замыкающая фраза («Не выплакать горя в слезах») раздвигает этот диапазон еще на большую терцию вверх и на столько же вниз. С точки зрения прочности и «цепкости» интонационных связей показательно, например, что ранее лишь слегка затронутый вводный тон становится в девятом такте основой острой интонации уменьшенных септими, охватывающей весь диапазон предшествующего развития.

...дѣшь, в по. след. ный раз взои. дѣшь, ту. чом при. вет. ным го.
ра. Гос. по. дь, в ну. же мо. ей ты не ос. та. вь ме.
ня! Горь. ка мс. я судь. ба! Тяж.
ка мо. я пе. чаль, за. кра. лась в грудь то.
ска! Лег. ла на серд. це скорбы! Мне тяж. ко у. ми.
рать, ко. долг мой чст. в свят'

Расширение октавного диапазона в заключительной и вместе с тем кульминационной части арии органически подоготовлено интенсивностью и напряженностью предыдущего развития¹.

Синтез, которого достиг Глинка, стал затем общим достоянием русской классической музыки. В наибольшей мере были развиты синтетические черты мелодики Глинки Чайковским.

¹ Интересно отметить, что основные интонации этой арии не только носят русский народный характер, но и весьма близки интонациям вполне определенной русской народной песни Смоленской области, где, как известно, родился и рос Глинка. Песня эта приведена среди записанных

Приведем сейчас две его мелодии — пока лишь для выявления общего, что имеется у Чайковского и Глинки, а не того нового, что внес Чайковский. Речь идет опять-таки о мелодиях, в которых нет интонаций крестьянской песни, но живут соответствующие принципы песенности. В главной теме знаменитого вальса из «Спящей красавицы» широкая вариатная распевность мелодии замечательно сочетается с плавным вальсовым вращением. Звуки начальной секундовой интонации свободно меняют при вариантном распевании свое метрическое соотношение; на основе развития этой интонации происходит последовательное расширение и очень интенсивное «освоение» диапазона; в конце широкой волны, кульминирующей на сексте лада, вновь появляются видоизмененные начальные интонационные комплексы, но, как видно из примера 292, в обратном порядке (свободно-симметричная вариантность):

292 ЧАЙКОВСКИЙ, „Спящая красавица“

a вариант a₁ вариант a₂
a₂ b₁ b₂

Известно родство с вальсом, с бытовым романсом главной темы Четвертой симфонии. Однако гораздо реже замечают в этой теме ту свободно-вариатную народнопесенную внутреннюю связь интонаций, при которой в середине каждого мотива (начиная со второго) воспроизводится первая или последняя интонация предыдущего мотива и вся цель симметрично завершается той же интонацией перехода сексты лада в квинту (в другой октаве), какой она начинается:

Даргомыжским смоленских песен в приложении ко второму тому полного собрания романсов и песен Даргомыжского под редакцией М. С. Пекелиса (Музгиз, 1947, стр. 640).

291а Протяжно Русская народная песня

в. с. л. о. м., в. с. л. о. м., м. о. й д. л. о. б. о. з. н. ы. л. ь.

Родство мелодического зерна арии Сузалина интонациям этой песни замечено студенткой Азербайджанской консерватории (Баку) М. Агаевой, о чем сообщил автору этих строк Д. Житомирский.



Вывод, который вытекает из подобного рода наблюдений над мелодиями Чайковского и Глинки, заключается в следующем: когда Глинка и Чайковский обращались к явлениям городской музыкальной культуры, они так претворяли эти явления, что общенародная, общенациональная песенная основа, сложившаяся прежде всего в крестьянской песне, никогда не пропадала. Специфические жанрово-стилистические особенности явлений городской музыкальной культуры брались русскими композиторами-классиками в единстве с общенародными свойствами. Под покровом квадратной гомотонной структуры в мелодиях Глинки и Чайковского живут и развиваются принципы русской песенности также и в тех случаях, когда претворения самих интонаций крестьянской мелодии нет. Это относится и к лучшим из народных и бытовых городских песен и романсов, в частности старых революционных песен, как это было отчасти уже показано в третьей главе в связи со специальным вопросом о трактовке ладовой перемены. Попытки же строить русскую песенную мелодию только на том, что отличает городскую мелодию от крестьянской, т. е. в отрыве от общенародных свойств, приводили и приводят к нежелательным творческим результатам, относящимся скорее к области «музыкального жаргона», нежели к области общенациональной музыкальной культуры.

До сих пор здесь речь шла о Глинке, как о создателе синтетического типа русской классической мелодики, получившего затем продолжение и развитие в творчестве других русских композиторов. В этом проявляется не только историческое значение, но отчасти и индивидуальный стиль мелодики Глинки. Характеризуя этот стиль, представители русского классического и советского музыковедения постоянно отмечали такие черты, как пластичность, благородное изящество, пропорциональность, логичность развития, строгий вкус, строгий и точный отбор интонаций. Все это естественно связывается с ясностью, уравновешенностью, цельностью всего художе-

ственного мировоззрения и творчества Глинки, отражавшего, как и творчество Пушкина, строй чувств и мыслей наиболее передовых людей его времени. Однако в противоположность стилю некоторых других гениев мелодии, например Шопена или Чайковского, мелодический стиль Глинки не отличается преимущественным или частым применением каких-либо бросающихся в глаза конкретных интонаций, ритмических оборотов или приемов мелодического развития. Более того: Б. Асафьев прямо указывает на отсутствие у Глинки пристрастия к какому-либо определенному кругу своих излюбленных приемов, на то, что «почерк Глинки» не в таком-то именно «кадансе имени Глинки... не в таком-то «строении периода по конструктивным принципам М. И. Глинки», а в гибком соответствии данного периода обусловившей его мысли...»¹ Правда, как мы уже упомянули в третьей главе, Асафьев указывает на секстовый диапазон как на типичный для ряда важнейших мотивов «Руслана и Людмила». В работе «Слух Глинки» Асафьев пишет: «...для Глинки очень характерны варианты секстовой интонации...»² — и приводит ряд примеров уже не только из «Руслана». Однако в данном случае речь идет лишь о некоторой довольно общей и неточной интонации с фэре, коряющейся в характерной для русской народной мелодики трактовке гексаорда (см. примеры 26, 27, 106, 234), а не о сколько-нибудь фиксированных интонациях. Поэтому, сравнивая глинкинские секстовые интонации с одним типичным для Грига оборотом, Асафьев дальше отмечает, что, в отличие от глинкинских интонаций, «григовский росток характерен своей обычной неизменяемостью в его. Грига, такли»³. Кроме того, Асафьев подчеркивает очень большую роль той же «секстовости» также и в мелодике Чайковского.

Во всяком случае в мелодическом стиле Глинки едва ли возможно указать отдельные, столь легко поддающиеся точному формальному определению броские индивидуальные черты, как например, шопеновские дешимовые скачки к кульминации, бетховенские «взрывы» в замыкающих фразах или некоторые интонации и приемы развития Чайковского. Но как раз с этой негативной формулируемой особенностью мелодики Глинки связано одно из ее ценнейших качеств: исключительная простота и скромность выражения. Мы уже неоднократно упоминали, что в высокохудожественной мелодии большого композитора каданс — не простая заключительная формула, концовка, а органическое завершение мелодии, тесно связанное с ее предшествующим развитием и нередко это развитие подытоживает и резюмирует ее. Мелодии Глин-

¹ Б. В. Асафьев, «Глинка». Музгиз, 1947, стр. 128.

² «М. И. Глинка». Сборник материалов и статей под редакцией Т. Ливановой. Музгиз, 1950, стр. 77.

³ Там же, стр. 79.

сти развития, динамической устремленности. До Чайковского мелодии широкого песенного склада никогда не отличались такой интенсивностью развития и динамической устремленностью, а мелодии, динамически устремленные, — устремленностью, такой широко развернутой песенностью — такой певучестью, такой широко развернутой песенностью. Кроме того, вообще не было столь протяженных непрерывных (без внутренних полных каденций) и в то же время цельных, закругленных певучих лирических мелодий, как темы некоторых из названных произведений Чайковского.

Черты глинканской пластичности, пропорциональности в значительной мере присущи и мелодике Чайковского. Но не менее отчетливо выступают новые свойства: обнаженная последовательность и целеустремленность развития, настойчивое утверждение и обострение одних и тех же выразительно-простых эмоционально-насыщенных интонаций, концентрация всех средств для подчеркивания кульминации или логического вывода. При этом, однако, не возникает никакой преувеличенности выражения, элемента чрезмерной романтической аффектации или риторики: передаваемое чувство сильно, глубоко и вместе с тем всегда правдиво и естественно.

Опишем основные средства того общего типа лирической мелодики Чайковского, о котором идет речь.

Исходное зерно мелодий этого типа обычно отличается особой простотой. Достигается эта простота различными средствами. Чаще всего очень прост самый мелодический рисунок: прямолинейный подъем, спад от вершины источника, либо элементарная волна подъема и спада (см. примеры 115, 116, 111, 112, 228, 256, 294 и др.). Большое значение имеет ясная диатоническая ладовая основа, простой ритм. Нередко зерно заключено в узкий диапазон, (терция, кварта), содержит очень небольшое число (3—4—5) звуков (см. примеры 115, 228, 256, 254, 294, 295, 297). Наконец, очень важно наличие в «зерне» одного-двух главных, выделенных звуков или коротких интонаций (часто задержаний), которым подчинено все остальное.

Для сравнения напомним зерно мелодии «Сомнения» Глинки (см. пример 289). Оно тоже очень просто: заключено в объеме малой терции, содержит только поступенное нисхождение и повторение звуков. Но в нем все же целых девять звуков, а главное — ни одна из коротких интонаций не занимает центрального, безусловно господствующего положения. Поэтому выразительности менее концентрирована и устремлена, распределена более равномерно, более рассредоточена. Описанные же мотивы Чайковского представляют по своей

¹ Это свойство мелодики Глинки — равномерное распределение выразительности — широко развили затем Бородин и Римский-Корсаков.

выразительности единый элементарный импульс, устремление, порыв. При этом, однако, в них нет того оттенка отвлеченности, который иногда присущ простейшим ритмическим «импульсам движения» инструментальных тем западных классиков, в частности Бетховена: природа мотивов-зерен Чайковского остается песенной, вокально-речевой (но более обобщенно-речевой по сравнению с характерно-речевыми интонациями Мусоргского) также и в инструментальных мелодиях; ощущение устремления этих мотивов тесно связано с ощущением голосового напряжения, живого высказывания. Непосредственная эмоциональность, доступность таких мотивов, их способность сильно воздействовать на слушателя очевидны.

Иногда в лирически-напряженных темах Чайковского мелодическое зерно не столь просто и лаконично: оно может охватывать широкий диапазон (например, октавный), отличаться сравнительно извилистой линией, как в теме любви из «Ромео и Джульетты» и в побочной партии Шестой симфонии. Но в этих случаях уже в ближайшем развитии мелодии появляются более короткие и элементарные мотивы (см. пример 300), а кроме того, в самом «зерне» настолько ясно выделен главный, центральный момент, что характер лирического порыва, устремления (хоть и гораздо менее определенного и концентрированного, чем в других случаях) все же ощущается.

Как же строит Чайковский широко развернутое мелодическое целое на основе выразительно-простых мотивов? Каковы особенности этого целого?

Одна из самых замечательных особенностей мелодики Чайковского заключается в том, что широкая, напряженная мелодия, вызывающая ощущение стихийной непрерывности эмоционального тока, очень легко расчленяется на небольшие звенья, очевидным образом состоит из ясно выделяющихся коротких мотивов и фраз. Будь эти звенья еще более выделенными, — мелодическому целому уже призола бы опасность того распада на отдельные выразительные мотивы, черты которого нередко ощущаются в музыке поздних романтиков — Вагнера, Листа. Иначе говоря короткие мотивы Чайковского обладают той предельной выразительной самостоятельностью, которая допустима без ущерба для единства и непрерывности широкого мелодического целого.

Это свойство мелодики Чайковского, т. е. то, что она впечатляет не только своим развитием, не только мелодической линией в целом, но и каждым своим мотивом — простым и доступным, имеет большое значение для ее особой выразительности, для силы ее воздействия.

Однако не меньшее значение, чем эти общеструктурные принципы, имеют для широты и непрерывности мелодий Чайковского другие средства: во-первых, средства, связанные с ковской мелодической линией в целом, с образованием из коротких мотивов широких волн нарастающей и спадающей, с связанными с собственно-мотивным развитием, с обострением выразительности мотива, с обогащением его обострением выразительности в единый мотив интонационного импульса, со славлением в единый мотив интонационных различных мотивов и т. д. Особенно важна вторая группа средств: без нее широкие мелодические волны рискуют превратиться (и у многих второстепенных композиторов превращаются) в более или менее механические нарастания и спады линии, лишенные внутреннего интонационного развития; да и структурные приемы суммирования, дробления и т. д., как мы уже неоднократно подчеркивали, приобретают художественную убедительность лишь тогда, когда они органически вытекают из развития интонаций. Все это, разумеется, относится к мелодике не только Чайковского, но, по отношению к ней приобретает особое значение: ярко выраженная и захватывающая слушателя драматургия мотивного развития обуславливает внутреннюю цельность и непрерывность мелодии, несмотря на ее строение из сравнительно коротких, ясно отделенных друг от друга звеньев. Не останавливаясь здесь на некоторых других средствах создания мелодической непрерывности, часто применяемых Чайковским и связанных с гармонией и полифонией (например, активизация других голосов в моменты ритмических остановок в главном голосе, см. пример 256), перейдем — в дополнение к анализам мелодий Чайковского, данным по разным поводам в предыдущих главах, — к разбору некоторых показательных примеров.

Рассмотрим взволнованно-лирическую главную тему Andante второго квартета:

255

ЧАЙКОВСКИЙ, 2-ой квартет

The image shows a musical score for the 2nd quartet by Tchaikovsky. It consists of two staves of music. The first staff is in G major and the second in G minor. The music is marked 'Andante'. There are several annotations below the notes: 'a' under the first measure, 'a1' under the second, 'a2' under the third, 'b' under the fourth, and 'aa' under the fifth. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Этой теме предшествует подчеркнуто значительное вступление хорального склада. Здесь в специфических жанровых условиях медленной части квартета предвосхищены многие черты образно-смыслового соотношения вступления и главной партии последних симфоний Чайковского, т. е. соотношения образов «рока» и «ответа смятенной души». «Ответная» тема

начинается здесь непосредственно с секвентного развития краткого лирического мотива-возгласа на фоне взволнованно-типичная для мелодической драматургии Чайковского «борьба» с нисходящей природой мотива и его восходящего секвентирования. При этом важно, что секвентное нарастание связано с ладочным обострением нарастание в зоне секвентации подчеркнут вводящий тон. В третья кварта вместо чистой, и это напряжение приводит в данной фазе развития к победе восходящей тенденции — как бы вызывает новый устремленный в верх мотив, подхватывающий и разрешающий вводящий тон (этот мотив близок первому мотиву четвертой картины «Пиковой дамы»). Новый мотив мог бы синтаксически замкнуть движение в четырехтактной обычной структуры $a+a_1+a_2+b$, близкой суммированию. Однако устремленность последнего мотива (b) и общая логика мелодической линии, мелодической волны не допускают этого: после длительного восхождения требуется уравновешивающий спад. И так же, как подъем был основан на видоизменном повторении восходящего мотива (b), этот спад основан на видоизменном повторении нисходящего мотива (b). Здесь очень большое значение приобретает своеобразное внутреннее развитие мотива, в данном случае уменьшение общего интервала подъема, при увеличении интервала спада. Логическое завершение этого обратного развития — диалектическое «превращение» мотива b в первый, исходный: в конце 5-го такта затактные шестнадцатые длительности окончательно теряют свой мелодически устремленный характер, а интонация спада в шестом такте уже явно воспроизводит первый мотив (см. пример 295). Таким образом, волна завершается особым «сплавлением» элементов обоих мотивов при главенстве первого (своеобразное резюмирование). Цельность широкой волны, столь легко членящейся на шесть тактовых мотивов, обусловлена прежде всего описанной драматургией мотивного развития. Его же обусловлено и ощущение непрерывности мелодического процесса. Для стиля Чайковского здесь характерно сочетание симметричной уравновешенности целого с интенсивным развитием, с взволнованным внутренним «борением» в единой по настроению лирической теме.

Интересно окинуть взглядом продолжение этой мелодии, в котором сопоставление и развитие тех же двух основных мотивов дано в более крупном плане. Вслед за видоизменным (и обогащенным имитацией) повторением волны, т. е. за вторым предложением периода, начинается более длительное и самостоятельное развитие одного только первого мотива. После того, как это развитие достигает предельного напряжения, появляется (в C-dur'e) свободный вариант мотива b: он дан

в ритмическом увеличении, его звуки выделены, ладовая выразительность обострена (кульминация на вводном тоне, шестая пониженная ступень мажора):

ЧАЙКОВСКИЙ, 2-ой квартет



Это, быть может, наиболее впечатляющий момент всего Andante: вариант настолько свободен, что яркий и подчеркнутый-выразительный мотив кажется совершенно новым и вместе с тем — в силу логики всего предшествующего сопоставления и развития мотивов — «желанным» и «долгожданным». После многократного утверждения этот мотив постепенно стихает и естественно приводит к следующей фазе развития мелодии — к репризе.

Логичу непрерывного мелодического развития на очень большом протяжении легко проследить в Andante Cantabile Пятой симфонии.

Вся первая часть Andante построена на двух переходящих друг в друга темах. Вторая из них (пример 298) первоначально появляется лишь как прозрачный, светлый, но скоротечный эпизод внутри широкого развития первой. В дальнейшем же вторая тема дается в существенно ином варианте (пример 299) и содержит общую кульминацию всей части (до среднего эпизода Moderato con anima). В этом последнем проведении тема приобретает опромную широту, размах, напряженность, превращаясь в мощный и радостный лирический гимн — «гимн жизни», как принято называть подобные темы Чайковского (см. пример 299). Показательно постепенное завоевание мелодической широты и постепенное нарастание напряжения во всем предшествующем развитии, начинающемся темой романсного типа (см. пример 297):

ЧАЙКОВСКИЙ, 5-ая симфония



ЧАЙКОВСКИЙ, 5-ая симфония



ЧАЙКОВСКИЙ, 5-ая симфония



animando



poco più



mosso





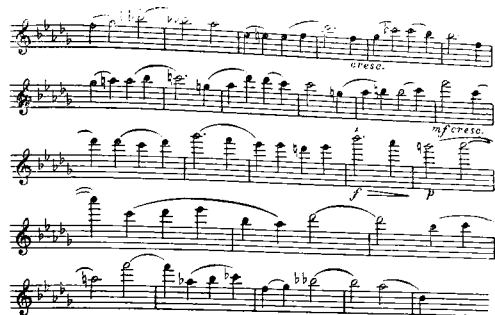
Второй мотив примера 297 не только расширяет узкий диапазон первого, но и упрощает рисунок; затем подъем становится еще проще, превращаясь в восходящий тетракорд; в следующем предложении этот тетракорд обнимает уже не чистую, а увеличенную кварту, связанную с нарастанием напряжения, с модуляцией в *fis-moll* и с дальнейшим расширением диапазона; после этого в одноктных мотивах-волнах уже появляются широкие септимовые интонации и т. д.

Существенно, что развернутый вариант второй темы (пример 299) начинается не повторяемым одноктным мотивом (как начинались все предшествующие построения, в том числе первый вариант второй темы), а широкой фразой из несходных мотивов (в этой фразе интересен, между прочим, элемент ладовой переменности, который проявляется и в момент кульминации)¹. Таким образом, эта тема вступает сразу на большом уровне широты, а во втором своем предложении расширяется еще больше и содержит секвентное хроматическое нарастание, о котором по разным поводам уже упоминалось в предыдущих главах. С момента кульминации начинается и резюмирование всего развития: утверждение главного мотива второй темы, а затем (в конце) возвращение к важнейшим интонациям первой темы (*h-d-cis*; *cis-e-d* в тактах 15—17). Вся тема, занимающая явственно тринадцать больших тактов (по $\frac{12}{8}$) в медленном темпе, — яркий пример симфонически напряженной широкой лирической мелодии Чайковского.

Другой пример протянутой симфонической темы Чайковского, сразу начинающейся широким зерном, — тема любви из «Ромео и Джульетты» (в ее полном проведении):



¹ Так, кульминационное *d*₃ гармонизовано *h-moll*'ным кварсекстаккордом.



Здесь обратим внимание лишь на ряд деталей. Во-первых, четырехтактное зерно и его видоизмененное позторное воспринимается почти слитно благодаря непрерывности ладо-гармонического развития и такому варированию (вообще говоря, не характерному для Чайковского), которое несколько затуманивает расчлененность. Во-вторых, в последующем нарастании, производящем впечатление секвентного, секвенцирование выдержано лишь частично, трактуется более свободно, чем обычно. Существенно при этом наличие постепенно движущихся скрытых голосов, сообщающих широкую и устремленному нарастанию особую последовательность. И, наконец, весьма важно, что «вершина-источник» мелодии является одновременно и той «целью», к которой стремится нарастание, вследствие чего кульминационные интонации темы непосредственно переходят в репризу зерна. Иначе говоря, имеет место очень естественное и адекватное окончанию мелодического нарастания на начало репризы, совпадение последнего двутакта, замыкающего середину, с первым двутактом репризы. В середине поэтому оказывается вместо ожидаемых по аналогии с предыдущим «квадратным» строением 16 тактов (дробление с замыканием: $4+4+2+2+4$) только 14, но зато реприза воспринимается как органическое продолжение замыкания середины и вся тринадцатитактная мелодия приобретает исключительную цельность, непрерывность, закругленность. Мы уже упоминали в четвертой главе, что кульминация этой мелодии на сексте лада превышает в репризе всей увертюры: там дается вводный тон, на гармонии доминанты к тональ-

ности III ступени. В связи с этим проше и устремленное становится последний этап нарастания, превращенный в гамму¹:

ЧАЙКОВСКИЙ, „Ромео и Джульетта“

301

Созданная в ранний период творчества композитора и не содержащая некоторых черт, характерных для его более поздних мелодий, эта мелодия относится тем не менее к числу гениальнейших вдохновений Чайковского и ярко представляет новый тип его лирической мелодики.

Затронем в заключение еще одну замечательную мелодию, о которой по разным поводам уже была речь в третьей, четвертой и пятой главах, — тему «рассказа Франчески», отличающуюся в определенном отношении от всех рассмотренных. Особенность этой темы — сочетание лирической напряженности с размеренной повествовательностью («рассказ»). Последняя определяет ясную равномерность, повторность однотактных мотивов, которая устанавливается, начиная с четвертого такта темы и определяет отсутствие суммирования, дробления; отсюда же и ритмическая природа господствующего мотива, связанная с типичными пятисложными единицами русского народного стиха (см. главу V, стр. 168).

ЧАЙКОВСКИЙ, „Франческа да Римини“

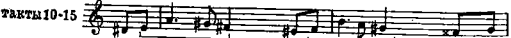
302

Andante non troppo

¹ Существенно также, что кульминация несколько растягивается (по сравнению с экспозицией), превращаясь из одного звука в интонацию cis—b2—b2—a2; ее центр не высокое cis, а скорее b — шестая пониженная ступень, звучащая ff в отличие от p соответствующего момента экспозиции (ср. пример 300). Все это, вместе с иным тембром и фактурой, обуславливает более страстное и напряженное звучание темы по сравнению с экспозицией.

В этой мелодии Чайковский, наряду с секвенцностью, широко пользуется свободной вариантной повторностью мотивов, достигая этим значительного и глубокого развития. Строение мелодического целого чрезвычайно оригинально, неповторимо-своеобразно. На первом (ля-минорном) этапе развития в цензуре как бы образ печального рассказа Франчески, переданного интонационными средствами русской мелодики. На втором (ми-мажорном) этапе (с 8-го такта), продолжающем русский повествовательный пятисложный ритм первого, рассказ становится взволнованнее и яснее выступает его романтическое содержание. Почти все развитие основано на различных свободно-вариантных преобразованиях основного мотива. Этот второй этап делится на две большие фазы. Первая — широкая (восьмитактная) волна, сравнительно быстро охватывающая полтораоктавный диапазон и постепенно сообщаящая повествовательному мотиву все большую лирическую устремленность и напряженность вплоть до схождения с интонациями темы любви Татьяны из «Евгения Онегина» (такты 12—13 примера 302). Вторая фаза длиннее: она содержит однотактный взлет и затем весьма длительный и постепенный сценический спад малыми волнами, в котором интенсивно развивается и свободно-вариантно развивается и углубляется лирическая интонационная сфера предшествующей фазы. Интересно, что такты 17—21 примера 302, являющиеся существенно новым моментом развития, представляют в то же время последовательно проведенный (хотя и свободный) вариант тактов 10—15. Действительно, такты 17—18 соответствуют тактам 10—11 (секвенцирование мотива с восходящей квартой, за которой следует постепенный спад), а такты 19—20 — тактам 12—13 (сравни кульминационные интонации, равномерность ритмического движения). Наконец, интонационно-гармоническая основа 21-го такта предвосхищена в 14—15 тактах (звуки *g* и *c*, см. пример 302а):

302а



Это вариантное развитие, не заглушающее, однако, расчлененности мелодии на тактовые мотивы, необычайно содержательно. Замечательно, в частности, появление в 21-м такте движения мелодии по звукам трезвучия после того, как исчерпаны выразительные возможности предшествующей лирики «главного движения и кварто-квинтовых интонаций». В мотивах 21-го и следующих тактов есть отдаленная связь с фанфарностью, с призывами, которые в условиях данной звучности и гармонизации превращаются в идущие из какой-то таинственной глубины «зovsky» (сравни аналогичные, но более простые призывы Ленского: «Приди, я твой супруг, приди, я твой супруг»). Эти «зovsky» переходят в короткие «вздохи», в которых и растворяется тема, чтобы потом вновь возникнуть в более взволнованном изложении.

Теперь уместно снова вернуться к вопросу о связи рассмотренного в этом очерке типа мелодики Чайковского с русской песенностью. В предыдущем очерке упоминалось, что русская гомофонная мелодика впитала важные интонационные принципы, идущие от крестьянской песни. Там же, равно как и на ряде частных вопросов в предыдущих главах, было показано, что это относится и к мелодике Чайковского. Материал данного очерка позволяет определить, в чем состоит в этом отношении своеобразие тех напряженно-лирических мелодий Чайковского, о которых здесь шла речь. Оно состоит в том, что свойства, идущие в конечном счете от крестьянской песенности (интонационная глубина, содержательность, прочность и «цепкость» вариантных интонационных связей; разного рода свободно-вариантные «перекраски» звуков и интонаций, плавность, широкая распевность), не смягчают, не заглушают, не ослабляют черт гомофонной мелодики — рельефности, ясной очерченности и подчеркнутости отдельных мотивов, четкой расчлененности мелодии и т. д. Наоборот, именно благодаря прочной опоре на общие свойства русской песенности, Чайковский сумел с предельной полнотой раскрыть возможности активного, последовательного драматургического развития, которые заложены в гомофонном типе мелодики, еще в XVIII веке получившем широкое и самостоятельное развитие в России. Тем самым общие принципы гомофонной мелодики нашли у Чайковского свое высшее выражение, — высшее потому, что в отличие, например, от Бетховена, эти принципы, обогащенные опорой на русскую песенность, приме-

нены к развитию мотивов певучих и, полных вокально-речевых выразительности, т. е. мелодичных в собственном и наиболее полном значении. Только на русской почве, в передовом и глубоко человеческом русском реалистическом искусстве, глубоко человеческом русской крестьянской песни и в известном смысле «соревнуясь» (своими — гомофонными техническими средствами) с ее исконной широтой, лирическая мелодика гармонико-гармонического склада могла получить столь большое развитие, достиг небывалой выразительной силы.

Лучшие мелодии Чайковского представляют собой непревзойденную вершину в историческом развитии не только русской, но и мировой мелодики. В этих мелодиях использованы и простейшие, древнейшие средства, как элементарное «опевание» звука или ниспадение от «вершины-источника», и сложные приемы мелодической техники нового времени — огромные секвентные нарастания, сильнейшие обострения первоначальной выразительности мотива, предельная концентрация выразительности во все более сжатых мотивных ячейках и многие другие.

Очень широко и последовательно разработал Чайковский принцип мелодической волны — эту основу мелодического дыхания — в самых больших и в самых малых масштабах. Необычайно ясно выступает в мелодиях Чайковского сочетание вокально-речевой выразительности коротких мотивов с закономерной логикой единого широкого и драматургически захватывающего мелодического целого, правдиво передающего движение простых и сильных чувств человека. В этом некоторые из важнейших причин той исключительной популярности, которой пользуется в нашей стране и во всем мире творчество Чайковского, чье имя, вместе с именем основоположника русской музыкальной классики — Глинки, названо И. В. Сталиным в числе имен самых выдающихся представителей русского народа.

6. О лирической мелодике Рахманинова¹

Из композиторов, созревших в период после смерти Чайковского и до Великой Октябрьской социалистической революции, наиболее ярким мелодическим дарованием обладал Рахманинов. Характерные черты его мелодики, оказывающие до настоящего времени заметное влияние на творчество советских композиторов, прочно откристаллизовались уже в его произведениях последних лет прошлого и первого десятилетия нынешнего века. Реализм творчества Рахманинова был, как известно, ограниченным по сравнению с реализмом вели-

ких русских композиторов-классиков XIX века¹. Это сказывается, прежде всего, в общих идейно-художественных концепциях произведений Рахманинова, но отчасти, конечно, и в выразительных средствах, в том числе и в мелодике. И все же в области мелодики ярче всего проявились лучшие черты творчества Рахманинова. Не создав, как Чайковский, принципиально нового типа мелодики, Рахманинов сумел, однако, сохранить многие черты мелодики Чайковского и в известных отношениях обогатить их. А это весьма значительное, так как творчество Рахманинова протекало в период распространения модернизма (оказавшего влияние и на Рахманинова), в период известного недостатка яркой, выразительной, широкой и эмоционально-насыщенной мелодичности даже у далеких от модернизма композиторов, во многом продолжавших классические традиции.

Непосредственную открытую эмоциональность лирики Чайковского, а отчасти и ее динамическую устремленность, лирика Рахманинова обычно соединяет с элементом особой статичности, с длительными погружениями в одно эмоционально-психологическое состояние, с продолжительными пребываниями приблизительно на одном уровне эмоционального напряжения. Рахманинов в очень большой степени разработал средства передачи в музыке таких эмоций, которые сочетают устремленность, «открытость», восторженность с особым, полным жизни покоем. Сюда относятся, например, определенного типа ощущение природы — тихое, безмятежное, но очень интенсивное и внутренне-взволнованное, в передаче которого Рахманинов достиг исключительного совершенства. Существенен с точки зрения сочетания динамики и статичности также один специфический оттенок рахманиновского эмоционализма, заключающийся в сосредоточении на передаваемой эмоции особого внимания, в утверждении личности переживания. В этом утверждении права человеческой личности на сильное, яркое чувство, которое звучит во многих лирически-напряженных мелодиях Чайковского и неразрывно связывается со стремлением к свободному развитию всех духовных сил человека, к преодолению социальных пут, сковывающих эти силы, лирика Рахманинова нередко подчеркивает опять-таки момент самостоятельной ценности чувства. Это характерно и для ряда других явлений сложного и противоречивого искусства рубежа XIX и XX веков.

Эмоция есть — и по существу понятия и по корню слова — душевное движение. Чем оно активнее, сильнее, возбудительнее, тем, вообще говоря, динамичнее выражающая его мелодия. Но если передаваемая эмоция «летится», если из

¹ В этом разделе работы частично использован материал одноименного очерка автора, помещенного в сборнике статей и материалов «С. В. Рахманинов» (под ред. Т. Э. Цытович, Музгиз, 1947, стр. 155—175).

¹ См. статью Т. Ливановой «К спорам о музыкальном наследии», «Советская музыка», 1950, № 10.

ней специально фиксируется внимание, утверждает ее самостоятельную ценность, то динамическая сторона неизбежно сочетается с особой статикой.

Элемент статики свойственен весьма разнообразным явлениям музыкального искусства. Значение этого элемента может связываться с колористическими, образовательными моментами, с эпическим началом, с эмоциональной сдержанностью, иногда и с лирической миниатюрой, схватывающей одно замкнутое психологическое состояние. Особенность музыки Рахманинова в том, что большая роль статики часто сочетается с открытой эмоциональностью, с напряженностью лирики, с широким разливом субъективно-лирической эмоции. И если большая роль статического элемента и большая эмоциональная открытость были порознь и раньше свойственны русской лирической музыке, то сочетание этих сторон — своеобразная черта стиля Рахманинова. В этом, разумеется, нельзя усматривать «высшего синтеза» всех предшествующих завоеваний русской лирической мелодики, нельзя усматривать только прогресса. Важно содержание образов и идей, выражению которых служит описываемое сочетание средств, а в этом отношении вопрос в данном случае очень сложен, противоречив и допускает решение лишь на основе широкого и развернутого историко-эстетического анализа творчества Рахманинова в целом. Тот специфический оттенок рахманиновского эмоционализма, о котором было упомянуто, в общем скорее неуживается (несмотря на нередко прорывающуюся ноту протеста) социально-идейное значение лирики Рахманинова по сравнению с лирикой Чайковского. Но в ряде случаев он позволяет полнее выразить также и некоторые социально ценные эмоции. Кроме ощущения широкой и вольной русской природы, сюда относится, в частности, свойственное в первую очередь концертам Рахманинова своеобразно-эпическое утверждение приподнятого настроения эмоционально-насыщенной, лирически-взволнованной праздничности. Этого рода рахманиновские образы, вместе с их фортепианным воплощением, и принадлежат к числу тех, которые в большой мере влияют и на советское музыкальное творчество, особенно в области концертного жанра.

Рассмотрим в свете сказанного важнейшие средства лирической мелодики Рахманинова.

Начальные мотивы, мелодические зерна в лирических мелодиях Рахманинова бывают двух типов: устремленные, динамические, близкие мотивам Чайковского (см. первый мотив примера 303) и статические, основанные на возврате к одному центральному звуку (см. пример 118, также пример 304). Эти последние мотивы естественнее сопоставлять по их рисунку с некоторыми мотивами Римского-Корсакова (см. пример 117), но у Рахманинова они отличаются более длительным и

напряженным «попеванием» опорного звука, большей эмоциональной насыщенностью. Иногда такого рода мотивы, наполненные интенсивной, но статической эмоцией, соответствующих ладовых условиях (например, гармонический или мелодический мажор) приобретают оттенок ориентализма, в смысле специфической томотности и чувственности, элементы которой первоначально были связаны с определенным типом образов Востока в русской музыке, а затем постепенно проникли в русскую лирическую мелодику независимо от связи с образами Востока и органически претворились в ней (см. примеры 304, 309, 118). В этом отношении Рахманинов также преимущественно связан не с Чайковским, а с «Могучей кучкой»¹.

Нередко статические мотивы Рахманинова лишены элемента чувственности, носят просветленный характер (это особенно часто встречается при пентатонной основе мотивов).

Наибольший интерес представляет, однако, не самый факт большой роли в мелодике Рахманинова мотивных ячеек двух противоположных типов, а характер их сочетания в единые, цельные построения. В четвертой главе мы уже приводили окончание мелодии романса «Сирень», где после спокойных и бледно-гармонизованных пентатонных оборотов появляется остро-экспрессивный кульминационный мотив (пример 156). В той же главе приведен и другой пример (из романса «Мелодия»), в котором сопоставление мотивов разных типов ощущается не столь резко и где за устремленным порывом следует типичное для Рахманинова статическое пребывание и в уже достигнутой эмоциональной сфере (см. пример 120 и пояснения к нему). В этом последнем примере, как в капле воды, отражается своеобразное соотношение динамики и статики в лирической мелодике Рахманинова.

Что касается принципов мелодического развития, то в лирических мелодиях Рахманинов нередко сочетается противоположные приемы, оживляет приемы статические по своей природе и сдерживает динамические. Так, в примере 303 представлена структура объединения (суммирования) и притом в трактовке, во многом близкой Чайковскому: короткий и устремленный начальный мотив, некоторое расширение диапазона при его видоизмененном повторении и затем широкий разлив мелодии в объединяющей фразе:

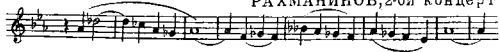
¹ В советской музыковедческой литературе уже отмечалось, что элементы ориентализма в лирике Рахманинова, повидимому, являются одной из причин, привлекающих к нему внимание композиторов некоторых советских национальных республик и впоследствии в связи с этим распространению влияния Рахманинова на этих композиторов (см. статью В. Цуккермана «Новые инструментальные концерты» в сборнике статей «Советская музыка на подъеме», М. Л., 1950, стр. 258).



Однако, несмотря на эти активные приемы развития, построение в целом и каждое его звено в отдельности вариантно возвращается к одному и тому же квинтовому звуку. Активно развивающаяся и широко раздвигающаяся мелодия, в среднем, как бы остается на том же уровне: ее «стержень» не перемещается. Передаваемая такими мелодиями эмоция ширится, наполняется, «наливается», но не обостряется: ее «тонус» не повышается (нарастание и обострение в прелюдии начинаются значительно дальше).

В тех же случаях, когда вариантная повторность, связанная с возвратом к одному звуку, лежит в основе структуры (т. е. когда действует менее динамический принцип развития, нежели при только что рассмотренной трактовке структуры суммирования), Рахманинов превращает эту повторность в широкое развертывание, постепенно выявляющее лад и последовательно расширяющее диапазон мелодии. Так обстоит дело в примере 304 из побочной партии финала второго концерта, где за четырехтактным зерном, трижды затрагивающим опорный квинтовый звук, следует свободный вариант, также трижды возвращающийся к этому звуку:

РАХМАНИНОВ, 2-ой концерт



Легко убедиться, что этот пример, а также основанное на вариантной повторности начало романса «Островок» по интонационному строению и развитию весьма родственны приведенной под № 303 теме прелюдии, несмотря на различие структуры. Для наглядности приведем все три темы в одной тональности:

„Островок“



Концерт



Прелюдия



Столь большая степень совпадения при различной синтаксической структуре возможна лишь на основе сближения Рахманиновым различных принципов развития и служит одной из иллюстраций такого сближения.

Рахманинов гораздо больше, нежели Чайковский, применяет в развитии внутри темы варьирование мотивов, в частности их свободные ритмические изменения и метрические сдвиги, хотя это варьирование в рельефных симфонизированных темах Рахманинова (особенно в концертах) обычно и не связано с детализацией рисунка, с изменением длительностей (в этом отношении Рахманинов продолжает принципы Чайковского).

Для Рахманинова, как и для Чайковского, в высшей степени характерна секвентность; однако ее место и ее соотношение с вариантною несколько иное. Секвентное перемещение статического мотива встречается у Рахманинова и в начале мелодии (см. пример 118), но секвенцирование устремленного мотива появляется обычно лишь после более длительного предварительного развития мелодии, т. е. на более позднем этапе развития мелодии, чем у Чайковского. Случай, когда короткие устремленные мотивы секвенцируются с самого начала мелодии или близко от начала (подобно примерам 115, 116, 294, 295 из Чайковского), нехарактерны для Рахманинова.

Очень типично для Рахманинова взаимопроникновение вариантности и секвентности. Во многих лирических эпизодах возникает своеобразное секвентно-вариационное плетение мелодической ткани, нередко узорчатое, медленно изменяющее основной высотный уровень мелодии, одновременно оживленной дышащей и спокойной:

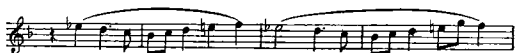
РАХМАНИНОВ, 3-ий концерт





Большая роль вариантности, с одной стороны, и идущая от Чайковского симфоническая напряженность лирической мелодики, с другой, — позволили Рахманинову, как никакому композитору до него, симфонизировать принципы русского народно-песенного свободно-вариантного развертывания. Ярчайший пример — первая тема третьего концерта:

507 *commodo* РАХМАНИНОВ, 3-ий концерт

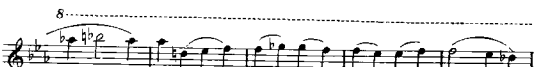
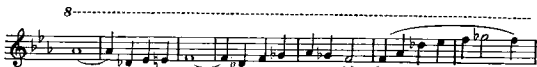


Предельно простая исходная мотивная ячейка плавно заполняет и интенсивно использует очень малый диапазон, все время возвращаясь к основному тону. Она свободно расположена относительно тактовой черты (сильная и относительно сильная доли такта раздроблены), отличается внутренней замкнутостью, уравновешенностью, мелодической симметрией (см. пример 307). На протяжении первых двух построений (такты 1—9) происходит свободно-вариантное развертывание этой ячейки, постепенно расширяющее диапазон мелодии. Да-

лее начинается учащение дыхания — двуктакты, причем второй — очевидная вариация первого. За ними следуют одноктактные мотивы, дающие уже не вариацию, а секвентное нарастание, приводящее в следующей фразе к вершине. Все течение мелодии до этой вершины своеобразно сочетает разреженную структуру двойного дробления с замыканием, способствующую последовательному и прямолинейному развитию материала, с преобладанием вариантного развертывания, т. е. постепенности, мягкой извилистости. Следующий сразу после вершины секвентный спад постепенно переходит опять в вариантное развитие: второй мотив начинается секундой ниже первого, т. е. как секвенция, а заканчивается на той же высоте, что и первый, т. е. как вариант (такты 17—20 примера 307). Только здесь это уже не развертывание, а «свертывание», постепенно сужающее диапазон и возвращающее к исходному уровню. Органичность этой мелодии, широко развивающей сложными средствами профессиональной музыки ценнейшие черты русской народной песенности, исключительна¹.

Более или менее сходные принципы строения и развития мелодии Рахманинов применяет и в некоторых таких темах, основные интонации которых не столь близки, как в рассмотренном примере, простой песенности русского народно-бытового склада. Такова, например, побочная партия финала второго концерта с ее несколько ориентальным мелодическим мажором первых тактов:

308 РАХМАНИНОВ, 2-ой концерт



¹ Для характера музыкального образа здесь существенно не только данное сочетание свойств внутри самой мелодии, но и сочетание этой мелодии с ритмически-активным сопровождением.



Само собой разумеется, что у Рахманинова встречаются и большие волны, в которых подъем длительнее спада:

РАХМАНИНОВ, 2-ой концерт



Как с эстетической, так и с технической точки зрения длительные рахманиновские спады (даже когда они не превышают подъема) представляют значительный интерес. Если у Чайковского поражают в первую очередь сила, устремленность и естественность больших эмоциональных нарастаний (хотя есть и не менее замечательные спады, например, как мы видели, в «рассказе Франчески»), то область, в которой наиболее ярко проявилось специфическое мастерство Рахманинова — это скорее сохранение напряжения и «жара» уже достигнутой кульминации, длительное изживание эмоции. Иногда это проявляется и в стремлении расширить самую кульминацию — превратить ее из «точки» наивысшего напряжения в целую область (так, в примере 308 кульминационный звук *b* достигается дважды).

Что же касается больших рахманиновских нарастаний, то во многих случаях своеобразие их выразительности определяется, тем, что эти нарастания, как было показано, начинаются с достаточно спокойного, статического состояния, или же сопоставляются с предшествующим построением, в котором эмоция долго удерживалась приблизительно на одном уровне. Иначе говоря, выразительность таких эмоциональных *crescendo* основывается не только и не столько на мощи достигаемого эмоционального *forte*, сколько на глубине исходного *piano*, а также на сопоставлении *crescendo* с предшествующим длительным пребыванием на одном уровне.

Интересный пример того, как оказались эти свойства стиля на форме цельного произведения, — уже упомянутая Es-dur'ная прелюдия, необычайно ярко концентрирующая многие существенные черты рахманиновской лирики. После первого восьмитактного периода, где, при широком мелодическом разлвие, сохраняется приблизительно один и тот же уровень эмоционального напряжения, начинается вторая часть, дающая нарастание и приводящая к кульминации, вскоре после которой следует полная совершенная каденция. Вся же большая заключительная часть представляет типично рахманиновское длительное «изживание» эмоции. В прелюдии 43 такта, а кульминация падает на 19-й. Поскольку нарастание начинается только после первого периода, его продолжительность невелика по сравнению с размерами прелюдии. Эффект его, однако, очень значителен, а форма в целом оставляет впечатление полной пропорциональности и отнюдь не создает ощущения преобладания статики, хотя с точки зрения количественных соотношений такое ощущение могло бы возникнуть.

Причина здесь именно в том глубоко взаимопроникновенных элементов статики и динамики, в той естественности их взаимопереходов, благодаря которым статика приобретает свойства не только покоя, но и «потенциальной энергии», находящейся все время на грани возможного перехода в «кинетическую». Поэтому статика рахманиновской лирики полна жизни. Даже чувственная «истомы» и «ленивый полусон» (см. текст примера 120) Рахманинова — это не узкие, замкнутые в себе состояния. В них обычно ощущается широта перспективы, возможность выхода в иную сферу, иногда покоящаяся сила.

В связи с взаимопереходами «потенциальной» и «кинетической» энергии важно отметить рахманиновское мастерство в области «превращения» самых разнообразных музыкальных «энергий», например, превращения ритмической энергии в песенно-интонационную. Общеизвестна роль активной метроритмической пульсации во многих произведениях и эпизодах Рахманинова. Такого рода эпизоды нередко противостоят теку-

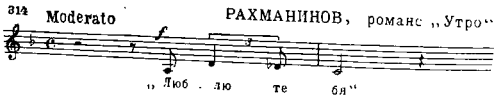
чему мелодическому развёртыванию. Иногда, однако, Рахманинов даёт ритмически-активное сопровождение к такой мелодии, которая сама по себе ближе к протяжной (пример 307). Но интереснее всего, что внутри самой мелодии (лирической в широком смысле) нередко совершается переключённые ритмической энергии в песенно-интонационную. Яркие примеры этого имеются в главной партии второго концерта. Так, в первом построении вначале господствует метро-ритмический импульс, а затем совершается постепенный вариантный переход к мелодическому разрыву, при более равномерной и «нейтральной» ритмической организации линии¹:

РАХМАНИНОВ, 2-ой концерт



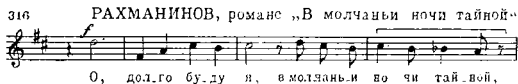
В симфонического типа темах Чайковского простой и сильный метро-ритмический импульс обычно характерен и для лирических, песенных мотивов, и наоборот, большая роль интонационной стороны характерна и для ритмически-активных мотивов и тем. Иначе говоря, активный ритмический импульс не приобретает столь самостоятельного, как у Рахманинова, значения.

В связи с сравнением мелодики Рахманинова и мелодики Чайковского здесь уместно, хотя бы бегло, но конкретно коснуться проявления в мелодическом языке некоторых трудностей и противоречий стиля Рахманинова. Как было уже упомянуто, нередко в начале рахманиновской мелодии даются не уравновешенные, спокойные, а устремленные мотивы, как в примерах 303, 120. Сюда же примыкают и остро-экспрессивные мотивы, содержащие скачки и подчеркивающие ладово-неустойчивые звуки. Таковы начала романсов «Утро» и «Я жду тебя»:



¹ Это мастерство превращения различных музыкальных «энергий» (мелодической в ритмическую и т. п.) является, повидимому, также одной из основ рахманиновского исполнительского искусства.

Во всех названных случаях имеет место некоторое заострение типичных средств Чайковского, иногда ритмическое (синкопы и т. п. приемы), иногда ладово-интонационное (гармонический мажор с самого начала, элементы хроматики). Это сообщает мотивам более экспрессивный, патетический, романтически-приподнятый характер. Существенно, что интонация такой остроты, какая свойственная кульминационным моментам мелодий Чайковского, встречается у Рахманинова в качестве мотивов обычных, «рядовых», в том числе начальных. Вспомним, например, острый нисходящий интонационный комплекс, подчеркивающий вводный тон и шестую пониженную ступень, который появляется у Чайковского в кульминации побочной партии репризы увертюры «Ромео и Джульетта» (пример 301), в один из кульминационных моментов Andante второго квартета (пример 296) или дается в качестве итога длительного развития побочной партии Шестой симфонии (пример 103а; во всех названных примерах интересующий нас мотив отмечен скобкой). Этот же мотив представляет уже упомянутую выразительную кульминацию романса «Сирень» Рахманинова (пример 156). Но, с другой стороны, он появляется уже во второй фразе романса «В молчании ночи тайной» (пример 316). А в «Музыкальном моменте» (ор. 16 № 6) этот комплекс дается с самого начала в качестве остинойтной фигуры (пример 317):



Очевидно, что в таких условиях подобные средства уже теряют свою силу как кульминационные и должны были бы заменяться в кульминациях еще более острыми. Трудность, бы стоявшая в этом отношении перед Рахманиновым, заключалась в том, что при условии сохранения песенных основ мелодики, общих с Чайковским, эти средства уже не поддавались дальнейшему радикальному заострению (такое заострение могло вести только к стилевым позициям модернизма). Здесь ясно видно, таким образом, не только то новое, что приобретает мелодика Рахманинова, но и то, что она неизбежно в таких случаях — по сравнению с Чайковским — теряет. Это, разумеется, лишь один из возможных частных примеров проявления в музыкальном языке противоречивых черт стиля.

Заканчивая на этом обзор свойств лирической мелодики Рахманинова, как они сложились в конце XIX — начале XX века, отметим, что в некоторой степени эти свойства присущи и мелодике других русских композиторов того же периода, в творчестве которых влияние Чайковского по-разному скрещивалось с воздействиями, идущими от беляевского кружка, от школы Римского-Корсакова. В стиле композиторов меньшего дарования это скрещивание иногда усиливало элементы известного эклектизма. Рахманинов же создал не эклектическое, а органическое сочетание различных свойств русской лирической мелодики, в котором ведущая роль сохранена за принципами мелодического стиля Чайковского.

Общезначимость и широкая доступность рахманиновской лирической мелодики 90-х и 900-х годов, ее почвенность отчасти именно с тем и связаны, что во многих своих произведениях Рахманинов, в отличие, например, от Скрябина (творчество которого лишь в ранний и средний период еще сохраняет некоторые преемственные связи с Чайковским и имеет точки соприкосновения с Рахманиновым), в сущности, не стремился выразить почти ничего такого, чего бы не хотели и не пытались сказать тогда же многие другие композиторы. Но Рахманинов сказал это с такой силой и убедительностью, что близкие ему по стилю менее значительные явления того времени — «около-рахманиновские» — воспринимаются теперь как представляющие скорее исторический интерес: они решительно отодвинуты в прошлое лирикой Рахманинова, продолжающей жить и глубоко воздействовать на современное творчество.

7. О песенной мелодике советских композиторов

Реалистическая советская музыка многообразно развивает традиции классиков в соответствии со своим новым содержанием, новыми задачами. Богатое развигие получают при этом

традиции русской песенности, русской мелодики. Нередко советские композиторы создают мелодии, по своему стилю и характеру весьма близкие темам русских классиков и непосредственно их напоминающие. Так, например, вполне естественно, что в симфонической поэме Муравлева «Азов-гора» (по сказу Бажова) тема «старых людей» во многом аналогична повествовательным темам композиторов «Могучей кучки» (и Лядова), передающим образы русской старины:

318 МУРАВЛЕВ, симф. поэма «Азов-Гора»

Сразу узнается почти вся сумма соответствующих выразительных средств, удачно сконцентрированных и органично связанных между собой. Здесь и былинные повторы мотивов, замедляющие развитие, и неквадратность структуры (4 т. + 1 т. + 2 т. + 1 т.), и свободные смены метра, и «ритм распетого слога» (конец 4-го такта), и вариантная «цепляемость» интонаций, при которой, например, третий мотив начинается теми же звуками (*d—e*), что и второй, но по-новому продолжается; очевидны также элементы переменного лада, пентатонная природа начальной трихордной попевок, точное обращение этой попевки в шестом такте, звучащее одновремен-



Развитие советской массовой песни привело в конце концов и к расширению ее общей композиционной структуры. Наряду с песнями, в которых запев (куплет) и припев представляют восьмизактные периоды, появляются такие, где припев или куплет представляет двучастную форму (например, «Попа в путь-дорогу!» Соловьева-Седого, некоторые песни Дунавского). Особенно полное выражение это развитие структуры нашло в «Гимне демократической молодежи» Новикова, где запев и припев занимают по шестнадцать тактов (по $\frac{1}{4}$ и небыстрому движению). При этом запев не состоит из сходных предложений, а представляет довольно сложную структуру двойного дробления с замыканием, припев же является двучастной формой. Описываемые рост масштабов и усложнение внутренней структуры массовой песни оказались возможными лишь в условиях быстрого общего развития музыкальной культуры в Советском Союзе, развития музыкального воспитания массового слушателя: лет двадцать тому назад массовое запоминание и исполнение таких песен еще представляло бы значительные трудности.

Новые черты возникают, конечно, и в современной народной песне, о чем мы уже упоминали в третьей главе (при разборе примера 46).

Рассмотрим теперь некоторые примеры массовых песен и близких к ним мелодий. Вспомним еще раз «Партизанскую» Агурова, созданную не музыкантом-профессионалом и по праву могущую считаться одной из советских народных песен (см. пример 41). Многие особенности этой мелодии мы уже отмечали. Сейчас мы подчеркнем только особый «сплав» жанрово-стилистических элементов, существенный для характера и развития этой мелодии. В целом перед нами, конечно, единая по стилю и жанру советская походная песнь. Но в пределах этого единства в ней все же ощущим переход от мелодической извилистости и распевности первой фразы, в которой более ясны связи с крестьянской песенностью, к дальнейшим четким маршеобразным ритмо-интонациям, связанным прежде всего с городской революционной песней (активная восходящая квартальная интонация в мажоре, отсутствие распевания слогов во второй половине мелодии). До некоторой степени сходный тип развития можно наблюдать в советской партизанской песне более позднего времени — в высокохудожественной песне Захарова «Ой, туманы мои», созданной в годы Великой Отечественной войны:



В начале запева ярко представлены черты ладовой переменности — не только в смысле колебания между си-минором и ре-мажором, но и в смысле вариантной «перекраски» тетрахорда $d-cis-h-a$ из ре-мажорного в ля-мажорный, о чем уже упоминалось в третьей главе. Столь же представлены свободная мелодическая и ритмическая вариантность в русском народном духе и распевание слогов с характерными для такого распевания ритмическими фигурами ($\frac{1}{2}$). В хоровой же части песни, являющейся органическим продолжением запева, такого рода распевность постепенно исчезает. И дело тут не только в обычном соотношении, при котором более сложный и детализированный ритмический рисунок естественно поручается солисту: это типичное для народной песни соотношение композитором очень тактично развито и усилено таким образом, что в заключительной фразе («уходи в поход на врага») повторяется только простейший ритмический оборот $\frac{1}{2}$ — подчеркивающий сильные и относительно сильные доли такта. Ладовая переменность с самого начала этой фразы тоже исчезает: безраздельно господствует широко развернутая си-минорная каденция с настолько подчеркнутой гармонической доминантой, что звук мелодии e на третьей доле седьмого такта понимается как седьмая доминанттаккорда, а не как звук субдоминантовой функции. Все это идет, конечно, от городской, а не от крестьянской песни. В целом развитие от свободной распевности к собранности, определенности, к большей ритмической простоте очевидно. Предельно при этом интонационное и стилистическое единство мелодии: развитие очень постепенно; запев, при всей свободе вариантных изменений, ясно распе-

нен, структурно четко оформлен (суммирование: одноктак, одноктак, двуктак), в нем ощущается элемент мерной поступи ли; и, наоборот, ритмически более чеканная заключительная фраза мелодии сохраняет лессеность и завершается, несмотря на гармонический минор сопровождения, одной из типичных народных трихордных попевок в объеме квинты.

По первому впечатлению мелодия эта может показаться старинной народной песней, лишь обработанной композитором, — настолько глубоко и тонко схвачен народный дух и стиль. Однако при более внимательном вслушивании и анализе становится очевидным, что таких старинных крестьянских песен — одновременно просяжных и активных, целеустремленных, — нет, что перед нами новое художественное явление, по-новому переплавляющее и развивающее черты разных типов и жанров русской народной музыки, что это по-настоящему новая песня, рожденная великими событиями новой эпохи.

Теперь пример иного рода — «Песня о Сталине» Блантера:

323 **БЛАНТЕР, Песня о Сталине**

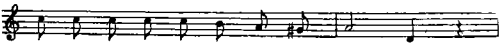
Торжественно, не торопясь



На про-сто-рах Ро-ди-ны чу-дес-ной,



за-ка-ли-сь в бит-вах и тру-де,



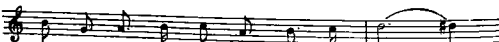
мы сло-жи-ли ра-дос-ту-ю пе-сню,



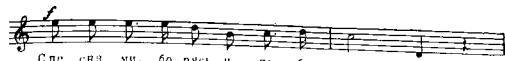
о ве-ла-ком дру-ге я во-жде.



Ста-ли-на-ша сла-ва бо-е-ва-я,



Ста-ли-на-шей ю-во-сти по-лёт.



Спе-свя-ми, бо-рясь и по-бе-жда-я,



наш на-род за Ста-ли-ным а-дет



Спе-свя-ми, бо-рясь и по-бе-жда-я,



наш на-род за Ста-ли-ным и-дёт.

Здесь развитие не основано на постепенном переходе от одной жанрово-стилистической ритмо-интонационной сферы к другой. В этой песне-гимне с начала и до конца широкая и радостная лирическая напевность сочетается с элементом торжественной маршеобразности. Структура строго гомофонная, квадратная, ясно членимая на ритмически сходные двуктакты. Распевания слогов нет, за исключением одного перехода (такт 12-й). Однако за внешней простотой структуры скрывается большая содержательность и сложность интонационного развития. Первая фраза — выразительное зерно мелодии — сочетает широкую мелодическую волну со спокойной размеренностью, уверенное движение по звукам мажорного трезвучия с эмоционально-откровенной лирической кульминацией на вводном тоне. Вторая фраза — свободный вариант первой; в частности вершина *h* остается на той же относительно сильной доле такта, но путь к ней иной, она «попеваётся» не только снизу, но и сверху, — прием чисто мелодического варьирования, весьма типичный для народной песни. Новая заключительная трихордная интонация этой фразы — *c* — *a* — *g* — становится затем основной интонацией в четвертой фразе. Что же касается длительного повторения вершины *c* в третьей фразе, то оно тоже незаметно подготовлено во второй фразе. Короче говоря, налицо уже хорошо нам знакомое постепенное вариантное мелодическое развёртывание под покровом точной ритмической схожести фраз квадратного гомофонного построения. Припев вносит лунктирный ритм, подчеркивающий элемент маршеобразности, который до этого был выражен главным образом в сопровождении (особенно во вступлении). При этом повторяемая хором вторая часть при-

пева представляет собой усиленную и видоизмененную репризу последних двух фраз запева, первая же часть припева носит наиболее динамически устремленный характер: она содержит поступенное восходящее движение, восходящее секвентно-модулирующее разветвление линии в целом, отклонение в минор, дающий здесь особую собранность и энергию — в духе многих минорных революционных песен-маршей. Непрерывность мелодического тока секвентного восхождения позволяет услышать в ней также претворение некоторых черт эмоционально-насыщенных секвентных нарастаний Чайковского и Рахманинова (сравни такты 9—12 примера 323 с началом примера 312). Более непосредственно накладывают секвентное нарастание припева «Песни о Сталине» маршеобразные «наступательные» мотивы того типа, какой применен Ипполитовым-Ивановым в известном «Юбилейном марше», посвященном К. Е. Ворошилову:

ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ, «Юбилейный марш»

Одно замечание о хроматической интонации перехода в прим. 323 к кульминационному *e*: встречаясь у классиков, эта интонация чаще всего применяется в мелодиях легкого жанра и не всегда хорошего вкуса. Однако подобно многим «бытовым» интонациям Чайковского, она оправдана здесь логикой той естественной и широкой волны нарастания, на которой она дается. К тому же момент этот, совпадающий с единственным во всей песне случаем распевания слога, связывает обе части припева и способствует образно-выразительной передаче значения слова «полет».

Вторая часть припева — и по тексту и по музыке — убедительное резюме всей песни. Это не только усиленная реприза последних фраз начального периода: заключительная фраза изменена так, что в нее введен более острый ритм начала припева и, кроме того, дан непрерывный гаммообразный подъем, сжато обобщающий то поступенное секвентное восхождение начала припева, о котором только что была речь. Из всего сказанного видно, насколько внутренне-сложное и богато художественное явление представляют, при всей их внешней простоте, мелодии лучших советских массовых песен.

Многие черты, характерные для массовых песен, проявились в мелодиях других жанров, тесно связанных с жанром массовой песни. Остановимся на главной теме первого номера

(«Партизан Неуловимый») сюиты Кабалеvского «Народные мстители», написанной на фронте в 1942 году и посвященной борьбе партизанского отряда на Украине:

КАБАЛЕВСКИЙ, хоровая сюита «Народные мстители»
Allegro con brio

Б - дет по зем - ле ро - ди мой я - в - я - той вра -
ту - ми, пар - ти - зан Не - у - ло - в - ы - мый
с ер - вы ми дру - зья ми. Б - дет по зем - ле ро -
ди - мой пар - ти - зан Не - у - ло - в - ы - мый.

Быстрый темп (*Allegro con brio*), четырехдольный метр, квадратность структуры первого периода, гармонический минор с ясными функциональными соотношениями, подчеркнутость сильных долей такта, простота, собранность и устремленность коротких начальных интонаций, идущих в простом, активном ритме, — все это придает музыке «моторный», напористый, волевой характер. Но «моторные» свойства опять-таки сочетаются с чертами русской и украинской народной песенности, с принципами непрерывного интонационного развития-разветвления. Действительно, сразу же слышно народного типа свободно-вариантное отношение третьего такта ко второму — особого рода «цепляемость» начала второй двутактной фразы за конец первой (те же интонации, но в ином ритме и с иным распределением сильных и слабых долей). В следующем предложении второй такт дает «симметричный вариант» соответствующего такта первого предложения ($c-d-es$ вместо $es-d-c$). Свободно меняются и функции интонаций: начальный мотив второй фразы ($h_1-g_1-es_2-d_2-c_2$) становится заключительным в четвертой, резюмирующей три предыдущие ($d_2-g_1-es_2-d_2-c_2$). Все это, как неоднократно упоминалось, характерно для крестьянской песни.

Если от логики интонационного развития и перейти к самим интонациям, снова можно отметить ряд народных черт: роль квинтового тона лада, как опорного звука мело-

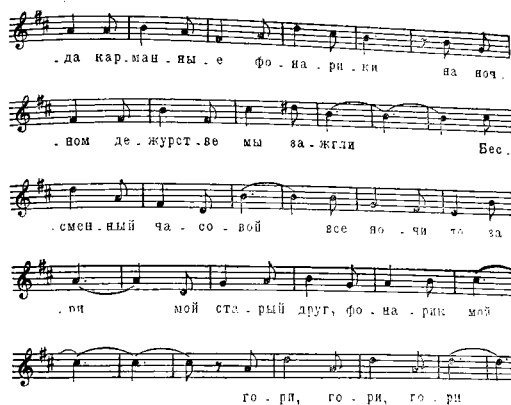
за опорность. Действительно, устойчивое окончание на квинте сменяется столь же устойчивым окончанием на сексте (т. е. на тонике параллельного минора). Свежесть этого окончания обусловлена сочетанием ярчайшего проявления ладовой переменности с заключительным и вместе с тем с кульминационным моментом мелодии: взятое восходящим квинтовым ходом (т. е. ходом плагальным), последнее *gis*₂ служит одновременно и типичной для русской мелодики «вершинно-горизонтном» и кульминацией. В конце же последнего куплета плагальное окончание изменено так, что горизонтом и кульминацией оказывается еще более высокий звук — *h* —, дающий снова мажорное окончание:

ШОСТАКОВИЧ, «Песнь о лесах»

329



О - де - нем Ро - ди - ву - ле - са!

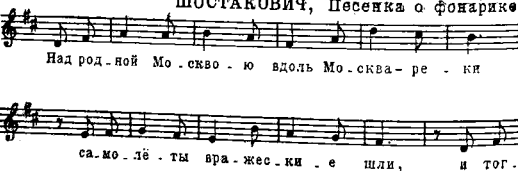


Подлинная народность этой, далекой от какой бы то ни было стилизации, мелодии определяется не тем, что в ней «встречается» тот или иной типичный народный оборот, а тем, что она основана на принципах народного музыкального мышления, что эти принципы активизируются, освежаются, служат индивидуальной выразительности данной песни, передающей думы и чувства современных советских людей. Интонации этой мелодии — это те народные интонации, которые глубоко современны, и те современные интонации, которые глубоко народны.

Нередко менее значительные по своему содержанию песенные мелодии советских композиторов (например, мелодии ряда эстрадных песен) также характеризуются тонким претворением и развитием народных интонационных принципов. Интересно в этом отношении многократное вариантное возвращение к сексте лада в эстрадной «Песенке о фонарике» Шостаковича:

330

ШОСТАКОВИЧ, Песенка о фонарике



В первой и третьей фразе звук *h* появляется как задержание к тонической квинте (такты 2 и 13) и как терция субдоминанты (такты 5 и 16). Во второй фразе этот звук служит мелодической вершиной и началом поступенного ниспадения к терции лада — оборота, связанного с автентическим калансом и весьма типичного для эмоционально-напряженных русских мелодий (преимущественно городского типа: сравни такты 6—10 примера 329а с тактами 3—4 примера 47 и тактами 4—7 примера 65). В «Песенке о фонарике» этот оборот ритмически весьма смягчен по сравнению с названными примерами — в полном соответствии со всем характером песни.

Четвертая фраза дает модуляцию в тональность сексты, но не в обычную для народных ладопеременных напевов тональность параллельного минора, а в мажорную тональность.

Привея исполняет типичную дополняющую и «резюмирующую» функцию: продолжается опора на сексту лада, и звук *h* впервые берется облаженным восходящим секстовым скачком от тоники (такты 25—26)

В многообразном «объярвании» сексты лада заключается одновременно и главная интонационная «изюминка» этой песенки и ее связь с принципами русской мелодики.

В заключение — еще несколько замечаний о песне «Святенная война» Александра, которой мы уже неоднократно касались в предыдущих главах:

А. В. АЛЕКСАНДРОВ, «Священная война»

330

Не очень скоро. Сурово

Вста, вай, стра. на о - гром. на. я, вста
 . вай на смерт. ный бой с фа.
 шит. ской си. лой тём. но. ю, с про.
 клн. то. ю ор. дой! Пусть я. рость бла. го.
 . род. на. н вски. па. ег, как вол. на! И
 дёт вой. на на. род. на. я, свя. щев. на. я вой. на

В этой замечательной советской военной песне нашим слухом прежде всего фиксируются связи с русской городской мелодикой, с гомофонно-гармонической русской песней, с городским революционным фольклором: классическая квадратность структуры, четкие каденции, активная затактовая кварта революционных песен и гимнов, фанфарный взлет и спад по звукам трезвучия, острый маршеобразный ритм, которому трехдольность (здесь это как бы усеченная, ускоренная четырехдольность, а не «замедленная двухдольность») придает более заволнованный, стремительный, менее обычный, менее размеренный характер, — все это черты, не свойственные крестьянской песне. Но за всем этим слышна прочная

опора также и на интонационный строй крестьянской песни, на интонационные пласты, которые с давних пор глубоко косятся в народном музыкальном сознании.

Рассмотрим интонационную трактовку минорного лада. В основе мелодии первой половины песни — разнообразно распеваемый квинтовый отрезок этого лада. В частности, в нисходящем поступенном движении от f_2 к b_1 в четвертой фразе на более сильные доли такта приходятся иные звуки, чем во второй фразе. В середине же припева это поступенное движение, связанное с единственным случаем распеваания слога во всей песне и служащее возвращению из параллельного мажора в минор, меняет свою функцию в форме: оно направлено к первому такту новой фразы, а не от первого такта ко второму внутри фразы (как в других местах). Таким образом, в рамках строгого маршевого ритма даются свободные метрические смещения тех же интонаций.

К квинтовому отрезку сверху «приставлен» вспомогательный звук ges_2 — секста лада, что, как неоднократно упоминалось, весьма типично для русской крестьянской мелодики, а снизу — еще один опорный квинтовый звук. Нетрудно указать вполне определенную крестьянскую песню, общие ладо-интонационные контуры (и отдельные интонации) которой весьма близки к данной мелодии. Это хороводная песня «Как по морю» (см. примеры 241, 331):

331

„Как по морю“
 „Священная война“

Разумеется, жанрово-стилистическое, образно-смысловое различие двух песен огромно, и это не может не проявиться в их ритмо-интонациях. Ясно, например, что кульминационная лирическая интонация $f-ges-f$ песни «Как по морю» переплавлена в «Священной войне» в интонацию скорби и гнева, в интонацию той «благородной ярости», о которой поет припев. Ясны и многие другие отличия. Но основа интонационной трактовки лада здесь общая. Сказанное отнюдь не означает, что в «Священной войне» претворены интонационные черты именно данной хороводной песни: здесь претворены черты, общие для многих русских песен различных жанров, крестьянских и городских, а это обуславливает особенно большую близость интонационного строя «Священной войны», ее «музыкально-интонационного словаря» самым широким слоем народа.

О том, что и трактовка отклонения в параллельный мажор идет в «Священной войне», в конечном счете, от крестьянской мелодийной переменности (через интонации таких песен, как «Не одна во поле дороженька», затем «Вниз по матушке по Волга», некоторых старых революционных песен, наконец, «Партизанской» Атурова) уже была речь в третьей главе. Интенсивно сравнить это отклонение в «Партизанской» и «Священной войне», чтобы увидеть и сходство и различия: гораздо большую развитость этого момента в «Священной войне», еще большую подчеркнутую опору на звуки мажорного трезвучия (фанфарность), типичную интонацию так называемого «золотого хода валторн» (des_2-es-f_2), усиливающую черты маршеобразности (эти черты выражены даже более резко, чем в четырехдольной «Партизанской»):

„Священная война“

332

Пусть я. рость бла. год. на. я вски. па. ет. как вол. на

Партизанская (транспонировано)

шла дв. ви. зи. я. впе. рёд

Общей логике развития первой половины песни уже говорилось в шестой главе: активно и остро ритмизованное зерно, сочетающее минорную фанфарность с выразительной секундовой интонацией; далее ответ, подхватывающий эту интонацию (вариантная «цепляемость»), продолжающий поступенное нисходящее движение и представляющий, таким образом, в этой песне-марше наиболее непосредственное проявление песенного начала; затем — повторение зерна и, наконец, видоизмененное повторение ответа, с его активизацией и с элементом резюмирования, подытоживания основного интонационного содержания зерна и ответа (см. главу VI, стр. 190). В припеве же вторая половина (реприза: «Идет война народная, священная война») дает резюмирование всей песни: воспроизводит второе предложение первого периода (в котором уже содержится как бы предварительное резюмирование), эта реприза, однако, изменяет ритм, делая его тождественным более простому ритму начала припева (сравни ритм 13-го такта, с ритмом 9, 5 и 1-го тактов). Резюмирующий характер репризы простой двухчастной формы достигнут здесь несравненно более скупыми средствами, чем в разобранной выше «Песне о Сталине» Блантера, — в сущности, достигнут одним выразительным штрихом.

В целом по глубине подлинной народности в ее современном выражении, по конкретности и в то же время обобщенности связей с народным языком, по ясности и убедительности найденного музыкального образа, по обусловленной этим силе художественного воздействия эта песня, вероятно, занимает первое место среди всех созданных до сих пор советских массовых песен. Существенно при этом, что, помимо специфических черт, которые придают «Священной войне» ее жанровую определенность призывной, боевой, патриотической советской песни, она опирается, как и лучшие из старых революционных песен, на общие и глубинные свойства русского народного музыкального мышления, т. е. свойства сложившиеся прежде всего в крестьянской песенности. Легко, в частности, убедиться, что в основной мелодической мысли «Кантаты о Сталине» того же композитора, где черты крестьянской песенности уже совершенно очевидны, дана в общем почти такая же интонационная трактовка минора и отклонения в параллельный мажор, как и в «Священной войне» (сравни первые четырехтакты примеров 333 и 330, а также такты 11—12 примера 330 с тактами 7—8 примера 333):

333 А. В. АЛЕКСАНДРОВ, Кантата о Сталине

От кра. я до кра. я по гор. ным вер.

ши. нам. где во. ль. вый о.

рёд. со. вер. ша. ет по. лет

В качестве общего вывода из разбора целого ряда примеров хочется подчеркнуть, что уже давно сложился общий народный русский музыкальный язык, впитавший в себя существенные свойства различных народных жанров, а также многообразные претворения этих свойств в русской музыкальной классике. Язык этот богат и разнообразен; в зависимости от художественного замысла, от содержания произведения композитор могут и должны быть использованы различные средства языка, различные его жанрово-стилистические слои,

ибо ясно, что народность языка есть одно из следствий народности образно-идейного содержания. Важно при этом, что если советский композитор пользуется средствами крестьянской песни, он, как правило, не стилизует в духе старинной песни, а создает новые, современные мелодические образы, что мы видели на примере песни В. Захарова «Ой, туманы мои, растуманы». И не менее важно, что песня городского типа только тогда может пользоваться длительной и устойчивой популярностью, найти глубокий отклик во всем народе, если она претворяет также и некоторые черты, сложившиеся в крестьянской мелодике, — не обязательно сами интонации, но известные общие принципы крестьянской песенности. Без этого в песню легко проникают элементы музыкальных «жаргонов». Вести борьбу с этими элементами и развивать дальше реалистическую песенную мелодику советских русских композиторов можно, только опираясь на сложившийся общенародный русский музыкальный язык, к которому вполне применимы слова, сказанные Тургеневым о русском словесном языке — «великом, могучем, правдивом и свободном».



ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
33	28 св.	ким общим	ким и общим
40	19 св.	кринты	квинты
96	14—15 св.	первичного свойства	первичном свойстве
171	3 св.	приходилось бы	приходится
171	3—4 св.	один, не соответствовала бы	один, менее соответствует
175	1 св.	выразительности	выразительности
264	8 св.	стр. 168)	167)
290	22 св.	встречаясь у	встречаясь и у
300	9 св.	можно,	можно

Заказ 408

Редактор Т. Соколова
Художник А. Медведев

Техн. редактор Р. Нейман
Корректор А. Ржечковская

Подписано к печати 6/IX 1952 г. Бум. 60×921/16=9,37 бум.—18,75 печ.—17,98 уч.-изд. л.
Ш 02973. Тираж 4 500 экз. Зак. 408.

Типо-литография Музгиза. Москва, Шипок, 18.