

Б. АСАФЬЕВ

Музыкальная
форма
как процесс





Major General
W. H. H. H.
Commanding General
of the 1st Cavalry Division

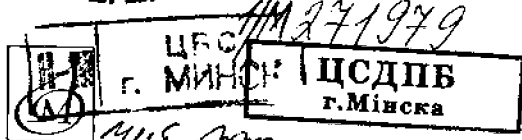
А 90

Академик Б. АСАФЬЕВ
(ИГОРЬ ГЛЕБОВ)

Музыкальная форма как процесс

КНИГИ ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ

ИЗДАНИЕ 2-е



Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение
1971

Редакция, вступительная статья
и комментарии
Е. М. ОРЛОВОЙ

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

9-1-2

БЗ.36 № 39—71 Л.

Асафьев Борис Владимирович
(Игорь Глебов)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС

Редактор *А. Н. Крюков*. Техн. редактор *А. Б. Этина*
Художник *Н. И. Васильев*. Корректор *Г. Н. Николаев*

Сдано в набор 24/11 1971 г. Подписано к печати 12/VIII 1971 г. М-09471.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типограф. № 2. Печ. л. 23,5 (23,5). Уч.-изд. л. 24,83+1 вкл.=24,9 л. Тираж 5000 экз. Заказ № 621. Цена 1 р. 88 к.
Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.

ИССЛЕДОВАНИЕ АСАФЬЕВА «МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС»

Две публикуемые книги Б. В. Асафьева о музыкальной форме созданы в различные периоды его научной деятельности.

Первая написана в основном в течение 1925 года, окончательно подготовлена к печати в 1929 и издана в 1930 году. Вторая — в период ленинградской блокады (дата окончания рукописи — 24 января 1942 г.) и опубликована впервые в 1947 году, т. е. за два года до смерти ее автора.

Замышлялась третья книга, которая должна была, по словам Асафьева, осветить «вопросы формы и стиля как явлений интонации».* «Стиль и форма в их взаимодействии... составят третью книгу исследования „Форма как процесс“», — пояснял он.**

Первая книга явилась итогом многолетней работы Асафьева над проблемами интонационной специфики музыкального искусства, среди которых одно из главных мест занимал вопрос об особенностях интонационного становления музыкальной формы.

По утверждению самого Асафьева, первые мысли о музыкальных формах «не как архитектурных «беззвучных» схемах, а как закономерном процессе организации звучащего материала и его кристаллизации» (28) возникли у него еще в 1916—1917 годах. Можно утверждать, что на протяжении всех последующих за этим лет почти каждая из его работ в той или иной степени касалась этого вопроса и тем самым прокладывала путь к основным его исследованиям о музыкальной форме как явлении, постигаемом «в развертывании смысла, т. е. в процессе» (227).

Из самых ранних работ наиболее непосредственно с этой проблемой связаны его статьи «Пути в будущее» (1918)*** и «В пути (Из цикла статей о музыкальной форме)». Вторая статья написана в 1922 году и издана

* См. стр. 365 настоящего издания. В дальнейшем ссылки на страницы этой книги будут указываться в тексте в скобках.

** Строки, не вошедшие в окончательный текст книги «Интонация».

*** Сб. «Мелос», кн. 2. СПб, 1918.

в новой редакции под названием «Процесс оформления звучащего вещества» в 1923.* Вопросы музыкальной формы нашли свое отражение и в таких работах Асафьева 20-х годов, как «Симфонические этюды» (1922), статья «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (1924),** доклад «О современном русском музыкознании и его исторических задачах» (1925)*** и в создававшейся параллельно с исследованием о форме «Книге о Стравинском».

Становление учения Асафьева о форме особенно ярко проявилось в двух его работах, написанных, по-видимому, в начале 1925 года и специально посвященных раскрытию основополагающих для Асафьева понятий — интонация и интонирование (именно в этом аспекте — музыкальная форма как процесс интонирования — шло многолетнее развитие всего его учения о форме.)****

Обе работы 1925 года направлены на выяснение и обоснование сущности самого понятия «интонация». Первая из них, первоначально названная — «Обоснование русской музыкальной интонации», при издании книги «Музыкальная форма как процесс» вошла в нее в качестве «Добавления 2» под названием «Основы музыкальной интонации». Вторая статья — «Речевая интонация» (задуманная как один из разделов общего исследования об обосновании русской музыкальной интонации) — до 1965 года оставалась неизданной. Ее направленности в значительной мере присущ учебно-методический характер. Центральным вопросом содержания является вопрос о методике воспитания слуха у обучающихся музыкальному искусству, основной же теоретический тезис статьи, характерный и для всех последующих работ Асафьева, — общность истоков речевой и музыкальной интонации. «Речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока», — утверждает автор.*****

В годы, когда Асафьев особенно интенсивно работает над проблемой музыкальной формы, «динамический» подход к ее рассмотрению имеет место и в зарубежном музыкознании, особенно в трудах Эрнста Курта. Первые работы этого ученого появились еще в начале первого десятилетия XX века. В 1917 году на немецком языке было издано его выдающееся исследование «Основы линейного контрапункта», а в 1923 — «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера». Летом 1924

* В первом варианте опубликована в журнале «Соблазны и преодоления», выпускавшемся на правах рукописи Российским институтом истории искусств; во втором — вошла в сб. «De musica». Гос. филармония, Пг., 1923.

** Сб. «Задачи и методы изучения искусств». «Academia», Пб., 1924.

*** «De musica». Временник Разряда истории и теории музыки Гос. ин-та истории искусств, вып. 1. Л., 1925.

**** Характерно в этом отношении одно попутное замечание Асафьева в его монографии 40-х годов «Глинка», когда, рассказывая о своей многолетней работе «над вопросами и обоснованием музыкальной интонации» и говоря о создании книги «Музыкальная форма как процесс», он добавляет: «Интонирования, как теперь я расшифровал бы!».— Избранные труды, т. I. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 147.

***** Б. Асафьев. Речевая интонация. «Музыка», М.—Л., 1965, стр. 7.

года Асафьев, уже интенсивно работавший в то время над своей теорией музыкальной формы, познакомился с этими трудами.

Работы Курта вызвали огромный интерес Асафьева, и первая из них была издана на русском языке под его редакцией и с его вступительной статьей. * Оценив многое в этой работе Курта очень положительно, а порой и восторженно, Асафьев в то же время высказывает и ряд критических замечаний, основная суть которых сводится к положению, что Курт не понимает «интонации как качества музыки». Его «единства», — пишет Асафьев, — вне интонации становятся действительно точками тонов, и он договаривается до каких-то недоступных слуху «видов энергий».** Уже в это время Асафьев, по-видимому, понял и присущий взглядам Курта отрыв музыкального искусства от явлений общественной жизни, и именно из-за его непонимания интонационной сущности музыки. Сам же Асафьев в предисловии замечает: «Интонационная система становится одной из функций общественного сознания»***

С более развернутой критикой Курта Асафьев выступил в конце 20-х годов в изданной на украинском языке статье «Кризис буржуазного музыкознания», в которой Курту посвящен целый ряд страниц, суммируемых следующим выводом:

«Мысль его (Курта. — *Ред.*), возникшая в процессе исследования динамики баховской музыки и вскрытия глубокого разлада между ценными приобретениями романтической гармонии и кризисом, родившимся в ней же самой, мысль, которая, в сущности, дошла до первоосновы диалектики в истории развития музыки, — в конце концов выявила невозможность обосновать свои доводы и путается — либо в абстрактном формализме, либо в темном лесу идеалистической, образно красивой, а иногда даже убедительной риторики»****

В нашем теоретическом музыкознании интонационная теория Асафьева и, в частности, вопрос о соотношении теорий Курта и Асафьева в понимании процессов формообразования освещены еще мало. Ценным началом явилась статья Л. А. Мазеля «О музыкально-теоретической концепции Асафьева», опубликованная в журнале «Советская музыка» (1957, № 3). В последние годы специальное внимание этой проблеме уделил чешский музыковед Я. Йиранек, в частности, в фундаментальном труде «Теория интонации Асафьева. Ее генезис и значение» (Прага, 1967). Интонационной теории Асафьева посвящен и ряд страниц в сборнике «Интонация и музыкальный образ» (статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран под ред. Б. М. Ярустовского. «Музыка», М., 1965). Некоторые аспекты учения Асафьева о музы-

* Э. Курт. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Пер. с нем. З. Эвальд под ред. Б. В. Асафьева. Госиздат, М., 1931.

** Там же, стр. 27.

*** Там же, стр. 28.

**** «Музично-наукові записки», кн. I. Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ), Харків. Дослідча секція «Рух», 1931, стр. 95 (пер. с укр. С. М. Вильскер).

кальной форме развиваются в трудах В. Бобровского («О переменности функций музыкальной формы». «Музыка», М., 1970) и Вл. Протопопова («Принципы музыкальной формы Бетховена». «Музыка», М., 1970).

В упомянутой статье Л. А. Мазеля убедительно противопоставляются материалистические тенденции Асафьева в решении этой проблемы и глубоко идеалистическая в своей основе концепция Курта, порожденная во многом теми течениями в философии, которые нашли свою исчерпывающую критику в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». И глубоко прав автор статьи, отмечая, что в утверждении Асафьева интонационной природы музыки содержится «и одна из историко-материалистических предпосылок учения о музыкальной выразительности».*

Несомненно, идеалистическая философия в течение многих лет оказывала известное воздействие и на учение Асафьева о форме. Однако это воздействие сказалось в основном не на существе центральных устремлений Асафьева, а на «внешней и даже чисто фразеологической стороне ее воплощения. Так, ряд определений в работах Асафьева 20-х годов навеян и некоторыми положениями учения кантианца Кассирера, и реакционной теорией энергетизма Оствальда с ее абстрактным понятием «энергия». Более глубоким было воздействие Гегеля и, в частности, его «Лекций по эстетике», в которых, как известно, специально рассматривается и музыкальное искусство. В то же время мысль об интонационной природе музыки постоянно содействовала развитию именно материалистических основ теоретической концепции Асафьева, что нашло отражение в значительной эволюции самих определений Асафьевым термина «интонация», многовариантно и в различных ракурсах освещаемого в его работах.

В качестве примера можно привести хотя бы два определения интонации, отражающих эволюцию мысли Асафьева всего лишь в пределах 20-х годов. В работе «Обоснование русской музыкальной интонации» читаем: «Итак, интонация — проявление звучания. Без интонирования и вне интонирования — музыки нет». В созданном через четыре года новом варианте работы — «Основы музыкальной интонации» Асафьев тот же абзац дает в следующей редакции: «Итак, интонация — первостепенной важности фактор: осмысление звучания, а не простое констатирование отклонения от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонирования и вне интонирования — музыки нет».**

В дальнейшем мысль об интонации и интонировании как проявлении мысли, чувств человека, как отражении человеческого сознания все время развивается, найдя в 40-е годы свое воплощение в следующем тезисе: «...мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» (211); или же: «...интонация прежде всего — качество осмысленного произношения» (259).

* «Советская музыка», 1957, № 3, стр. 76.

** Подробнее об асафьевских определениях понятия интонация см. в книге: Е. М. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. «Музыка», Л., 1964, стр. 444—451 (таблица «Становление и развитие интонационной теории Асафьева в сопоставлении его высказываний различных лет»).

Следует заметить при этом, что корни такого определения восходят еще к первой книге о форме, где мы уже встречаемся с утверждением, что «не организованная человеческим сознанием акустическая среда еще не составляет музыки» (23).

Вспоминая в 1941—1942 годах свои первые попытки понять специфику музыкальной формы, Асафьев пишет: «Мне хотелось слышать формы, наблюдать, как они образуются в сознании композиторов и как воссоздаются в восприятии чутких слушателей. Я чувствовал, что музыкальное содержание есть то, что слышится и что слушается, — у одних с преобладанием чувственного тонуса, у других — интеллекта. . . Я начал упорно искать, как содержание сознания композитора и каждого художника становится художественным творчеством, я убедился, что за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность — ее отражение в сознании — художественный образ. При этом сознание как бы «снимает» действительность, делая ее — иллюзорно — не только своим содержанием, но и своим созданием, а художественный образ «снимает» выходящее его к бытию в обществе сознание. . .»

Далее Асафьев рассказывает о своих поисках такого метода анализа музыки, который явился бы отражением творческого процесса композитора, подобно тому, как сознание последнего было отражением действительности. «Но, увы, — добавляет он, — я не владел тогда методом: я не осознавал, что такое интонация».*

Все большее и большее овладение таким методом и раскрывается при чтении двух публикуемых книг о форме как процессе, равно как и ряда других, окружающих эти исследования работ, особенно 40-х годов.

Приходится глубоко сожалеть о том, что Асафьев не успел закончить свой труд полностью и создать третью книгу, которая, по-видимому, должна была завершить развитие его теоретической концепции и дать еще более многостороннее обоснование интонационной природы музыкального искусства и его выразительных возможностей.

* * *

Появление в 1930 году книги Асафьева «Музыкальная форма как процесс» явилось событием огромного значения в развитии как советского музыкознания, так и советской музыкальной педагогики. Оно положило начало последовательной борьбе с догматизмом и схоластикой в области анализа музыки, с господствовавшим метафизически-описательным методом, с канонизацией тех норм формообразования, которые утвердились прежде всего в творчестве венских классиков.

Основная цель исследования о форме сжато сформулирована автором в заключительном абзаце основного текста книги:

«Повторяю, главным стремлением моим было сформулировать в самых общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления, как они вытекают из динамического учения о музыкальной форме, — учения, отрицающего самодовлеющую эволюцию «немых» форм-схем и рассматри-

* «О себе». Цит. по машинописной копии.

вающего форму как интонационный процесс оформления, а значит — как средство и вид социального обнаружения музыки» (179). Важно для понимания книги и следующее замечание автора: «В этой работе своей я хочу все же прежде всего выяснить самый процесс музыкального становления, изложить не результаты в завершенном виде, а ход наблюдений над ним» (97).

Однако, ставя так вопрос и акцентируя в первую очередь временной характер музыкальной формы — ее процессуальную сторону, Асафьев не снимает и понимания музыкальной формы как итога, как следствия процесса. Так рождается его центральный тезис: «Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления...» (23) — тезис, лежащий в настоящее время в основе всей советской музыкальной науки и применяемый в практике музыкального анализа.

Основополагающим для теории Асафьева является и положение, что «мерой вещей в музыке» является слух. Вне слухового восприятия не может быть никакого анализа музыкальных явлений. «В музыке ничего не существует вне слухового опыта, — пишет Асафьев. — Поэтому ни одно определение не может возникать из «немых», из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит» (198). При этом как ведущее в становлении и восприятии музыки характеризуется начало мелодическое: «В мелодической ткани, — утверждает Асафьев, — исток всех остальных видов формования» (90).

Первая книга о форме, соответственно общим теоретическим посылкам, разделена Асафьевым на три отдела. Они обрамлены «Введением», знакомящим читателя с основной проблематикой книги, и двумя «Добавлениями». Первое из них почти тезисно подводит итоги исследования. Второе является, по сути, «ключом» для прочтения всей книги, так как суммирует в себе главное — понимание Асафьевым в конце 20-х годов самой проблемы музыкальной интонации — проблемы интонационной специфики музыкального искусства.

Особенностью книги является классификация в ней музыкальных форм по принципу их развития, а не по итоговым конструкциям. Систематизацию форм только «в чисто конструктивном отношении», без учета процесса их интонационного становления, Асафьев считает методом, не дающим возможности раскрыть основные закономерности музыкального искусства и ведущим к формализму. Отрыв формы от интонации, по его словам, доводит «до абсурда дуализм формы и содержания» (60).

Противопоставляя свое учение о форме-процессе сложившейся практике анализа лишь формы-схемы в ее статике, Асафьев, естественно, уделяет специальное внимание вопросу о силах, обуславливающих и организующих музыкальное развитие, и «изучению их действия» (52). При этом он специально подчеркивает, что это — действующие силы, «возникающие в самом процессе интонирования, а не мифические первопричины» (52).

В этом же аспекте, т. е. в неразрывной связи с самим звуковым материалом музыки («звучащим веществом», по терминологии Асафьева тех

лет), Асафьев понимает и часто употребляет термин «энергия», вкладывая в это понятие совокупность тех внутренних стимулов, причин, которые обуславливают интонационное развитие музыкального произведения.*

Исходя из избранного им принципа классификации музыкальных форм, Асафьев прежде всего подразделяет их на две большие группы:

1. Формы, базирующиеся на принципе тождества.
2. Формы, базирующиеся на принципе контраста.

Тождество и контраст (в различных их разновидностях) Асафьев рассматривает как два основных музыкальных фактора, в своей совокупности и взаимосвязанности являющихся основными элементами музыкального развития. «Контрастность ощущается лишь при наличии элементов тождественных», — утверждает Асафьев (127), а весь процесс формообразования в целом — это, по его мнению, диалектический процесс «с постоянным существованием противоположностей» (57).

В пределах первой книги о музыкальной форме складываются и ведущие предпосылки для социально-исторического обоснования интонационной теории развития музыкального искусства, в частности для понимания таких явлений, как «интонационный словарь» и «интонационное обновление» (или, как называет в отдельных случаях Асафьев, «интонационный кризис»), — предпосылки, которые находят широкое освещение во второй книге.

Здесь же ясно намечается путь и к рассмотрению музыки не только как процесса творчества, но и как процесса восприятия. Именно в связи со вторым аспектом Асафьев обычно пытается дать и социальное обоснование роли искусства. Таким образом, на данном этапе его научной деятельности проблема «социального обнаружения» музыки превалирует в его работах над проблемой «социального содержания» музыкального искусства. Этот вопрос всесторонне и значительно глубже освещается Асафьевым в 40-е годы.

Первая книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс» явилась не только теоретическим обобщением научной работы автора над данной проблемой, но и непосредственно связана с опытом его практической педагогической работы в Ленинградской консерватории, начатой им в 1925 году. Различные исторические и теоретические курсы, которые он здесь вел, явились во многом творческой лабораторией для проверки теоретических положений. И не случайно сам Асафьев в одном из писем к Н. Я. Мялковскому характеризовал свою работу о форме как нечто среднее между специальным исследованием и учебником. Несомненно сыграла свою роль и развивавшаяся в эти годы в Ленинградской консерватории новая практика преподавания композиции, ярко представленная школой В. В. Щербачева, которая также выдвигала на первый план живое, слуховое восприятие музыки, принципы мелодического становления музыкальной формы в ее развитии и резко выступала против закостенелых догм и канонов в искусстве.

Новаторская по своему содержанию и органично сочетающая теоретический аспект исследования с глубоким историзмом, книга о форме

* Иногда он пользуется термином «интонационная энергия» (55).

опирается на широкий круг работ в области музыковедения, а в отдельных случаях и языковедения. Обширна и привлекаемая автором музыкальная литература, охватывающая в своей совокупности музыкальное искусство от эпохи раннего средневековья до начала XX столетия. Особенно большое место в книге уделяется анализу творчества Баха и Бетховена.

По первоначальному замыслу первая книга о форме должна была включить в себя анализ как инструментальной музыки, так и вокальных жанров. В сохранившемся плане-конспекте есть, например, специальные разделы, посвященные роли слова и поэтической метрики как музыкальных факторов, характеристике музыкально-поэтических малых форм, вопросам связи музыки и театра и эволюции оперы.*

В дальнейшем Асафьев отказался от этого намерения по причинам, о которых он пишет сам в конце основного раздела книги (178).

* * *

Если в первой книге о форме само обоснование понятия «интонация» дано Асафьевым как одно из добавлений к тексту исследования, то вторая книга вся целиком имеет заголовок — «Интонация». Именно в этой части интонационная теория Асафьева раскрывается наиболее полно и многогранно, и выяснение «сущности музыкальных явлений, определяемых понятием *интонация*» (214), выдвигается самим автором как главная задача всей работы.

Книга «Интонация» глубоко связана со многими другими работами Асафьева, как предшествующими ей, так и создававшимися параллельно. Из последних особенно следует выделить два его исследования начала 40-х годов — интонационный анализ оперы Чайковского «Евгений Онегин» («„Евгений Онегин“ — лирические сцены П. И. Чайковского») и монографию «Глинка». Между этими двумя работами и была записана книга «Интонация». Кроме того, проблема интонации находит интересное освещение во многих других трудах этих лет: в исследованиях о Мусоргском и Римском-Корсакове, в монографиях «Чародейка», «Григ», в статьях о советских композиторах и советской музыкальной культуре. Огромное значение для развития интонационной теории Асафьева в 40-е годы имел и его композиторский опыт предшествующего десятилетия, особенно его работа над балетами «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934).

Но естественно, что наиболее прочны связи исследования «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация» с первой книгой о музыкальной форме, на что указывает и сам автор. Однако, характеризуя свою новую работу как дальнейшее развитие первой книги о форме, Асафьев сразу же подчеркивает различие между ними. Если в исследовании конца 20-х годов в центре стоял для него вопрос — «как длится музыка, как она, возникнув, продолжается и как останавливается ее движение», то в 40-е годы его внимание сосредоточено на вопросе, почему осуществля-

* Упомянутый план-конспект см. на стр. 439—441 нашей книги «Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста».

ется форма музыки так, а не иначе» (211). Здесь мысль, как пишет сам автор, направлена на то, чтобы «связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и с словесной речью» (211).

Интонирование как проявление мысли. Это положение и определяет сущность и эстетическую направленность всей интонационной теории Асафьева. Учение Асафьева в том виде, как оно сложилось к началу 40-х годов, кратко можно охарактеризовать следующим образом:

Вне процесса интонирования как звукообразного выявления смысла нет музыкального искусства. Интонация — «родник музыки», ее сущность. Мысль человека, «чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (211). Следовательно, процесс интонирования — это процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства. Интонирование — деятельность человеческого интеллекта, особая «образно-интонационная» форма его мышления (336). Интонирует только человек. (Звучания в природе, как бы они ни приближались к музыкальным звучаниям, еще не есть интонация в асафьевском понимании этого термина.) На протяжении изложения своей книги «Интонация» Асафьев неоднократно и настойчиво возвращается к утверждению основного для него тезиса, что музыка как одна из форм «образно-познавательной деятельности сознания» есть «образно-звуковое отображение действительности» (344. Разрядка моя.—Ред.).

Как и в первой книге, Асафьев рассматривает музыкальное искусство как один из видов «временных» искусств, раскрывающих свое содержание «во времени», т. е. в постепенном становлении и развертывании художественного образа — в процессе интонирования. В течение этого процесса и раскрывается «звукообразный смысл» музыкального сочинения.

Интонация, по Асафьеву, связывает все происходящее в музыке: творчество, исполнение, слушание. Она же связывает музыку и со словесной речью человека, и со словесными искусствами (поэзией, литературой, театром), часто уточняя, комментируя, раскрывая подлинный смысл, заложенный в словах.

Музыкальное интонирование — это образно-музыкальная речь, в процессе которой так же, как и в процессе речи словесной, создается контакт между композитором — исполнителем — слушателем, устанавливается духовное общение, притом эта речь необычайно богата по своему содержанию, по своим выразительным возможностям. «Содержание, — по словам Асафьева, — слито с интонацией как звукообразный смысл» (275. Разрядка моя.—Ред.).* И это положение также следует

* В развернутом виде эта мысль изложена Асафьевым следующим образом: «...она (музыка.—Ред.) прежде всего искусство интонации, а вне интонации — только комбинация звуков, на чем, в сущности, и «играют в игру слов» гангликянцы; ...содержание не вливается в музыку, как вино в бокалы различных форм, а слито с интонацией как звукообразный смысл, ибо смысл без выражения в движении, высказывании, песне, игре на инструменте — тоже всего лишь абстракция» (275).

считать одним из «ключевых» в понимании Асафьевым интонационной природы музыки.

На протяжении всей книги «Интонация» большое внимание уделяется как общим моментам в речевом (словесном) и музыкальном интонировании, так особенно отличиям этих двух типов интонирования. Именно в связи с последним и обосновываются специфические закономерности музыки как искусства: закономерности самого музыкального мышления, музыкального формообразования, музыкальной речи, методов становления и развития музыкального образа. Одной из основных посылок к установлению различия словесного и музыкального интонирования является тезис: «Слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка же всегда интонационна и иначе „не слышима”» (225).

Останавливаясь на анализе процесса самого художественного мышления композитора, Асафьев подчеркивает «мелодийную», «мелосную» сущность этого мышления, характеризуя его как «деятельность интеллекта», которая лишь «частично выражается в мелькающей в сознании „прерывистости слов”». В существе своем, — пишет Асафьев, — оно «мелосно», «мелодийно», текуче и обусловлено своего рода «умственным дыханием» и ритмом, являясь «мыслимым интонированием» (355).

«Музыка, — пишет далее Асафьев, — становится единством содержания-формы в сознании композитора, вперед, до слушателя, совершающего путь как воплощение интонируемой им мысли-идеи, чем и становится его произведение» (332). Развивая эту мысль уже в отношении восприятия созданной композитором музыки слушателем, Асафьев подчеркивает, что последний, по сути, «проходит путь, пройденный композитором», привнося в него «свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность». Причем важно, чтобы он услышал созданное композитором в единстве, форму в целом, иначе возможно будет «охватить» «только фрагменты содержания» (333).

Рассматривая процесс интонирования в музыкальном искусстве как «образно-звуковое отображение действительности», как «образно-познавательную деятельность сознания», Асафьев-исследователь все более и более явно опирается на ленинскую теорию отражения. И в этом прогрессивность его пути и огромная ценность и актуальность созданных им в 40-е годы работ, освещающих проблему музыкальной интонации.

Своей постановкой проблемы Асафьев несомненно подводит к рассмотрению процесса художественного (музыкального) мышления от начальных его форм до итога — создания музыкального образа как высшей формы художественного обобщения. И, по-видимому, именно вопросы, связанные с анализом этого процесса, и подлежали в первую очередь дальнейшей разработке в задуманной Асафьевым третьей книге о стиле как интонации, предпосылки для которой можно найти уже и в ряде примечаний к данному исследованию.*

* См., например, стр. 219 — о стиле и стилевом отборе и интонационно-реалистическом понимании формы как процесса и как становления мысли-идеи.

Вся работа Асафьева пронизана глубоким историзмом. И в этом ее огромная сила. Наблюдая развитие музыкального искусства, он дает целый ряд исторических обобщений, а на их основе и обобщений теоретических и эстетических. Многие из них по-новому ставят проблемы музыкального языка, законов его развития и выразительных возможностей, обусловленности эволюции музыкального мышления закономерностями общественной жизни.

На этом пути рождаются и два основных ракурса применения Асафьевым самого термина «интонация», которые условно можно обозначить как широкое, лежащее в сфере общеэстетических категорий, и более узкое, профессиональное, вырастающее из традиций «языкового» рассмотрения явлений музыкального искусства, из традиций акустического и синтаксического восприятия музыкальной речи. Первое, по сути, определяется краткой исходной формулой: музыка — интонация, т. е. вне интонации нет музыкального искусства, все явления музыки — интонационные и иначе не существуют. Второе использование термина «интонация» служит для обозначения отдельных образно-смысловых явлений музыкального искусства как музыкальной речи, преимущественно явлений мелодийного характера, ибо мелодия, мелодическое — главный носитель содержания музыки. Однако для Асафьева и все другие выразительные средства музыки — гармония, тембр, ритм — интонационные и вне интонирования немыслимы.

На основе понимания интонации как своеобразного «музыкального слова», как эмоционально-образного элемента музыкальной речи вырастают две тесно связанные друг с другом гипотезы Асафьева: об «интонационном словаре» и «интонационных кризисах» (точнее — «интонационных обновлениях» музыкальной речи). В основе того и другого понятия лежат историческое рассмотрение эволюции музыкального искусства и глубоко реалистическое понимание проблемы традиций и новаторства. Правда, эти два определения — «интонационный словарь» и «интонационный кризис» — используются Асафьевым на протяжении работы (точнее, работ, ибо здесь следует помнить и развитие и обоснование этих же явлений в других исследованиях 40-х годов) очень вариантно, все время ощущается стремление автора найти наиболее точный, наиболее полно отражающий сущность этих явлений термин. Основными из них являются: «интонационный словарь», «сумма музыки», прочно осевшая в общественном сознании и эмоциях современников, «бытующий запас интонаций»; «устный словарь интонаций»; «интонационные отложения»; «звукосмысловые накопления»; «интонационный капитал эпохи»; «звукословарь»; «интонационный строй своего времени»; «интонационный фонд» (357, 281, 296, 267 и др.*). Наиболее собранно и сжато Асафьев говорит о своем понимании «интонационного словаря» в пункте 8 своего «Послесловия» к книге «Интонация» и в примечании к нему. Здесь им утверждаются следующие три основных положения:

* См. также исследование «Слух Глинки». — Избранные труды, т. I, стр. 317.

1. «В сознании слушателей, т. е. в массовом общественном сознании, не размещены целиком музыкальные произведения... а отлагается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который входят и разнообразные «фрагменты» музыки, по которым, в сущности, составляет «устный музыкально-интонационный словарь» — «запас» выразительных, всегда «на слуху лежащих», звукообразований, вплоть до характерных интервалов». (357. Разрядка моя — Ред.).

2. «В этом словаре, естественно, преобладают «мелодийные образования», попевки, как наиболее органическое — в музыке — обнаружение интонационности («тонус речи»), свойственной каждому человеческому «произнесению звука (в тоне или слове)» (357).

3. «...В кризисно-интонационные эпохи... по линии мелодических новообразований обычно и происходит обновление музыкально-интонационного словаря, а вместе с этим «и более глубокие перестройки звукомышления» (357, 358. Разрядка моя. — Ред.).

В этих трех тезисах ярко выражена сущность постановки Асафьевым вопроса об интонационном словаре и его изменениях, вызванных изменениями общественного сознания эпохи. Опираясь на них, он рассматривает и проблему жизнеспособности музыкальных сочинений, становление и устойчивость исторических стилей и жанров, проблемы народности, национальности музыки, «общительности» музыкального языка, Особо следует в связи с такой постановкой вопроса обратить внимание на следующий характерный фрагмент:

«...Интонационно-реалистическое понимание формы как процесса и как становления мысли-идеи находится в тесном соприкосновении со всеми стилевыми явлениями как непосредственными выразителями интонационных «бурь и натисков» — барометрами общественного сознания. Значит, форма как становление, как процесс всегда разворачивает и отражает перед воспринимающим сознанием самые реальные, самые живые действующие силы музыки: интонационно содержание отлагается первое и непосредственное всего в стилевых комплексах, из которых далеко не все и даже очень немногие кристаллизуются в устойчивые формы, оставаясь переменными качествами музыкального становления как образного мышления» (219).

Под этим углом зрения Асафьев делает многочисленные наблюдения: над историческим развитием европейской музыки, особенно над эпохами больших сдвигов в музыкально-интонационном слуховом опыте. Причем он настойчиво обращает внимание на то, «что явления, интонационно-органически подготовленные предшествующей кризису эпохой и связанные с передовыми идеями в росте общественного сознания, кризисом интонаций не отменяются, но осмысливаются, вкореняются и переходят в высшее художественное качество» (359). Один из примеров — анализ связи бетховенского интонационного мышления с музыкой эпохи французской революции и зародившейся еще до нее сонатности, в новом своем качестве расцветшей в бетховенском симфонизме. Страницы о Бетховене — одни из самых ярких в книге — наиболее конкретно раскрывают интонационное учение Асафьева.

В своей постановке вопроса об интонационном словаре и его обновлении Асафьев вводит критерий «общественного уха» (355) как критерий реалистичности, народности и доступности музыкальных сочинений слуху широких народных масс. «Когда композитор опирается на интонационный «капитал» эпохи, на «сумму музыки», прочно осевшую в общественном сознании, в мыслях и эмоциях современников (следовало бы добавить — современных прогрессивных, передовых.— *Ред.*), он обнаруживает реалистичность своего метода» (281). И «чем сильнее ощущается — пусть в сложнейших интеллектуально-музыкальных произведениях — обобщенный данной эпохой круг выразительных музыкальных интонаций, тем безусловнее жизнеспособность этой музыки», — утверждает Асафьев. И наоборот: «чем субъективнее в интонационном отношении «язык» композитора, тем труднее и короче жизнь его музыки» (358).

Однако, ставя так вопрос, Асафьев отнюдь не упрощает данные явления, не рассматривает процесс отбора как процесс пассивный, а, напротив, все время стремится подчеркнуть его активность, обращая внимание на характер и качество самой направленности интонационного отбора. В этом отношении, например, интересна его характеристика Гайдна как автора культовых сочинений и как автора произведений, основанных на сфере «общительных» интонаций крестьян, ремесленников, подмастерьев, обитателей деревень и предместий Вены или ее славных пригородов» (281).

Наблюдаемый в музыке процесс обновления музыкальной речи, наиболее интенсивно протекающий в периоды значительных общественных изменений, характеризуется Асафьевым как «борьба за новый смысл музыки, а значит, и доказательство признания за музыкой ее идейного значения» (305). Поэтому широкое применение в его работах, в частности и в данной книге, находит термин «перейнтонирование». Суть этого явления, по Асафьеву, не в механическом перенесении тех или иных попевок, мелодических оборотов из эпохи в эпоху, а именно в синтезе старых и новых интонаций, в новом смысловом контексте, рожденном изменившимся строем общественной жизни, т. е. в «пересмыслении напевов», в «переводе их в новый эмоциональный строй» (305).*

Введенные Асафьевым понятия «интонационный словарь», «интонационное обновление», «перейнтонирование» все шире и шире входят в труды русских и зарубежных музыковедов и всегда способствуют конкретности и исторической обоснованности музыкального анализа.

Утверждая, что музыкальная интонация «никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «пересмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения» (212), Асафьев в книге «Интонация» стремится раскрыть сущность этих пересмыслений.

* О процессе перейнтонирования как о закономерном, постоянно происходящем явлении Асафьев пишет в статье «Композитор — имя ему народ». — Избранные труды, т. IV, М., 1955, стр. 20. Напомним также, что еще в статье «Чайковский» (1940) Асафьев писал: «Чем революционнее развивается общественное сознание, тем решительнее становится интонационно-языковое обновление» («Советская музыка», 1940, № 5, стр. 5).

а вместе с этим установить ряд специфических для музыкального языка, а следовательно, и для музыкального интонирования закономерностей. Основными из них являются положения о тоне или «тонности» и об интервалике — явлениях, присущих и речи словесной, и музыке, но в условиях последней имеющих свои особенности.

Понятие «тонность» раскрывается Асафьевым как естественное выявление «человеческой речи чувств» (355), всегда связанной с человеческим голосом, с дыханием. В процессе «тонности», «тонового» голосового напевания и раскрывается, по Асафьеву, смысл музыки как искусства общения.* А отсюда рождается и один из основных вариантов определения самого понятия интонации: «состояние тонового напряжения, обуславливающего и речь словесную, и речь музыкальную. Но «тон», «тонность» в музыке связана с качеством интервалики как соотношений между различными высотными точками произносимой речи. Если в словесной речи интервал в высотном его качестве до известной степени относителен и дает возможность лишь приблизительно установить высотные границы двух сопряженных точек, то в музыке именно интервал и является «точным определителем эмоционально смыслового качества интонации» (355) и трактуется Асафьевым как выразительный элемент, как «одна из первичных форм музыки» (218), в «интонационном отборе» интервалов он видит обнаружение стиля в музыке.

К вопросам о «тоне», «тонности», «интервалике» Асафьев на протяжении своего исследования возвращается постоянно, вводя одновременно еще одно раскрывающее эти явления понятие — «вокальвесомость», выросшее из утверждения (вслед за Серовым) вокальной природы самого музыкального искусства. Одним из наиболее ярко характеризующих «вокальвесомость» является следующее высказывание Асафьева: «Если не воспитать в себе до совершенства «вокального», т. е. «весомого», ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, «что такое интонация в музыке», нельзя понять процессов исторической эволюции музыки... и принципов развития (а не «разработки») и формы, постигаемой в развертывании смысла, т. е. в процессе. Больше того: нельзя воспитать в себе композиторского внутреннего слуха. Все великие певцы ощущали в своем голосе каждый тон и его отношение к другим тонам их голосового движения» (226—227). Позже, в незаконченном исследовании «Слух Глинки», Асафьев вводит термин «тон-ячейка», объединяя в нем как смысловом микроэлементе свое процессуальное и структурное понимание формообразования в музыке.**

Вокальной «напряженности интервалов», «вокальвесомости» Асафьев придает огромное значение и под этим углом зрения выдвигает с первых

* «В музыке быть в тоне, т. е. верно интонировать, — закон интонации как высказывания мысли и чувства в речи словесной или музыкальной. Значит, это качество музыки не случайно, а делает ее искусством людского общения...», — пишет Асафьев (217).

** См. об этом в нашей статье «Некоторые вопросы специфики музыкального искусства в теории интонации Асафьева» (сб. «Музыка в социалистическом обществе». «Музыка», Л., 1969).

же страниц книги и ряд частных, но крайне существенных закономерностей, наблюдаемых в развитии музыкального искусства. Как пишет он сам, это делается для того, чтобы «свободно разбираться в данном исследовании — обосновании музыкальной интонации» (222).

Речь идет о четырех закономерностях в музыкальном интонировании, связанных с мелодической и гармонической выразительностью музыки:

1) необходимость обратного движения при интонировании «по скачкам»;

2) постоянно наблюдаемое перемещение и замена опорных тонов или «точек» лада и изменение направлений от тонике к тонике;

3) интонационное расцветчивание слухом как «приставки» какого-либо тона или полутона («абберация слуха»);

4) различная роль тональности: как тембрового проявления лада и как «явления интонационно-мелодического, когда усложненный лад может вмещать в себе несколько тональных комплексов» (223).

Развивая в дальнейшем изложении книги свою мысль об этих четырех закономерностях, Асафьев выдвигает и ряд новых интересных положений, направленных на выявление различных особенностей музыкальной речи. Так, например, при более подробном освещении вопроса о заполнении интервального скачка он устанавливает различные типы такого заполнения в музыке пентатонической и в музыке, основанной на мажорно-минорной системе ладового мышления. Большой интерес представляют определения Асафьевым в исследовании «Интонация» с позиций его интонационной теории таких понятий, как лад, гармония, ритм, тембр. Особенно следует выделить его плодотворное положение о двух стилистических тенденциях в развитии европейской гармонии: о гармонии генерал-баса (гармонии «обертонной», гармонии как «своеобразной системы резонаторов тонов лада»; 349) и гармонии интонационно-мелодической («от мелоса», от дыхания).

В книге много интересных мыслей, касающихся анализа музыкального тематизма и принципов его развития.

Рассмотрение этой проблемы не выделено в самостоятельный раздел, но по сути присутствует на протяжении всего изложения книги и направлено на утверждение одного из ведущих положений Асафьева о художественной выразительности музыкального искусства, а именно на утверждение, что «сущность художественной удачи — в концентрации интонируемой мысли» (337). Асафьев дает и характеристику «жанровых» особенностей музыкального тематизма, а также его связи с различными формообразующими принципами. Специальные абзацы посвящены, например, распределению музыкально-тематического материала в формах фуги и сонаты. Интересные наблюдения содержатся в книге над различного типа кадансами и их ролью в ритме и динамике музыкально-тематического развития.

Именно в этой книге, в совокупности всего в ней изложенного, раскрывается наиболее отчетливо и учение о музыкальной форме как процессе интонирования. Немало страниц специально посвящено вопросам исполнения и слушания музыки.

Характерной чертой исследования «Интонация» является наличие в ней значительного количества положений, изложенных в форме гипотез. Многие как бы отражает сам процесс становления, оформления мысли. На характере изложения всей этой работы, несомненно, сказались те условия, в которых она создавалась (дни ленинградской блокады), когда основным желанием автора было — успеть сказать, хотя бы фрагментарно, эскизно, все главное из передуманного, волнующего мысль. И не случайны слова Асафьева в первоначальном варианте «Послесловия»: «Я пишу свое исследование как гипотезу. Может быть, эта гипотеза, прочно обоснованная в моем сознании и выношенная всем моим становлением музыканта, — заставит призадуматься кого-нибудь над тем, что и меня заставляло упорно призадуматься, и тогда будет найден ключ к действительно конкретным обоснованиям музыкального искусства как реальнейшего отображения действительности».

Всестороннее критическое изучение интонационной теории Асафьева, ее генезиса и связей с различными областями науки и искусства и дальнейшее новаторское исследование проблемы интонационной специфики музыки несомненно является одной из насущных задач музыковедения.

Музыкальная форма как процесс

КНИГА ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная форма как явление социально детерминированное* прежде всего познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования: будет ли то окристаллизовавшаяся схема сонатного аллегро, или система кадансов, или формулы ладов и звукорядов — за всем этим кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств для наиболее «доходчивого» выражения, т. е. такого рода интонаций, которые усваивались бы окружающей средой через формы музицирования возможно продуктивнее. В сущности, при неприятии той или иной средой какой-либо новой для нее музыки, хотя эта музыка, как обычно оказывается впоследствии, была вполне современной для эпохи, относившейся к ней с недоверием, — большую роль играют непривычные формы выражения этой музыки. Люди, прекрасно осознавшие свою эпоху во многих областях ее проявления, могут не ощутить этой эпохи в современной ей музыке, как и музыканты, создающие созвучные их времени произведения, могут не оценить важнейших им современных событий (Бизе не в состоянии был постигнуть значение Парижской коммуны, а между тем его «Кармен» была отраженным протестом [против] того же строя, против которого выступала Коммуна, — протестом в смысле резкого «переключения» привычек парижского Оперного театра на новый жизненный путь, протестом — пусть слабым в сравнении с политическим выступлением коммунаров, — но ярким в своей области и рожденным в атмосфере, в которой родилась и Коммуна). Когда я здесь говорю о необычных формах выражения, я не разумею манеры воплощения музыки, т. е. жанр

* См. вторую сноску на стр. 94.

и характер исполнительства, а имею в виду прежде всего формы интонирования, в каких обнаруживает себя музыка, и прежде всего систему интонаций, присущих той или иной данной эпохе (от гамм до гармонических функций, от примитивной речитации до сложной полифонии, от простейшего инструментального наигрыша до симфонических вариаций). *

Форма — не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, т. е. непременно социально обнаруженная (иначе — как и где она могла бы окристаллизироваться), — организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет. Естественно, что принципы этой организации — принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает наиболее необходимые. Практические потребности раздвигают свои рамки по мере развития культуры: от интонаций, закрепившихся в той или иной среде в силу непосредственно утилитарных целей (сигнализация, первобытная магия и медицина и т. д.), музыка восходит до сложных звукосочетаний со строгим разграничением их функций — и становится объектом эстетического наслаждения, но и на этом пути ни один вид музыки не выживает, если он не усвоен социально, если средства выражения, присущие данному виду, не представляют собой результатов социального отбора и дальнейших вариантов этих данных. Чем являются в музыке так называемые классические произведения и целые эпохи классицизма, как не периодами творчества, когда организация материала достигает такой степени понятности и обязательности для воспринимающей среды, что принципы этой организации и формы ее становятся далеко вперед, для нескольких поколений, нормативными, а творимая на этой базе музыка считается образцовой.

Классические формы — итог длительного социального отбора наиболее устойчивых и полезных интонаций. Но и их, конечно, нельзя мыслить окаменелыми и застылыми, потому что процесс формирования музыки никогда не останавливается, являясь процессом диалектическим, и музыки, абсолютно соответствующей неким идеальным абстрактным схемам, не бывает. Композиторы, которых рациональная эстетика считает создателями и строгими блюстителями образцовых форм-схем, обычно бывают и разрушителями этих схем.

Я только что сказал, что процесс музыкального формова-

* Но систему интонаций не в статике, а в непрестанной эволюции и мутациях, в живой практике, в исторически данных формах интонирования.

ния — процесс диалектический. Он не может быть иным. Форма — не абстракция. Совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма — такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения). Повторяю: в отношении музыки — это не парадокс. То, что инструмент осязаем, а формы — не осязаемы, дела не меняет. Не организованная человеческим сознанием акустическая среда еще не составляет музыки. Самые примитивные стадии отбора среди акустических явлений средств музыкального выражения указывают на длительный процесс оформления и кристаллизации оформленного. Известно, что звукоряды, прежде чем появиться в работах теоретиков в виде отвлеченных от живой музыки рядов (восходящие или нисходящие формулы соотношений отдельных тонов), усваиваются памятью практически и бытуют в виде характерных для каждого лада мелодических формул-напевов или попевок.

Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления: организации движения социально полезных (выразительных) звуко сочетаний. Я сейчас не говорю о стимулах этой организации и стимулах интонационного отбора, т. е. о содержании, обуславливающим музыку как один из видов идеологии, и не собираюсь здесь вскрывать понятие содержания, что я делаю в другом месте.¹ Но это вовсе не значит, что форма — какое-то метафизическое, само себе довлеющее начало. Для биолога ясно, что форма клетки ограничена, т. е. она такова, какой она должна быть в силу n -ного количества определяющих ее факторов, и что вне этой формы мы клетку не наблюдаем и не познаем. Но это не значит, что форма существеннее клетки. То же и в отношении музыки: форма музыкального произведения в целом и формы составляющих его элементов — это инструменты (орудия) человеческого коллективного сознания, обнаруживающие музыку как организованную среду.

Каждое музыкальное произведение поэтому познается во взаимодействии принципов оформления. Эти принципы вырабатываются путем длительного отбора. Но какие признаки характеризуют музыкальный (интонационный) отбор и почему одни интонации живут дольше других? Поскольку музыка познается слухом, поскольку процесс ее восприятия требует усвоения движущегося материала, постольку процесс отбора является прежде всего процессом запоминания, т. е. сосредоточиванием внимания на подобных, схожих или во всем друг другу равных звучаниях (узнавание сходства) и на выделении несхожих, неравных, отличных. Иначе говоря, в одном направлении слух кристаллизует в сознании (или: повторные

раздражения вызывают повторные рефлексy) типологические для данного музыкального становления звукокомплексы или сопряжения звуков. При этом, если отчасти они уже ранее были усвоены, то тем самым процесс восприятия идет по линии наименьшего сопротивления.* В другом направлении слух отмечает интонации, контрастирующие этим устойчивым данным, и по степени удаления их от знакомых сочетаний ощущает движение музыки как все более и более острое неравновесие и противоречие (конфликтность) во взаимоотношении звучащих моментов. Вот одна сторона процесса.

Но естественно, что запоминание музыки при ее постоянной текучести и при необходимости постоянного сравнения тождественных и нетождественных интонаций предполагает наличие в сознании человека данной эпохи, среды и данного отрезка времени некоторой суммы издавна окристаллизовавшихся звуко сочетаний («интонационный запас»). У одного человека их больше, у другого меньше, но в целом каждая эпоха и каждый класс обладает п'ным числом интонаций, настолько устоявшихся в сознании, что слушание произведений, в которых взаимодействие привычных сочетаний доминирует над непривычными, доставляет удовольствие больше, чем восприятие музыки, в которой преобладают интонации еще не усвоенные и для усвоения которой нужна крайне повышенная деятельность сознания.** Процесс сравнения тождественного и нетождественного материала в таких случаях несомненно усложняется, и при первом слушании всякая непривычная музыка представляется сознанию уже не только как остро неустойчивое равновесие элементов, ее составляющих, а как сплошной шум или хаос и бесформенность. При повторных слушаниях выясняются очертания: понимание музыки начинается с запоминания соотношений, более знакомых сознанию, и их сравнения с менее знакомыми. Отбор приводит к усвоению формы (что вовсе не означает, что слушатель должен знать названия форм-схем и их различать: дело в усвоении распорядка, закономерности распределения звуко сочетаний, в основе чего, как было сказано, предполагается запас в сознании уже устоявшихся интонаций; без них, т. е. находясь в чуждой данной среде интонационной системе, трудно «понимать» музыку, что и происходит, когда индус или китаец слушает европейскую музыку и, обратно, европеец — музыку чуждых ему культур). Когда к музыке привыкают, то восприятие звуко сочетаний происходит уже по

* Преемственность музыки и состоит в том, что слух всегда имеет дело с незначительным процентом абсолютно новых звуко сочетаний и с подавляющим числом комбинаций привычных образований. На этом основана «музыкальная семантика» (см. Добавление 2, стр. 208).²

** Само собой разумеется, что нельзя мыслить этот запас иначе, как «рефлексологическое накопление».

инерции и энергия «вслушивания» переходит в стадию «наслаждения» музыкой.

По мере усвоения той или иной звукосистемы некоторые звукосочетания становятся настолько привычными, что воспринимаются как нечто само собою разумеющееся, всегда существовавшее — воспринимаются либо как «непосредственное содержание», либо — если речь идет о почти потерявших выразительность и ставших как бы звукоформулами интонациях, например гаммы, арпеджио, — как своего рода строительный материал, как нейтральные конструктивные элементы. Коллективное сознание «забывает», что эти элементы тоже окристаллизовывались очень долго, что над их отбором и усвоением трудились многие поколения. Так, профессионалам-музыкантам теперь кажется, что приемы перехода из одной тональной сферы в другую, соотношения тоники и доминанты, соединение трезвучий и тому подобные легко используемые приемы всегда существовали, а не вырабатывались в течение долгого времени в итоге громадных усилий и опытов («борьба интонаций за существование»).

Без «гимнастики запоминания» нет прогресса восприятия музыки и нет эволюции музыкальной культуры. А запоминание немислимо без деятельности сравнения, различения и выделения звукосочетаний в процессе их чередования. Иначе говоря, восприятие вторично организует организованное (композитором) движение. Это может происходить только в силу того, что самое строительство музыки, организация звукодвижения или — что то же самое — обнаружение музыки в закономерном сопряжении интонируемых элементов (музыкальная форма) совершается согласно условиям возможностей восприятия по навыкам (они в ряде повторений становятся обязательными факторами усвоения); которые выработались в силу социальной необходимости. Все более и более интенсивная эволюция музыкальных форм и их усложнение и укрупнение стали возможными в Европе только тогда, когда коллективное сознание шаг за шагом выковывало и усваивало в интонационном опыте веков рациональнейшее соотношение звукоэлементов, из которых очень постепенно выработалась наша современная темперированная система. Если бы предположить, что процесс происходил наоборот и что лишь особо одаренные в музыке люди усвоили бы соотношения 12 семиступенных гамм мажора, а остальной массе тональное чувство в этой своей форме осталось бы чуждым, — ни музыка Баха, ни Бетховена, ни кого бы то ни было социально не существовала бы или была бы не той, какой ее знало и знает человечество.

Итак, если музыкальная форма есть процесс обнаружения музыки в закономерном сопряжении интонируемых элементов,

то можно сказать и обратно, что обнаружение музыки происходит через процесс оформления звучащего материала (мне думается, что допустимо и понятие звучащего вещества). Этот процесс представляет собою творческую (т. е. наличие момента изобретения) организацию звукосочетаний на основе социально испытанных принципов — принципов, в свою очередь выросших из социального опыта усвоения или из навыков восприятия музыкальных явлений. Из ранее сказанного об этих навыках вытекает «двуликость» процесса формообразования в музыке или одновременное сосуществование в нем двух тенденций: тенденции к кристаллизации (к обнаружению сходных интонаций, сходных и параллельных конструктивных вех, например кадансов) и тенденции ко все более интенсивному ощущению состояния неустойчивого равновесия, т. е. к разрушению тождественных и повторных моментов путем внедрения непривычных, неожиданных, прихотливых интонаций и путем разбивания или раздвижения конструктивных норм. В дальнейших стадиях это переходит в борьбу актуальных, стимулирующих движение факторов с традиционными композиционными схемами. Актуальный возбуждающий и продолжающий движение (а следовательно, удлиняющий форму) фактор — величина отнюдь не постоянная. В музыке все измеряется соотношениями, всегда изменчивыми. Один и тот же фактор в одну эпоху может быть революционно-интонационным («выразитель новых чувствований»), а в другую — мертвым, задерживающим развитие музыки, лишенным выразительности приемом. Например, совершенный каданс в эпоху своего формирования был фактором прогрессивным, а для Вагнера в «Тристане» наоборот, преодоление традиционно замыкаемого и ограничиваемого кадансом «классического» периода являлось движущей силой: иначе, как через это противоречие, ему невозможно было бы оформить тот интенсивно текущий поток звучаний с постоянным переключением привычных тональных аккордовых функций в непривычные — ту непрерывную или «бесконечную» мелодию, которая служила выражением экзальтированной, утонченной индивидуалистической эротики той эпохи.

Значит, с одной стороны, в процессе оформления выступают элементы тождественные, составляющие базу или вехи запоминания музыки, с другой — элементы контрастирующие. Схема сопротивляется движению. Движение же в музыке создается только из противопоставления интонациям, воспринимаемым как опорные, интонаций, их смещающих.* При указанной диалектичности процесса музыкального оформления он ощущается всегда как состояние неустойчивого равновесия: ни один

* Толчок — продолжение движения (инерция и борьба новых стимулов) — торможение и замыкание (каданс).

момент интонирования, в сущности, не оценивается как само-
довлеющий, а всегда как стадия перехода в последующий. Даже
опорные пункты требуют этого перехода, и, чтобы сдвинуть
с места, скажем, какой-либо отправной устойчивый звучащий
«момент», необходимо противопоставить ему другой «момент»
звучания.

Изучение эволюции музыкальных форм обнаруживает, что
постепенное «удлинение» музыкального движения (увеличение
продолжительности) шло крайне многообразными путями и до-
ставалось нелегко. Если отдельные особо одаренные люди опе-
режали свое время и фиксировали формы значительно больших
размеров в сравнении с предшествовавшей эпохой, то окружаю-
щая их среда, класс, их воспитавший, далеко не сразу усваи-
вали достигнутое. Примеров — сколько угодно. Известно, как
поразили воображение современников гигантские размеры
«Эроики» Бетховена и как «отстало» реагировал на эту сим-
фонию другой одареннейший композитор той же эпохи — Вебер.
Надо сказать, что если класс, вызвавший новые завоевания
в музыке, долго не в состоянии их усвоить в лице своих пред-
ставителей, то другие классы или социальные группировки со-
всем проходят мимо вершин музыкальной культуры первенст-
вующего класса, и их музыкальное сознание эволюционирует
своим путем, раздвигая круг усвоенных и привычных их среде
интонаций.

Итак, эволюция музыкальных форм в Европе от первых
опытов многоголосия (IX—XIII вв.) до колоссальных разме-
ров романтических симфоний (Брукнер, Малер) и опер (Ваг-
нер) есть в некотором отношении процесс раздвижения
границ музыки и расширения границ движения — процесс,
тесно связанный с практикой усвоения и обусловленный эво-
люцией слухового восприятия, а значит, базирующийся на не-
пременных его свойствах (запоминание путем сравнения и раз-
личения тождественных и контрастных звукосопрежений).

В самых общих чертах стадии этого процесса могут быть
уже наблюдаемы благодаря опубликованию и сильно подвинув-
шемуся изучению источников средневековой музыки, памятни-
ков музыки Ренессанса и барокко и прекрасным изданиям пол-
ного собрания классиков. Кроме того, появление ряда вдумчи-
вых аналитических работ в области исследования процесса
музыкального оформления и кристаллизации, как, например,
книга А. Machabey: «Histoire et évolution des formules
musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne» (Paris
1928), где шаг за шагом прослеживаются выявление интонаци-
онных устоев, организация тонального чувства, образование ка-
дансов etc. etc. [с опорой] на изучение памятников эпох и при
постоянной «оглядке» на практику музицирования, или статьи
Heinrich'a Bessler'a: «Studien zur Musik des Mittelalters»

(«Archiv für Musikwissenschaft» за июнь 1925 и январь 1927 г.), или содержательная статья Vladimir'a Helfert'a «Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform» (там же, апрель 1925 г.) и др.,—помогли мне доверчивее отнестись к давно уже прорабатываемым мною проблемам музыкального оформления и почувствовать под собою твердую почву. Точно так же еще раньше появление работ Эрнста Курта подтвердило высказывавшиеся мною с 1916—1917 годов воззрения на сущность мелоса и значение «горизонталей» на кризис гармонии, на динамику фуги и на необходимость нового понимания музыкальной формы не как архитектурных «беззвучных» схем, а как закономерного процесса организации звучащего материала и его кристаллизации. Изучение памятников и условий распространения и культивирования бытовой (особенно инструментальной домашней, например, лютневой) музыки и форм ее воплощения точно так же расширило и обогатило круг моих наблюдений.

КАК СОВЕРШАЕТСЯ МУЗЫКАЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ

Глава I

ФАКТЫ И ФАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ И ФОРМОВАНИЯ

Два основных явления помогают постигнуть свойства процесса музыкального формования: 1) музыкальное движение (последование звуков друг за другом как взаимоотношение высотностей), 2) условия запоминания музыки или средства, какие выработало наше сознание для удержания протекающих созвучий. Временная природа музыки, ее текучесть, и — с другой [стороны] — вызванные этим особого рода способы запоминания неизбежно влияют на формы, в которых фиксируется музыкальное движение. Законы его, обусловленные самим звучащим материалом, не поддаются пока точному определению. Но, наблюдая за постоянно и повсюду во всякой музыке проявляющимися сходными явлениями в образовании музыкальной ткани, можно установить их закономерность через их же повторяемость. Изучение функций этих повторяемых явлений позволяет приблизиться к установке полезных рабочих гипотез и с их помощью систематизировать и приводить к единству многообразнейшие факты музыкального оформления.

Здесь необходимо сделать важную оговорку, что, при рассмотрении фактов и факторов музыкального движения и музыкального формования в данном исследовании, анализ ведется на музыке письменной, т. е. зафиксированной в нотных знаках. Каждая система записи в свою очередь окристаллизовывалась в результате длительных опытов и приспособлений, причем этапы музыкального формования, конечно, отразились на способах письменной фиксации музыки и в формах этой фиксации. Яркий пример: соотношение между невменным и мензуральным письмом. Первое — несомненный продукт музыки, только-только переходящей из эпохи устной традиции в эпоху «письменной

истории», и к тому же музыки, тесно спаянной со словом. Второе создалось в силу настоящей потребности в создании самостоятельных от словесной метрики способов фиксации музыки ввиду развития полифонического мышления и других факторов (в числе их и лингвистических, как-то: новые национальные языки, их ритмика, их интонация). Если рост музыки требовал все более и более удобной и легко охватываемой нотации, то и, обратно, усовершенствование нотации помогало и творчеству и восприятию музыки, облегчая памяти процессы запоминания и увязки летучих звукоотношений. Музыка устной традиции, включая как музыку первобытных культур, нашу крестьянскую песню, так и сохраняющие свое значение даже в далеко подвинутых музыкальных культурах навыки восприятия и сохранения музыки только «на слух», — остается здесь в стороне. Это не значит, что в ней совсем иные принципы и приемы формообразования. Но все-таки своеобразие ее форм и даже ее характер во многом обусловлены ее «устностью». Предполагаю об этом изложить свои соображения в специальной работе, посвященной русскому крестьянскому песенному искусству.³

Точно так же приходится ради большего сосредоточения внимания на изучении свойств и принципов формования музыки, вытекающих из законов ее движения и способов ее запоминания, оставить здесь в стороне ряд других факторов, влияющих на характер движения и формования, но не меняющих их по существу. Эти факторы можно здесь только перечислить. Прежде всего надо, принимать в соображение роль дыхания человека (его запас, силу и интенсивность) в формовании музыки не только вокальной, но и инструментальной, не только в музыке устной традиции, но и в письменной. Короткое или длительное дыхание влияет на строение и расчленение мелодий, на их сокращение и растяжение, на длину подъемов и ниспаданий мелодической дуги — словом, на динамику мелоса. В музыке устной традиции наблюдается большая разница между объемом напева в целом и его отрезков, смотря по тому, связана ли песня со спокойным положением организма или его движением и с формами этого движения. Песни протяжные и плясовые, песни, связанные с теми или иными процессами труда, формуются иначе, и у них не только ритмо-конструктивные различия, но иная интонационная природа.

Естественно также, что наблюдается разница в формовании мелоса сольных и хоровых песен, мелоса культового и уличного, салонного и кабацкого.* Место и среда, темп жизни

* Кое-что в этом отношении дает сообщение М. Фридендера «Eigenleben von Volksliedmelodien» («Bericht über Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel». Leipzig, 1925).

и социальная среда влияют на мелос. До сих пор очень мало (даже почти совсем не) учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором. В особенности если принять еще во внимание агитационное значение музыки (хотя бы культовой). И протестантские и католические композиторы, особенно XVII и XVIII веков, во многих отношениях были выдающимися ораторами, если не всегда религиозными проповедниками в своей музыке, и эта установка влияла на процесс формирования. Различие между камерными и концертно-симфоническими формами музыки, между музыкой лирико-созерцательной (высказывания и признания как бы для себя — своего рода интроспекция) и музыкой действенной в сильной степени покоится на присутствии или отсутствии момента риторической направленности и наличии агитационности (большое расстояние в этом отношении между какой-либо салонной «песней без слов» и мессой). Но, с другой стороны, какая-либо лаконичная уличная песня может быть действеннее громадной по масштабу интроспективной симфонии.*

Еще чрезвычайно важный фактор, влияющий на процесс музыкального формирования и на результат процесса — на произведения, — это музыкальные инструменты, их материал, их строй, тембр, техника игры на них etc. Конечно, данный фактор понимается как формообразующий в том случае, если отказаться от абстрактного представления о форме в музыке и от чисто зрительно-архитектонического понимания ее в виде количества тактовых единиц. Мелодии в 16 тактов, допустим, даже со сходными кадансами и одинаковыми модуляционными отклонениями, но сочиненные одна, скажем, для скрипки, с использованием всех возможностей, которые дают ее диапазон и смычковые штрихи, другая же для английского рожка, — будут различаться в отношении формы. Это произойдет у них, несмотря на сходство многих элементов, и произойдет уже оттого только, что они сочинены в характере данных инструментов, и различие скажется непременно в мелодическом рисунке, в его протяженности, в расчленении его, в длительности, в диапазоне, в его, так сказать, мускулатуре и дыхании. Но влияние инструментализма вообще как фактора формы на самом деле еще гораздо сильнее. Достаточно указать

* Я здесь только намечаю вкратце влияние ораторской речи или, вернее, самой сферы «ораторства» на музыку. Мысль эта всплыла в моем сознании почти одновременно с соображениями по этому поводу у А. Шеринга и у И. А. Браудо.⁴

на колоссальное формующее значение, которое имеют «волыночные» («бурдонные») басы в первобытных формах, и как потом они сказываются в богатых и развитых музыкальных культурах в виде приемов *basso ostinato*, органных пунктов (педалей) и т. д. Инструментальный *cantus firmus* средневековья является точно так же одним из преломлений принципа бурдона, потому что цель его — объединять, связывать и поддерживать расцветающую полифоническую ткань.

Большее или меньшее наличие декоративных (орнаментальных) элементов в сочинении тоже относится не только к фактуре и не только служит показателем стиля, но имеет значение и в отношении формы, хотя бы уже потому, что есть большая разница между мелодической линией, в которой имеются лишь органически и конструктивно обусловленные, формирующие ее звучания, и между линией, движение которой «окутано» орнаментом. Кроме того, достаточно часто наблюдаемый в мелодическом рисунке процесс превращения декоративных элементов в основные, определяющие лад мелодии и получающие значение гармонических функций, — определенно указывает на необходимость считаться с инструментально и вокально декоративными элементами как с факторами формования. Но поскольку, с другой стороны, на характер орнаментики преимущественно влияли инструменты и их конструктивные свойства, постольку и в данной области надо видеть весьма активное воздействие на форму, идущее от инструментализма. В этом отношении старинное деление музыкальных форм на вокальные и инструментальные имеет свое полное основание, и преобладание в данной местности, стране или народе вокальной или инструментальной практики музыки неизбежно влияет на образование тех или иных принципов и приемов формования звучащей ткани.*

После этого неизбежного отступления можно сосредоточиться на некоторых основных фактах в области музыкального движения, временно не касаясь вида их звучания (человеческий голос или инструмент). Понять форму музыкального сочинения — это значит уяснить целесообразность продвижения воспринимаемого слухом потока звучаний, отдать себе отчет, почему движение продолжается, то сокращаясь, то растягиваясь. Еще раз повторяю уже сказанное: чтобы осознать произведение, люди инстинктивно сравнивают между собою «моменты» протекающей музыки и в памяти своей запечатлевают сходные и часто повторяющиеся комплексы созвучий. Эти созвучия мало-помалу фиксируются в сознании и стано-

* В эпохи, когда формы еще не отождествлялись со схемами, с «костяками», в эпохи «импровизационного оформления» любопытно наблюдать, как «пересадка» произведения из одной сферы музцирования в другую являлась вместе с тем и процессом формования (например, в ренессансовой — лютневой и органной музыке; то же и в эпоху барокко).

вятся легко узнаваемыми, знакомыми, приятными. При слушании каждого нового сочинения люди сравнивают неизвестные комплексы звучаний с известными и производят отбор, резко отталкивая особенно непривычные сочетания. Повторное слушание, однако, постепенно вызывает узнавание в непривычном связи со знакомыми звукоэлементами. Исходя от окристаллизовавшихся в памяти, в силу развития слуховых навыков, звукоотношений, слух втягивается в поразившие его своей новизной созвучия и устанавливает большее или меньшее сходство их с прежними. Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго систематизированных звукоотношений, тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных моментов, а не общей функциональной их связи. Степень предубеждения к новому, однако, тем самым не уменьшается у специалистов в сравнении с только любителями музыки. Нередко она даже повышается у них из-за неспособности проникнуть в чуждый и непривычный склад мышления: настолько властно в их сознании оседают и делают его инертным прочно усвоенные в музыкально-профессиональной практике привычные нормы и формулы звуко сочетаний и перестановок. Одна последовательность неизбежно вызывает другую, и всякая неожиданность профессиональным слухом ощущается как резкое нарушение закономерности.*

Сходный процесс цепляемости за привычные созвучия или отталкивания от них, сравнения и отбора происходит и у композитора при творческой работе. Большая или меньшая выразительность, оригинальность и новизна создаваемой музыки в сильной мере обуславливаются чувством связи между различными моментами музыкального движения и непривычными еще для многих людей, а для сознания композитора уже вполне осознанными звукоотношениями. Инертность или активность в композиторском творчестве зависит от такого выбора между пассивно пребывающими в памяти, издавна усвоенными сочетаниями (творчество по линии наименьшего сопротивления всегда покоится на комбинировании в простейших вариантах привычных слуху соотношений), и еще «не преодоленным материалом», между вполне рационально обоснованными сопряжениями звуков и до поры до времени необъяснимыми, кажущимися иррациональными, находками и новыми перспективами. Часто наблюдаемый факт и в консерваториях, и в музыкальных училищах, и при внешкольном обучении музыкальной композиции:

* Социальная инертность восприятия имеет, словом, свои плюсы и минусы у профессионалов и у рядового слушателя.

ученики особенно даровитые и с ярким отпечатком индивидуального таланта, сочиняющие музыку еще до усвоения правил голосоведения и гармонии, очень долго инстинктивно и упорно противятся механическому и пассивному усвоению готовых рецептов техники. Эти рецепты представляются им в облике схоластических тезисов или обветшавших формул. Они, естественно, боятся заражения «инертностью» и ищут не застылых, пассивно воспринимаемых схем, а усвоения техники как общих принципов и приемов овладения материалом. Замена таких принципов и приемов подстановкой издавна заготовленных звуко сочетаний, считаемых за абсолютно правильные, конечно, пугает всякое сильное дарование.*

Исходя из сказанного, можно утверждать, что до высших своих ступеней (преобладание интеллектуальных факторов и актов мышления над инстинктивным комбинированием звуков и преобладание моментов изобретения над пассивным вариантным воспроизведением знакомых интонаций) творчество, а следовательно, и процесс оформления в музыке проходит ряд длительных стадий. С течением времени вырабатывается в данной среде «социальная инерция» в отношении к музыке — фактор громадного значения для формы и для кристаллизации социально прочных и ценных звуко сопряжений, но в той же мере противодействующий быстрому наплыву творческого изобретения. Различные стадии творческого процесса наблюдаются не только в исторической последовательности, но существуют в каждой данной среде в каждую эпоху. Примитивнейший вид — это творчество «на память», стремление фиксировать (и испытываемое при этом чувство удовольствия) понравившиеся или особенно приятные организму, своим частым повторением возбуждающие или успокаивающие его, усвоенные и повывранные из различных музыкальных впечатлений созвучия. Этот низший вид звукокомбинирования крайне ограничен и случаен. Момент изобретения тут почти отсутствует, точно так же, как и процесс музыкального мышления. Созвучия сопоставляются друг с другом привычной стезей, и нанизывание их одного за другим художественной целесообразности не имеет, а обусловлено только исканием психофизиологического непосредственного воздействия, исходящего именно от таких привычных сочетаний. Обычно — это настойчивое повторение очень затрепанных кадансовых формул как точек опоры, вокруг которых крутятся, с постоянным к ним возвращением, «случайные» сочетания. Сознательно организованного длительного движения музыки в виде развития данных звуко соотношений здесь еще

* Мусоргский в данном отношении выступает как характерный тип композитора большой силы изобретения, упорно стремившегося охранить себя от влияния общепринятых форм-схем, от «инерции» в творчестве.

нет. Характерный «облик» такой музыки — это гипнотизирующее повторение одной и той же формулы, что можно и до сих пор наблюдать в бытовом музицировании при использовании формулы совершенного каданса в качестве возбудителя пляски. Уже самый факт обнаружения (интонирования) знакомого, ничем не возбуждающего сопротивления звукового комплекса, привычно оформленного, является достаточным стимулом для бесконечных его повторений.

Это примитивный вид творчества. Но творчество стимулируется восприятием, и потому нет ничего удивительного в том, что рядовой слушатель воспринимает музыку как ряд «отдельностей», приятных или досадных, радуется многократному вариантному появлению тождественных знакомых ему созвучий и относится с недоверием к чуждым сочетаниям. Примитивные стадии восприятия, как и первичные творческие навыки, исходящие из конкретно утилитарных биологических и психофизиологических потребностей в возбуждении организма звуками, всегда свидетельствуют о присутствии в них упорной цепляемости за повторность сходных элементов, а также о стремлении не столько к длительному развитию, сколько к вариантному повторению крепко усвоенных и зафиксировавшихся в памяти звукоформул.* Конечно, вызывание музыкой мускульно-моторных ощущений и, обратно, потребность в музыке как организующем и обобществляющем эти ощущения (ходьба, пляска) в средстве («раздражителе») в сильной степени содействовали укреплению творческих навыков, устремленных к тому, чтобы на одном и том же ритмическом стержне строить несложные в интонационном отношении мелодические образования и повторять их, варьируя или чередуя со столь же несложными и близкими к ним инообразованиями. Отсюда рост ритмо-интонационных формул маршей, танцев etc.

В противоположность рядовому слушателю музыкант-специалист прежде всего направляет свое внимание к схватыванию отношений в музыке и к пониманию связи и анализу причин этой связи между последованиями звуков во времени и между комплексами звучаний, отдаленных друг от друга на большие расстояния (в смысле срока появления их в сознании слушателя, а не в смысле конкретно осязаемых расстояний, как в пространственных искусствах). Слух музыканта старается установить взаимоотношение звукосочетаний в их продвижении и свести к рациональному единству все разнообразие их отношений друг к другу. Чем непривычнее сочинение, тем больше слух поражается этим разнообразием. Чем прочнее и устойчивее

* Можно сказать: ритмо-интонаций, ибо ритмические факторы в этой стадии «обнажены» до полного почти оттеснения мелоса как самостоятельной области интонирования.

кристаллизуются в сознании (и при этом еще у большинства людей ассоциируются с различными немusыкальными представлениями и связываются с «эмоциональным тоном» жизневосприятия) основные и характерные для данного времени и среды формулы звукосопряжений, — тем сильнее и продолжительнее будет противодействие разнообразию и тем длительнее процесс «связывания» кажущихся отдаленными друг от друга сочетаний с системой привычных звукоотношений. Таким образом, при усвоении музыки происходит постоянная борьба между окристаллизовавшимися в памяти звуко сочетаниями (обычно таковые и воспринимаются как формы, а из них уже извлекаются конструктивные схемы, по которым происходит обучение «формам») и между столь же постоянным процессом формования, т. е. приведением к некоторому рациональному единству многообразия звукоотношений, стимулируемого творческим инстинктом в поисках новых раздражителей.

Таким образом, в отличие от первичных музыкально-творческих навыков, в которых очень сильна зависимость от немusыкальных факторов, последующие стадии композиторства включают в себе интерес к преодолению инертности музыкального материала (конечно, и к преодолению инертности собственного сознания и роста в нем стремления к усвоению чисто музыкальных отношений — то, что можно назвать зарождением «профессионального музыкального сознания»). Это преодоление сказывается в организации и развитии материала на основе его динамических свойств — процесс, происходящий под влиянием ряда промежуточных ступеней как стимулов, начиная от производственных отношений (с усложнением которых усложняется и музыка, что убедительно доказывает эволюция хозяйства европейских городов), а не под воздействием обнаженных психофизиологических факторов, т. е. примитивной потребности в частом повторении возбуждающих или успокаивающих организм звуко сочетаний как «моментальных» раздражителей.* Здесь вырабатываются принципы оформления материала, которые рационально обобщают весь процесс формования (только что указанный) и приводят к развитию протяженных форм со сложными соотношениями составляющих их элементов и свойственных им функций. Эти формы, конечно, развиваются в тесной связи с ростом всей культуры человечества в данный период времени и в данной стране.

* Поэтому надо остерегаться преувеличивать биоэмоциональное значение и сексуальное воздействие как якобы единственное предназначение музыки.

**ПРИНЦИПЫ ТОЖДЕСТВА ИЛИ ПОВТОРНОСТИ
 («УЗНАВАНИЕ СХОДСТВА»). ВИДЫ ПОВТОРЕНИИ.
 ИМИТАЦИЯ, КАНОН И ФУГА. ПОНЯТИЕ ТЕМЫ.
 МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИНАМИКА И СТАТИКА**

Повторяющееся движение или проведение дважды или несколько раз одного и того же музыкального материала является наиболее простым и вместе с тем наиболее доступным средством продолжить однажды найденное или выбранное соотношение звучаний. Для усвоения же музыки памятью это средство оказывается надежнейшим. Виды повторений крайне разнообразны: от буквального и точного воспроизведения данного соотношения до контрастного сопоставления двух или нескольких моментов музыки, в которых на основе одного и того же материала вырастают трудно различимые в отношении их превосходства звукообразования. Тем самым уничтожается монотонность буквального повторения, а самый принцип повторения превращается в стимул к развитию музыки из одной тематической предпосылки. Восприятие тогда устанавливает не буквальную общность, а сходство отдельных элементов, связующих отдельные проявления тождественного в своей первооснове материала. Это можно наблюдать в высших формах вариаций, где музыка, вытекая из одного первоисточка, в своем развитии подает руку музыке, формованной по принципу контрастности (сонатное аллегро). Такова, например, последняя часть Героической симфонии Бетховена, где путь вариационного и вариантного развития материала не уступает по размаху своему и напряжению контрастной тематической разработке I части.

Разнообразие видов повторяющегося движения тождественного материала не позволяет пока классифицировать все подобного рода формообразования. Ограничусь указанием только на наиболее «ходкие» виды. Два естественных подразделения выступают сами собою. Это — точное и неточное повторение музыки в отношении ее продолжительности, в отношении привнесения орнаментации, а также в отношении повторности движения тех же элементов, но в обратном порядке или в отражении, в обращении и т. д. Данные виды усложняются возможностью одновременного проведения некоторых повторных движений в разных голосах. Например, в полифонических формах — одновременное проведение темы в расширении и в нормальном ее облике или же в уменьшении и в подлинном виде, а также в прямом и обратном движении расходящихся и сближающихся голосов. В «Junge Lieder» Брамса (op. 63), в первой из них («Meine Liebe ist grün»), последнего типа прием вариантного повторения позволяет композитору построить «плотно» замы-

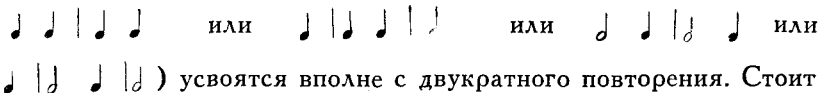
кающийся движение вокального голоса инструментальный отыгрыш:

The image displays three staves of musical notation for piano, likely from the overture to Glinka's 'Ruslan and Lyudmila'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 7/8 time signature. It features a complex melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second staff continues this texture, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing. The third staff is marked *poco ten.* (poco tenuto) and shows a change in dynamics to *p* (piano). The melodic line in the treble clef is more fragmented, while the bass line continues with a similar rhythmic pattern. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings throughout.

В увертюре к «Руслану», в коде, Глинка усиливает приемом обращенного повторения (в точном обращении темы и сопровождающей ее хроматической гаммы) приближение момента «развязки» всего движения увертюры. Он подготавливает подобным перемещающимся повторением непосредственно следующее появление целотонной гаммы и после ее повторного проведения— на этот раз с буквальным последовательным повторением— и приведения движения к кадансовой формуле утверждает тонику посредством стреттного пробега (т. е. в сущности, путем тоже повторного движения в разных голосах) главной темы. В коде этой дан классический пример динамизации развития музыки из повторных проведений в самой последней, замыкающей все развитие увертюры, стадии движения.

Итак, повторяющееся движение в одном и том же голосе — буквальное и небуквальное: оно всегда является последовательным (горизонтальным), тогда как при двух или нескольких голосах происходит усложнение в силу привнесения возможно-

стей вертикальных перестановок (различных типов повторения), а также в силу применения особого вида горизонтально-подвижного повторения — имитации. В последнем случае возникает уже момент разнообразия, придающий движению большой интерес и музыкальный смысл, тогда как простое повторение вызывает в слишком малой степени ощущение продолжаемости движения. Повторение не столько имеет значение возбуждителя движения, сколько служит средством более прочного закрепления в памяти данного соотношения звуков. Например, соотношение $(a : b) + (a : b) + (a : b)$ etc.,* будучи повторяемо очень долго, вызовет ощущение монотонности и в конце концов неподвижности. Слух воспримет это как развивающееся движение только при первых повторениях, в зависимости от количества звучаний и сложности их в каждом из данных элементов. Иначе говоря, буквальное повторение будет восприниматься как движение до тех пор, пока будет интерес к сравнению, различению и запоминанию. Как только этот интерес исчерпается, так повторение становится досадным. Если взять два абсолютно интонационно тождественных звукоэлемента $(a : a) + (a : a)$, то стимулов к сравнению почти совсем не окажется, ибо различия, вызванные тактовым акцентом, или хотя бы соотношения длительностей между a и a (например:



только внести в данное тождество момент интонационного различия, хотя бы в самом примитивном облике — повторение в октаву ($A : a$), как уже стимул к сравнению будет налицо. И если ввести в интонацию характерный тембр, то слух с интересом будет воспринимать такое соотношение, при его повторных возвращениях, как движение.

В Восьмой симфонии Бетховена, в финале, повторяющиеся октавы фаготов и литавр ощущаются как фактор, организующий движение, как органический элемент в общем развертывании музыки и как стимул этого развертывания. Чем сильнее ритмо-интонационное различие двух или нескольких повторно сопряженных элементов, тем больше оказывается стимулов к сравнению у слуха, тем больше движение нуждается в повторении и тем естественнее это повторение воспринимается как стимул к продвижению музыки. Именно из такого рода неизбежности двойного усвоения вытекают столь обычные в классической музыке повторения каждого отдела излагаемой

* Это — условные обобщенные обозначения, под которые могут быть подставлены любые комплексы тонов. (См. также первую сноску на стр. 162. — *Ред.*)

перед вариациями темы и — что еще показательнее — повторение всей экспозиции в сонатном аллере.

Простейшие виды нетождественного повторения получаются при проведении одной и той же формулы сопряжения в орнаментально-вариантном «наряде», когда в конструктивном отношении все остается неизменным. То же получается при ритмическом раздроблении звуков, при обращении аккорда в арпеджированный облик * и т. д. — словом, при всевозможных декоративных и фигурационных изменениях основного вида соотношения звуков. В сущности говоря, даже точное повторение музыки в разных тональностях принадлежит — при условии близкого тонального родства — к виду простейших нетождественных повторений. Но чем отдаленнее тональности друг от друга и чем острее и выпуклее тонально-колористический контраст, тем больше оснований у слуха для «сравнительных суждений», тем интенсивнее восприятие тонального различия при тождественном материале как стимула к движению и, следовательно, как оформляющего фактора. В симфониях, однако, на больших расстояниях, прием повторения больших эпизодов в разработке в виде параллельного проведения их в разных тональностях (чаще всего в терцовом отношении) не всегда вызывает ощущение напряженности движения и понижает драматизм и динамику развития. Это наблюдается у Шумана (например, в I части Четвертой симфонии в разработке — повторение большого эпизода в соотношении малой терции, или в I части Первой симфонии, тоже в разработке — повторение тоже большого эпизода в квинтовом соотношении). Бетховен пользуется подобным приемом разработки в I части Шестой (Пасторальной) симфонии.** Римский-Корсаков умело применяет подобного рода проведение как средство симфонического развития в театральной музыке, в особенности в статико-декоративных и описательных (изобразительных) моментах. Он идет в данном отношении по стопам Листа. К этому приему еще придется вернуться.

Наоборот, применение повторения одной и той же музыки в разных ладах (мажор — минор или минор — мажор) классиками ощущалось как яркий контраст. Об этом свидетельствуют их вариации, где, например, минорное проведение темы служило необходимым средством разрушения тональной монотонности. Минорная вариация в центре мажорных воспринималась очень рельефно и воспринимается так и теперь, ибо слух наш обладает замечательной способностью регулировать восприятие и степень его остроты сообразно стилю музыки, и многое, что

* При перенесении в другие регистры и при тембровых различиях.

** В соотношении секундном, внутри же повторного эпизода применены терцовые тональные отношения, чем смягчается контраст.

в современной музыке покажется вялым, звучит как смелый контраст в музыке иного типа мышления. После ряда мажорных проведений темы (часто в виде орнаментально-декоративных вариантов ее) минор создал ощущение перелома движения, и вследствие этого, несомненно, данный прием предпочитался проведению темы в том же ладу, но в других тональностях.

История развития вариационных форм, в которых принцип тождества («узнавание сходства») доминирует всецело над принципом контраста («констатирование различия») и над стремлением выровнять его дальнейшим движением или же усугубить новыми контрастами,— дает возможность постепенно проследить эволюцию все более и более смелых и далеких отхождений и отклонений от близких и подобных повторений к повторениям контрастным. В них узнавание сходства происходит путем долгого и длительного приспособления слуха к чуждым, наслоившимся в процессе варьирования элементам. В сложных современных вариациях наблюдается гораздо менее постепенное отхождение от первичного облика темы, чем в вариациях классиков, и иная сильно развитая вариация становится настолько отдаленной от своей первоосновы и заключает в себе столько контрастных новообразований, что воспринимается слухом как сильный толчок к дальнейшему движению и исканию синтеза. Но как раз то обстоятельство, что в вариационных формах всегда предполагается тождественным первостимул движения (тема),— дает право продолжать всякое вариантно-вариационное движение беспредельно, т. е. считать эту форму разомкнутой. Ведь как бы ни был блестящ и динамически ярк финал любых вариаций — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию! . .

Чтобы не приводить множества примеров постепенного разворачивания и усложнения вариационных форм с точки зрения постепенной дифференциации тождественных моментов и «затруднения» узнавания сходства, можно сослаться на целый ряд более или менее известных вариаций в исторической последовательности. Было бы немисливо излагать шаг за шагом рост различий в рамках повторности как принципа формирования. Только изучение произведений или хотя бы просмотр их быстро помогут усвоить ход развития. Выдающимися по мастерству и выразительности вариациями и вариациями «в меру» всегда будут те, в которых движение, динамически нарастая, не позволяет, однако, совсем потерять чувство связи между звеньями одной цепи. С-молльные 32 вариации Бетховена и 33 вариации на вальс Диабелли, Симфонические этюды Шумана, ряд вариаций Брамса, и среди них особенно на тему Генделя, затем вариации из Третьей сюиты Чайковского, вариации из Струнного квинтета с двумя виолончелями Танеева позволяют

довольно последовательно проследить путь развития процессов формования из тождественного материала на основе принципа повторности — от первых до последних десятилетий XIX века. Ознакомление же с исторически постепенным приближением к указанным произведениям высших и сложных форм достигается изучением видов вариационного формования приблизительно с XVI века. Лучшие пособия в данном отношении — это *differencias* («дифференсиа») испанских лютнистов и органистов XVI столетия, *division* («дивишин») и *ground* («граунд») английских виолистов и верджиналистов XVI—XVII столетий и *doubles* («дубль») французских клавесинистов XVII—XVIII столетий.

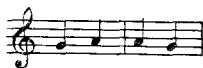
Можно наметить три главные стадии в эволюции вариаций с точки зрения увеличения трудности узнавания сходства. Первая стадия — это когда слух еще не может расстаться с основанием или базой, над которой чередуются мелодические новообразования. Бас все время повторяет избранное соотношение звуков или тему (отсюда английское название для такого рода вариаций или тождественных образований: *ground*). Формы пассакальи и чаконы суть приложения этого принципа. Следующая стадия — это когда композитор отказывается от монотонного точного повторения основной формулы варьирования в басу, но, сохраняя в неприкосновенности конструкцию темы или целой небольшой пьесы, загружает ее при повторении украшениями, орнаментами (это и есть французские *doubles*). Наконец, третья стадия — вариации с очень постепенным раскрытием возможностей темы — от чисто декоративного до симфонически развитого проведения ее. От Генделя и Баха к Моцарту и Бетховену, а от него к вариациям романтиков и современных композиторов путь этот все более усложняется. Крайне исторически показательными, как водораздел между вариациями каноническо-контрапунктического стиля и вариациями гомофонно-гармоническими, оказываются 30 вариаций И.-С. Баха *C-dur* (*Aria con XXX Variazioni*), появившиеся около 1742 года. Все указанные стадии отнюдь не следовали друг за другом строго хронологически, и, например, вариационное формование материала на неизменном басу (тип пассакальи и чаконы) являет большую жизненность. В 1885 году в своей Четвертой симфонии Брамс создал монументальный финал, базируясь на остинатной упругой линии восьмитактной *e-moll'*ной темы, замечательной своим мелодическим напряжением, которое достигается тем, что полутон, помещенный на пятом такте (повышенная IV ступень), вносит яркую «интонационную асимметрию» в движение темы, разрушая своим тяготением четность:

$$e^1 : fis^1 : g^1 : a^1 : ais^1 : h^1 : h : e^1.$$

Возвращаясь к простейшим нетождественным повторениям мотива или темы при одноголосной фактуре, следует указать еще на несложные типы обратного движения, позволяющие

воспринимать его как симметрично повторное. Это формула: $(a : b) + (b : a)$. Виды его крайне разнообразны. От примитивнейшего построения мотива из двух нот

2



до мелодических формул Баха — первой C-dur'ной фуги из «Wohltemperiertes Klavier» и особенно еще первой C-dur'ной инвенции с характерным для Баха приемом мелодического восхождения скачками и заполненного тесными интервалами обратного движения с применением секвенций. Этот прием настолько часто применяется Бахом, что служит ключом к пониманию одного из основных принципов движения и формирования материала в его музыке: динамика скачка почти всегда уступает место постепенному плавному снижению к исходной точке (или ниже ее, если необходимо продолжить движение).^{*} Частое применение секвенций придает некоторую пассивность такому снижению, и оно воспринимается как движение по инерции. Невольно возникает аналогия из области мускульно-моторных ощущений при подъеме в гору или по лестнице, когда движение вверх вызывает желание крупных шагов или прыжков через ступени, тогда как при спуске движение становится мельче, заполненнее и последовательно инертнее — не в смысле психологическом-обыденном, как признак безволия, а в смысле биомеханическом, как необходимость торможения и поступенности, чтобы избежать действия ускорения.) Указанный принцип — один из основных в баховской механике. Он применяется им и в фугах, чтобы оттенить динамическое напряжение в моменты чисто тематической («сюжетной») экспозиции от движения по инерции, связывающего эти моменты и перемещающего центры звучания. Это так называемые интермедии или интерлюдии.

Инвенции Баха содержат много возможностей для наблюдения за многообразными способами формирования материала путем прямого и возвратного движения, так как они позволяют следить за каждым голосом в отдельности и одновременно за проявлением этого рода продвижения в полифонической фактуре. Умение Баха развивать движение из тождественных предпосылок поражает на каждом шагу. Применяя приемы

^{*} Как увидим после, эта смена движения скачками и плавного рельефно проявляется в стольких видах музыки, что такое постоянство позволяет видеть здесь один из законов музыкального оформления,⁵ точно так же, как закономерны чередования растяжения и сокращения (стягивания) звукокомплексов.

проведения материала в увеличении и в уменьшении, а также в обращении, т. е. пользуясь принципами формования, присущими имитационно-каноническому стилю, он с помощью немногих, в сущности, принципов добивается исключительного многообразия в претворении одних и тех же, взятых за исходный импульс, звукоотношений.

Конечно, принцип имитации выступает в данном отношении как первичный и вместе с тем колоссально плодотворный. Изобретение или «находка» в свое время* имитации открыла воз-

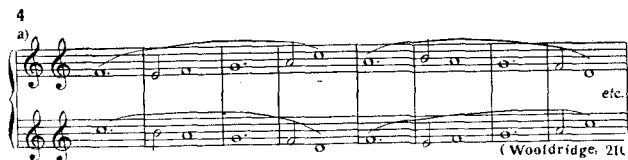
* Первые применения имитации относятся, согласно современным изысканиям, к XII веку. Это прием *perpetuo vocis*.

Цитирую крайне характерный пример средневековой имитации XIII в. (из Кодекса из Монпелье), как он приводится М. Brenet в «Dictionnaire pratique et historique de la Musique» (Paris, 1926):

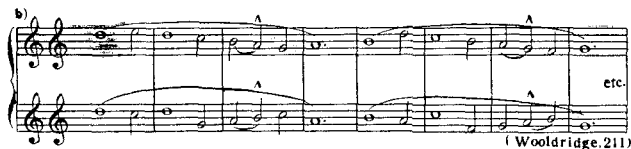


Этот же пример приведен у Римана в «Musikgeschichte in Beispielen» (Lpz., 1911). Очень много примеров «повторных» различного типа проведенных в примитивах многоголосия (формы обмена тождественными интонациями в различных голосах) приведено в работе I. Müller-Blattau. «Grundzüge einer Geschichte der Fuge» (Königsberg, 1923). Там же обширная библиография по данному материалу. Далее «The Oxford History of Musik», Vol. I. «The Polyphonic Period» by H. E. Woodriddle (Oxford, 1901).

Вот несколько данных в самом сжатом виде примеров из множества таковых в первом томе упомянутой «Оксфордской истории музыки» (сокращ. Woodriddle, стр. ...) — примеров из эпохи многоголосия XII—XIV вв. (organa), в которых принцип повторности проявляется в «обмене голосов» (вернее, «попевок» и вообще тождественных мелодических образований) и в секвенциях:

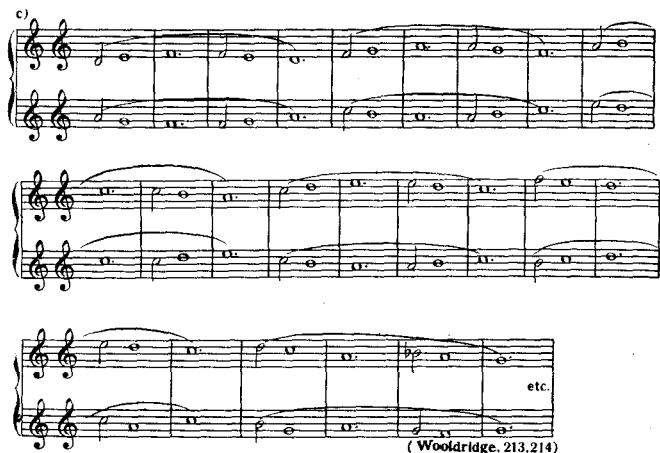


В cantus firmus'e тянется тон с.



В cantus firmus'e тянется тон d.

возможность полифонного горизонтально-подвижного расширения музыки — продвижения из единой предпосылки. Данный и оформленный в некоем сопряжении материал получил импульс к движению из самого себя. Таким образом слух и память, еще не привыкшие к охватыванию полифонического музыкального движения на больших расстояниях, имели постоянную точку опоры в повторяемости проявления одной и той же интонационной формулы. Музыкальное движение получало возможность развития уже в силу постоянства перекрещивания тождественных элементов в разных голосах в разное время, тогда как в каждый данный момент происходит соприкосновение интонаций контрастных. Здесь необходимо подчеркнуть, что простое перемещение тождественных элементов из голоса в голос, помогая поддерживать движение, не оказывает все же на него столь импульсивного воздействия, как имитация. Это понятно. При имитации происходит включение в одну линию мелодического движения другой, ей тождественной; не простое продолжение (повторение) в другом голосе, а именно его включение до того, как движение перволинии замкнется. Это и обуславливает здесь возможность нескончаемого продолжения звучания. В ранних формах средневековой полифонии, как мы только что видели, наблюдается постоянно обмен и перемещение тождественных элементов из голоса в голос, но только факт включения нового голоса в незавершенное движение первого усиливал динамику движения благодаря импульсированию горизонтальной подвижности голосов. Принцип тождественности остается неизменным во всех видах имитации и переходит в развитие формы ее — в канон. Развитие, усиление



В cantus firmus'e тянется тон g.

напряженности музыкального движения в имитационно-каноническом стиле зависит от того, в какой мере применяются приемы увеличения, уменьшения, обращения и возвратного движения, а также от перемещения времени, расстояния и места вступления (вернее: включения) голосов.

Канон — это замкнутая в самостоятельный организм и строго рационально конструированная и точная имитация. Как окристаллизовавшаяся форма канон, в сущности, является уже статическим образованием и механической данностью; в нем принцип движения из тождества в полную противоположность его же проявлению в вариационных формованиях доводится до крайних выводов — до полного отрицания идеи развития художественного организма, идеи, питающей как монотематические (вариационные), так и политематические (соната, симфония, рондо) формообразования. Поэтому не удивительно, что эволюция имитации как стимула к интенсивному движению не

Двухголосный кондукт (conductus duplex):

d)

(Wooldridge, 254)

Rondelus

u

(Wooldridge, 320)

остановилась на каноне, а пошла в направлении к фуге — совершеннейшей форме имитационного стиля.

Фуга также является строго замкнутым единством и в этом отношении сближается с каноном. Но в пределах данного единства она — в противоположность канону — представляет собою не только рационально сконструированный механизм, но динамическое формообразование, поскольку в ней главным свойством надо считать не соблюдение точности имитации при строжайших ограничениях и трудностях достижения этой точности и не «стабилизацию» композиции до полного предопределения и механизации всего процесса оформления, а нечто совсем обратное: рост и развитие движения из монотематической предпосылки или из тождественного проведения одной и той же (сохраняющей на всем протяжении фуги неизменными соотношения звукоэлементов) интонационной формулы, сразу же обнаруживаемой в двух планах (вождь и спутник) как дифференцированное единство. Утверждение тоникодоминантового соотношения, как оно явлено в экспозиции фуги, было — в свое время — крайне существенным фактором оформления и стимулом новой эволюции. Развитие движения, а соответственно тому и динамика композиции совершенно не имеют значения для формы канона: в нем важно точное совпадение — при данных таких-то и таких-то условиях и при соответственно рассчитанных включениях голосов — всех имитационных ходов. Поэтому темы канона могут быть интонационно-динамически нейтральными и невыразительными. Наоборот, темы фуги должны быть максимально рельефными, упругими и потенциально-действенными — в том смысле, что они должны обуславливать и вызывать возможность развития движения, не ограниченного точными пределами и рамками. Движение фуги (его рост и динамика) зависит от темы как зерна, как стимула, и от наличия в ней данных к движению. Здесь неизбежно приходится вводить понятие энергии — звуковой или тематической, — потому что иначе не объяснить разницы между механически предустановленным, строго замкнутым продвижением канона и органически развитым движением фуги.

Если сравнить, например, тему D-dur'ной фуги из I части «Wohltemperiertes Klavier» с темами cis-moll'ной и es-moll'ной фуг оттуда же, то сущность их различия живо ощущается на слух, и каждому музыканту ясно, что из D-dur'ной темы (вращающаяся фигура как приготовление к «прыжку», как размах, затем скачок на сексту и «уступчатый» ход вниз к точке отправления) не смогли бы вырасти ни напевно-песенная «равнинная» фуга, как es-moll, ни сурово-сосредоточенная cis-moll'ная фуга. Характер темы несомненно предопределяет характер музыки и движения фуги. Но как объективно обосновать ощущение

этих несомненных данных, которые обуславливали бы именно то, а не иное воздействие темы на весь строй фуги?

В тональной системе, в которой организуются фуги Баха, соотношение $cis : his : e : dis : cis$ — тема cis -молл'ной фуги — является интенсивно сопряженным:

6 Moderato e maestoso

Стоит только, скажем, изменить соотношение тонов в такое: $cis : h : e : dis : cis$, как острота пропадает. Дело в том, что в теме, избранной Бахом, каждый момент продвижения от звука к звуку вызывает напряженное выжидание у слуха: за тоникой cis следует вводный тон his — это первое соотношение уже является обратным привычному следованию тонов. Дальше: значение his — как вводного тона подрывается его «скачком» на уменьшенную кварту, что на слух составляет (энгармонически) большую терцию. Таким образом, второе соотношение содержит в себе двойственный момент для слуховой оценки, ибо слуша-

ние музыки — повторяю опять — процесс интенсивнейшего сравнения каждого предшествующего интонируемого момента с последующим. Двойственность выражается в том, что, взятое вне отношения к *cis*, самостоятельно, звучание *his : e* ощущается как консонантное, точно так же, как если бы взять без *his* соотношение *cis : e*. Но *cis : e* через *his* уже не дает устойчивости и требует продолжения. Тогда интонируется новое отношение *e : dis* (причем *dis*, как и отправная тоника, по длительности своей вдвое превышает длительность *his : e*). Этот новый момент осложняет отношение, ибо даже при ритмической тождественности *cis : his* и *e : dis* и при явном наличии подъема сравнение не приводит слух к ощущению равновесия, так как *dis* по отношению к *e* является малой секундой, по отношению к *his* — малой терцией, а по отношению к начальной тонике — большой секундой. К тому же *dis* подчеркивает диссонантность *his : e*, и остановка на *dis* перед падением его в исходную точку — в *cis* — еще больше акцентирует неустойчивость и ожидание. Но в тот момент, когда звучит уравнивающее всю формулу *cis*, вступает спутник (*gis*), начинает интонировать тему квинтой выше и тем самым подхватывает движение.

Произведенный как бы «под микроскопом» такой детальный анализ *cis-moll*'ной темы показывает в ней ряд крайне неустойчивых интонаций. Тождественное движение спутника, конечно, усиливает неустойчивость. В то же время замкнутость и лаконичность темы позволяют часто ее повторять, каждое повторение в новом окружении вызывает дальнейшее сравнение соотношений, и интерес движения возобновляется с каждым новым проведением, несмотря на присутствующий всюду момент повторности основной формулы сопряжения звуков. Вот это все отсутствует в каноне как самодовлеющей форме. Динамические качества темы канона несущественны для формообразования — важны ее чисто конструктивные данные. В фуге же, чем сильнее способность темы вызывать своим появлением ощущение интонационной новизны и необычности при сравнении каждого данного момента со всеми предшествующими, тем напряженнее все движение музыки и тем богаче потенции к развитию, заключающиеся в теме.* Следовательно, звуковая энергия любого соотношения звуков — величина относительная. Она определяется в той же мере совокупностью в теме наиболее неустойчивых (при данной системе звукосопряжения) интонационных моментов, как и их способностью вызывать дальнейшее интенсивное движение.

То же самое можно наблюдать и в симфоническом развитии: динамика темы первого *allegro* Пятой симфонии Бетховена выявляется через горизонтально-подвижное сопряжение

* Дух в каноне, в сущности, еще не тема.

или наслаивание повторений руководящей ритмо-интонационной формулы (из трех восьмых с акцентом на четвертый длительный звук). Нельзя поэтому изолировать от всего последующего развития первичную интонацию $g:g:g:es$, которая по своей «двусмысленности» может принадлежать и Es-dur и c-moll. В первом случае эта терция звучала бы менее интенсивно, потому что сразу возникало бы устойчивое утверждение тоники. Здесь же Бетховен идет от доминанты (g) на терцию (es) основного трезвучия, затем — повторным движением — от субдоминанты (f) к верхнему вводному тону (d) и тем самым заставляет слух настроиться. Напряжение усиливается еще выжидательными ферматами. Только после двукратного интонирования основной предпосылки в указанном виде появляется полное тоническое трезвучие, определяющее лад. Повторность вызвала сравнение и потребность в синтезе, и потому темой Пятой симфонии надо считать не две ноты $g:es$, а соотношение $(g:es) + (f:d)$, вызывающее трезвучие $g:es:c$, т. е., в сущности, такое последование:



Таким образом, энергия темы возникает в совокупности ритмо-интонационных фазисов ее формирования.

Глава III

УЧЕНИЕ О ДЕЙСТВУЮЩИХ СИЛАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМОВАНИЯ И ПОНЯТИЕ ЭНЕРГИИ. ДИНАМИКА ТОЛЧКА. УСТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

По свойствам той или иной системы звукоотношений — системы, создавшейся в условиях той или иной культуры и зависящей от множества вне ее лежащих причин, — определяются действующие силы музыки или причины движения. С этой точки зрения, каждая музыкальная композиция — это комплекс подвижных звукоотношений, совокупность которых может быть строго замкнутой и уравновешенной формой, но может мыслиться и в виде ряда бесконечных звеньев (разомкнутая форма). Когда такая совокупность охватывается мыслью как окристаллизовавшееся единство во всей сложности своих соотношений и как находящееся в полном покое и равновесии всех сил целое, — тогда можно говорить о музыкальной статике. Извлечение из этого единства ритмо-конструктивных отношений, принимаемых в неподвижности

и вне всякого отношения к их реальному звучанию (интонированию), составляет предмет самостоятельно-тектонического анализа. С другой стороны, преобладание в интонируемой музыке уравновешенных моментов до степени почти отсутствия ощущения необходимости перехода из одной вертикали (комплекс одновременных созвучий) в другую, точно так же позволяет называть произведение статичным, но уже в смысле противопоставления музыке динамически-подвижной. Так, например, терцовые тональные соотношения, излюбленные романтиками, в свое время были реакцией на слишком [часто] использованные и начинавшие терять силу воздействия тонико-доминантовые отношения. Колористически свежие, они — тем не менее — вскоре оказались вялыми в конструктивном отношении и в конце концов не преодолели значения тонико-доминантовой сферы. Включенные же в нее, они заметно обогатили и усилили интенсивность ее воздействия как стимула движения.

Если музыкальную композицию рассматривать в ее конкретной данности, в движении — ибо она есть прежде всего комплекс подвижных звукоотношений, — то из стадии изучения форм-схем (формы в неподвижности или окристаллизовавшихся интонаций) неизбежно приходится переходить к наблюдению за стадиями движения музыки или за процессами формирования и от наблюдения к изучению сил, служащих причинами или стимулами движения. Это и будет областью музыкальной динамики. С точки зрения музыкальной динамики, эволюция музыкальных форм представляется стремлением человеческого мышления добиться максимальной (при данных запросах) протяженности музыкального движения. Иначе говоря, усилить действие стимулов, возбуждающих рост и продолжительность движения (а с ним и энергию данной звучащей массы), и отдалить возможно дальше наступление момента равновесия. Средства, которыми осуществлялось такое стремление, были различными на долгом пути эволюции, да и сама эволюция происходила далеко не последовательно-постепенно, а через ряд мутаций и отклонений, но в сущности своей процесс оставался одним и тем же на протяжении веков. Идея «бесконечной мелодии» Вагнера в этом отношении ничуть не является более ценной или более новой в сравнении с интенсивным стремлением к прорастанию и продвижению полифонической ткани у композиторов средневекового мотета в цветущую пору *ars nova* (XIV в.) или еще раньше (XII—XIII вв.) у мастеров парижской школы *Notre-Dame* в их *organa*.

Преобладали, конечно, в иные эпохи тенденции к усилению стимулов, устанавливавших равновесие и доминировавших над «взрывчатыми силами». Но, во-первых, по самой природе своей музыка никогда не могла быть абсолютно статичной, и стремление к образованию все более и более сложных звукоотно-

шений все-таки всегда приводило и к росту движения. Во-вторых, в отношении эпох «статической» музыки надо быть сугубо осторожными, чтобы не подменить слуховыми представлениями других эпох слуховые представления людей более ранних периодов музыкальной эволюции. То, что нами может в прошлом ощущаться как композиционная статика, в свое время могло восприниматься гораздо острее.

Пример: стиль Палестрины, классическое совершенство которого представляется, в свете современных исследований Morris'a и Knud Jerpesen'a, далеко не академическим благодушием и безмятежностью, а следствием сложного взаимодействия контрастирующих факторов, т. е. как рождающееся из противоречий и изобилующее конфликтами становление.

Первой задачей изучения формирования музыки как динамического искусства является поэтому наблюдение за действующими причинами (силами), организующими движение (в указанном смысле — отдаление момента наступления равновесия), и изучение их действия.* Понятие вводного тона, например, может быть, с точки зрения изучения музыкальной формы как становления действующих сил, анализируемо именно в смысле вскрытия в нем свойств его, стимулирующих движение. Место вводного тона в системе европейского интонирования позволяет его рассматривать как одну из несомненных сил, вызывающих интенсивное звукоотяготение. На слушателя неевропейца, привыкшего к иным системам звукосопряжения, энергия вводного тона не произведет такого воздействия, как на европейца, воспринимающего музыку в пределах равномерной температуры и тональных отношений. Однако объективное значение вводного тона как движущей силы или значение других факторов формирования, например задержания или «мнимого» каданса (разрешение доминанты в VI ступень) как явлений, отдаляющих наступление момента равновесия, ничуть не уменьшается. Без изучения вызывающих движение стимулов и действующих в нем сил невозможно изучение процессов формирования, а без изучения этих процессов всякое учение о форме перестает быть исследованием конкретных качеств музыкального оформления и превращается в изучение только одних схем. Схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм ее проявления столько же, сколько есть сонат. Чтобы понять их не схематически, необходимо классифицировать их по сходству принципов формирования, исходя из динамики звучания и не отнеся в них как исключение все, что делает их живой музыкой.

Понятия консонанса и диссонанса, рассматриваемые в музыкально-динамическом (не акустическом и не психофизиологи-

* Напоминаю, что эти действующие силы — силы, возникающие в самом процессе интонирования, а не мифические первопричины.

ческом) плане, изучаются тогда точно так же, как причины, задерживающие или усиливающие движение, т. е. как силы. В таком случае проясняется путаница, нагромождаемая вокруг них. Консонанс и диссонанс становятся факторами стиля,* т. е. реальнейшими выразительными средствами музыки, ибо стиль как комплекс средств выражения данной эпохи или мастера обуславливается действием законов отбора, которые, с одной стороны, закрепляют наиболее жизненные средства и приемы воздействия искусства, а с другой — устанавливают характерные для данной среды критерии художественности и самое понятие художественного. Так намечается связь между — казалось бы — имманентно-музыкальной динамикой и процессами музыкального формования и между окружающей структурой общества — средой, порождающей музыку.

Не перечисляя здесь всех «категорий» сил, возбуждающих музыкальное движение (в восприятии действие их ощущается либо как отдаление момента покоя, либо как интенсивное к нему стремление, например действие вводного тона), можно вернуться к уже сделанной попытке определения понятия музыкальной энергии с более выясненными данными. В теме фуги *cis-moll* были установлены причины ощущения в ней напряженного неравновесия от точки отправления до нового появления тоники *cis*. Ее появление могло бы произойти тотчас за вводным тоном *his*, так как этого требует система мелодического минорного лада в ее рационально-уравновешенном состоянии. Но тем фактом, что за *his* не последовала непосредственно тоника *cis* и что появление последней было «оттянуто» под действием указанных выше интонаций на некоторый промежуток музыкального времени, — вызвано было движение и с ним произведена затрата энергии со свойственными ей превращениями количества соотношений колебаний тонов в качество (раздражение и реакция). Чем интенсивнее ощущается эта затрата энергии, тем сложнее деятельность сознания, сравнивающая каждый новый момент звучания с предшествующим («слушание музыки»).*.* Понятие энергии не может не быть приложимо

* Например, длительная эволюция септимы доминантаккорда, ее «несвободное и свободное» применение позволяет наметить несколько стилистически различных эпох и помогает классификации сочинений в музыкальном плане без привлечения акустики и физиологии, которые должны изучать это же явление в своей сфере.

** Настаиваю, что упорным подчеркиванием в процессе восприятия музыки организующей деятельности сознания (сравнение и оценка сходства и несходства) я тем самым вовсе не отвергаю содержания музыки и эмоционального ее воздействия, как якобы «формалист». Силу какого-либо физического удара можно ощутить как боль, но и можно осознать как причину, порождающую то или иное действие и энергию. Здесь я стремлюсь осознать эти действующие причины в музыке. Вводный тон, столь часто отводимый Григом в его мелодике из тоники в доминанту,

именно к явлению сопряжения созвучий, потому что иначе совсем уничтожается понятие музыкального материала («звучащего вещества»), а значит — и физическая данность музыки. Проблема ставится так, поскольку при исследовании процессов оформления в музыке никак нельзя исключить самого факта звучания или интонирования (не в пассивном, а актуальном значении этого понятия — как ежемоментное обнаружение материала), а тем самым, — как бы ни определять результаты интонирования и музыкального движения — будет ли это выражением душевных состояний или удовольствием, испытанным от приятных сочетаний звуков, — факт работы, факт перехода некоей затраченной силы в ряд звукодвижений и ощущение последствий этого перехода в восприятии наличествует в музыке, как и в других явлениях окружающего мира.

Если композитор в своем творчестве производит работу и затрачивает тем самым часть своей жизненной энергии, то конкретный вид этой работы — музыкальное произведение будет видом превращения энергии композитора. Пока произведение не звучит, не интонируется, — оно все равно что не существует. Те или иные формы его интонирования, начиная от мысленного озвучивания или «чтения» партитуры, затем исполнения в переложении или, наконец, в подлинном виде, превращают потенциальную энергию проинтонированной композитором музыки в кинетическую энергию звучания (воспроизведение), переходящую в свою очередь в акте слушания музыки в новый вид энергии — «душевное переживание». Этот ряд превращений составляет необходимый путь музыки от первых этапов зарождения ее в воображении композитора под действием окружающей жизни до восприятия ее чутким слушателем. Считать ли, что композитор вполне осознанно «заражает» слушателя определенным чувством или что он «переводит» избыток своей жизненной энергии в энергию звуков, — результат, т. е. самый факт «заражения», происходит всегда через музыкально-материальную среду, через комплекс звукосоотношений, выбранных композитором и зафиксированных в нотной записи. Чтобы результат был именно тем, каким его хочет слышать композитор, необходимо, чтобы слушатель тоже способен был понять музыку, т. е. был в такой мере культурно развитым, чтобы звуковые соотношения не показались ему случайным набором созвучий. Кроме того, он должен быть эмоционально и идеологически предрасположенным к тем переживаниям, какими композитор желал бы «заразить» его через свою музыку. Принимая во внимание всю сложность проблем музыкального содержания

есть движущая сила большого напряжения. В восприятии это явление вызывает чувство необычности, затем неудовлетворенности и т. д., не теряя своего объективно-музыкального значения как динамического фактора.

и тесно связанной с ними проблемы перехода энергии от композитора к слушателю через организованный комплекс звукоотношений — через произведение, необходимо было указать на возможности разрешения их в исследовании по формообразованию. Тем самым устанавливается место музыкального произведения как одного из видов превращения энергии — место между творческим актом и восприятием. Вид энергии, проявлением которого необходимо считать движение музыки, является интонационной энергией, развертывающейся в звукодвижении. Она может возбуждать в слушателе те или иные эмоции, поскольку она в них претворяется. Но слушатель же может анализировать ее проявления в самом музыкальном процессе — в развертывании звукового потока. Проявление звукоэнергии — помимо ее превращения в переживание — сказывается двояко: как факт работы или более или менее длительного продолжения движения и как наличие силы, организующей это движение, т. е. процесс формования материала. Например, вводный тон — сила, вовлекающая звук как данное отношение в некое движение. Но работа или действие этого движения ощущается как тяготение вводного тона в тонику. В этом смысле можно говорить об энергии вводного тона и точно так же об энергии тритонового интервала и вообще о качественных различиях расстояний тонов (а не о механическом перемещении их), причем не в плане употребительных только в европейской системе звукоотношений.

Понятие энергии предполагает за собой понятие музыкального движения и сил или стимулов, его вызывающих и в нем действующих; эти же силы или стимулы предполагают понятие толчка как явления, от которого возникает самое движение и зависит развитие энергии движения. Физически, извне, толчок является или ударом по клавише, или моментом вдвухания с неизбежным акцентом при этом. Энергия дыхания обеспечивает силу и энергию звучания. Но понятие толчка ощущается еще и в самом музыкальном движении. Прежде всего это момент начала музыкального сопряжения. Удар по клавише и отдельный возникший звук без дальнейшего продолжения — музыки не образуют. Только толчок или удар, вовлекающие наше сознание в систему отношений звуков, получают музыкально-динамическое значение, так как становятся силами, вызывающими движение.

Дальнейшее после изложения темы вождем формование фуги *cis-moll* Баха поможет осознать роль толчка. Когда тема со вторичным появлением тоники приходит на миг в равновесие и в принципе может остаться в состоянии покоя (такт 4, пример на стр. 48), — в этот момент вступает спутник с темой, интонируемой квинтой выше. Начальный звук (*gis*) спутника воспринимается как крайне действенный толчок и акцент,

потому что он «подхватывает» достигающее в данный миг точки опоры и с нею состояния равновесия движение вождя, ибо *dis* как звук, тяготеющий в своем падении к устойчивому *cis* — к тонике, выполняет функции верхнего вводного тона. *Gis* переводит движение в новую стадию именно [тогда], когда могло бы произойти замыкание. Если бы *gis* спутника появился на полтакта позже, его сила как толчка и вызванный им новый приток энергии были бы несколько менее значительны. Следующее вступление вождя (*cis*) происходит уже на полтакта после того, как тема, «экспонируемая» спутником, достигла точки опоры. Его динамика в этот момент не только не снижается, а усиливается, так как тема спутника перед ним, достигая тоники (*gis*), не получает равновесия, из-за того что нижний голос образует с нею задержание секунды. Таким образом новое вступление вождя приходится на очень острый момент: *cis* (тоники) в верхнем голосе звучит одновременно с резко контрастирующим ей тоном *dis* в нижнем голосе. Это *dis* выполняет здесь ту же функцию верхнего вводного тона и увлекает голос к тонике. Из-за задержания тоники появляется на четвертой слабой доле такта, и *dis* временно получает значение упора, чем нивелируется значение тоники (*cis*) как отправления. Из-за этого в нижнем голосе опять не восстанавливается равновесие: из *cis* движение возвращается в *dis*, остро диссонировав с двумя верхними голосами, вновь уходит в тонику (*cis*) и здесь как будто бы достигает устойчивости. Но, с одной стороны, в этом нижнем голосе уже образовалась инерция движения, которая вызывает подобные предшествующим задержания (такты 4—5, 6—7, 8—9) с «откатом» вниз вслед за разрешением; с другой же стороны, устойчивость или консонантность второй половины восьмого такта подрывается функциональным значением *e* в верхнем голосе. Это *e* вовсе не является устойчивым тоном: как уменьшенная кварта, идя за *his*, оно настойчиво требует дальнейшего движения. Кроме того, наступившее из-за консонантности вертикали равновесие на относительно слабой доле такта звучит как женское окончание. Оно является мнимым равновесием из-за противоречия между гармоническим функциональным значением образовавшегося вертикального комплекса (*e—gis—cis*, читая сверху вниз) и функциональным же значением каждого отдельного тона этого комплекса в мелодическом отношении как точки горизонтали.* И еще: если даже признать интонационное значение данного комплекса как тоники-устоя, то оно вступает в противоречие с ритмо-конструктивным положением аккорда, как было только что указано, на относительно

* Характерный пример диалектической направленности музыкального движения, когда «горизонталь» и «вертикаль» являют собою функционально-противоречивые координаты. Об этом подробнее — дальше.

слабой доле такта. Все эти причины вместе вызывают дальнейшее движение и развертывание энергии звучания. С каждым новым толчком — новым вступлением — увеличивается сила звукового напряжения и расширяется объем звукового пространства. По отношению же к дальнейшему развитию фуги вся стадия экспозиции является процессом накопления энергии.

Нет необходимости продолжать дальнейший анализ движения *cis-moll'*ной фуги с точки зрения динамических функций организующих ее элементов и нагнетания энергии движения. С помощью данных указаний такого рода анализ вовсе не трудно провести до конца этой фуги и применить его к любой иной. Необходимо теперь добыть некоторые существенные, с точки зрения формообразования, выводы из рассмотренного процесса и из сделанных наблюдений.

Только что было указано на крайне важное, именно в данном отношении, обстоятельство — на несовпадение функционально-интонационного значения достигнутой тоники с ритмо-конструктивным распорядком или размещением звукоэлементов. То, что появление тонического комплекса не совпало с сильной долей такта, мешает установлению полного равновесия. Далее: в плане интонационно-динамическом постоянно ощущается конфликтность между функциональной зависимостью и ролью каждого отдельного тона как точки подвижной горизонтали (мелодический план) и между функциями этого же тона как созвука, принадлежащего некоему вертикальному комплексу. Иначе говоря, каждое данное сопряжение тонов может рассматриваться в двух координатах и еще в плане взаимодействия ритмо-тектонических (или конструктивных) и интонационно-динамических принципов формования. Совокупность как этих явлений, так и ранее указанных действующих внутри данных ладовых тяготений сил (но далеко не перечисленных), позволяет рассматривать процесс формования музыки как процесс диалектический с постоянным сосуществованием противоположностей. В зависимости от того, на какое из функциональных значений тонов как на максимально выразительное устремлено сознание эпохи и композитора, возникает преобладание вертикальных комплексов над линейными тяготениями или обратно. Действующие силы в каждом из видов музыкального формования меняются, и та сила, которая доминирует в одном случае, может почти не приниматься в расчет в другом. Но во всех случаях действие сил направлено на преодоление сопротивления материала (можно сказать: на превращение акустического явления в эмоционально-выразительный язык музыки) и на организацию движения. С этой точки зрения, каждая из систем звукосопряжения — будет ли то европейская тональная система в разные эпохи своего существования, с большим или меньшим

господством принципа альтерации, будет ли то архаическая ангемитонная система или античные звукоряды, обусловленные числом и настройкой струн лиры,— все они возникают в результате отбора тонов в сфере акустических явлений с целью возможности организации музыки в пределах потребного данной среде круга интонаций. В пределах системы звукосопряжения, которая вырабатывается в результате длительного ряда усилий и приспособлений слуха и возникает из социально осознанных потребностей,— творится и интонируется музыка в постоянном стремлении к выработке устойчивых, уравновешенных звуко-соотношений, которые образуют своего рода основной фонд интонаций, и в столь же постоянном тяготении к замене этих окристаллизовавшихся комплексов новыми. О том, как ослабляется чувство сопротивления материала и как звукоотношения, которые воспринимались как интенсивно выразительные, перестают таковыми быть,— я излагаю в Добавлении 2 («Основы музыкальной интонации»).

Теряется ли, однако, тем самым для музыковедения объективное значение таких ставших «архаичными» интонаций? Конечно, нет. Если нашей интонационной системе чуждо функциональное значение *cantus firmus*'а в мотете *ars nova* или в мессах франко-фламандской школы, то исследователь, желающий понять эту практику музыки, прежде всего должен постараться усвоить функции элементов господствовавшей тогда системы. Точно так же, как, если бы композитор вроде Хиндемита пожелал сочинять в плане гармонического мышления Шумана или Листа, он должен был бы принять функции тонов, как их принимали указанные композиторы.

Итак, изучение проявления стимулов музыкального движения и энергии движения в истории развития музыки указывает на необходимость рассматривать это движение как диалектический процесс, в котором тенденция к равновесию одновременно оспаривается не менее сильным стремлением к отдалению момента наступления равновесия, а с ним и полной кристаллизации данных соотношений. Такая полная кристаллизация оказывается никогда не осуществимой, потому что каждое из ставших привычными соотношений, не теряя своей объективной функциональной значимости в данной системе, с изменением производственных отношений, которые эта система в музыкальной своей «специфике» отражает, перестает ощущаться коллективным сознанием как упругая актуальная форма сопряжения и уступает место новой. Эпохи академизма в музыке — это эпохи преобладания удовлетворяющих большинство людей максимально (но не абсолютно) привычных сочетаний. Эпохи кризисов и борьбы — это поиски музыкантами более интенсивных и непривычных, а потому острее воздействующих сочетаний и приспособление к ним слуха окружающей среды.

Поскольку полная кристаллизация звукоотношений каждой данной эпохи оказывается недостижимой, постольку обычное учение о формах как неких завершенных схемах всегда отстает от музыкального становления в его конкретной исторической данности, и формы-схемы, фиксируя уже изжитый интонационный опыт прежних поколений, вступают в непримиримый конфликт с новообразованиями. Следовательно, в деятельности композиторов, с точки зрения изменяющихся процессов формования, необходимо различать два основных уклона в том отношении, что одни из них, отражая вкусы и психику класса, идеологами которого они являются, продолжают утверждать дедуктивно приемы оформления, накопленные в предшествующем опыте, другие же, исходя из новых свойств вновь «нащупанных» слухом звукосопрежений, устанавливают новые принципы формообразования. Одни, стало быть, приспособляют к данному материалу привычные схемы, другие ищут в непривычном материале соответствующих силе его выразительности форм ее выявления. Так образуется диалектика музыкального формования.

Исходя из всех высказанных предпосылок, необходимо считать всякое музыкальное движение, которое и в целом, и в каждый данный момент постигается как становление организующих его сил, как акт формования, — состоянием неустойчивого равновесия, замкнутым между первым толчком (точка опоры, или исходная точка, или точка отправления) и замыкающей движение конечной формулой (концовка, каданс). Эти начальные и конечные формулы надо различать от толчков и кадансов внутри данного процесса развертывания музыки, которые частично замыкают движение отдельных стадий и являются кадансами-вехами и распределителями звукового потока. Они закрепляют то или иное направление движения, или отклоняют его, или же указывают новое. История развития совершенного каданса как формулы, впитывавшей в себя сопряжения, существенные и характерные для всей системы звукоотношений ряда эпох, представляет собою важнейшую главу в эволюции музыкального формообразования, а эта эволюция в свою очередь в свете динамического учения о музыкальных формах оказывается длительной борьбой за максимально интенсивное заполнение все увеличивавшегося пространства «пробега» между точкой отправления и точкой восстановленного равновесия путем использования энергии звукосопрежения и тяготения.

Разнообразие звукоотношений до сих пор еще не поддавалось исчерпывающей классификации в плане историческом, но основные принципы формования все же доступны наблюдению и обобщению. Как бы ни были скромны эти попытки наблюдения и обобщения, от них нельзя отказываться, равно как нельзя бояться и гипотез, помогающих объяснению тех или иных

явлений в сложных процессах музыкального формообразования. Подобный путь свойствен каждому исследовательскому становлению. Классификация и систематика форм-схем в чисто конструктивном отношении и с отказом от проникновения в сущность интонационных процессов и превращений звукоэнергии, рождающих эти окристаллизовавшиеся схемы, ничего не дает для постижения законов музыкального движения в его становлении, в акте формообразования и в претворении одних форм в другие. Нисколько не отрицая полезности такого рода исследований, нельзя не указать на их ограниченность и на опасности, связанные с представлением о формах как о схемах, безразличных к свойствам материала и как бы извне наполняемых содержанием. Это формалистское представление сыграло крайне вредную роль, отделив форму от интонации, и довело до абсурда дуализм формы и содержания, минуя факт, что музыка как чувственно непосредственное познание мира есть обнаружение материала в формах движения, организованных человеческим сознанием и умением (техника искусства). Ведь даже примитивные виды музыкальной «сигнализации» выступают в своем воздействии как оформленные звукоотношения. Иначе музыка не двинулась бы дальше интонаций-междометий. Горожанин нашей эпохи может вовсе не подозревать о существовании гамм и не изучать «элементарной теории» музыки, но первично-основные звукоотношения (а это уже формы) европейской музыкальной системы запали в его сознание и его память из опыта восприятия музыки — будь то дома, на улице, в концерте, или в кино, или в ресторане, — и он, сам того не подозревая, испытывает эмоциональное воздействие музыки только через ее формы. Людям же, не воспринимающим музыку организованно, она представляется хаосом и шумом. Это легко наблюдать, когда даже высококультурные слушатели господствующего класса сталкиваются в своем восприятии с непривычными для них интонационными оборотами и формами музыки, которая возникла в классово им родственной среде. Обратное видно, когда класс уходящий принимает музыку класса, идущего ему на смену, в силу ее простоты и общедоступности — как реакцию на изысканные вкусы. Пример: успех буржуазной комической оперы (собственно жанровой, мещанской лирической комедии) с ее тематикой и семантикой — накануне Великой французской революции — в аристократических кругах. Точно так же многие видные представители австрийской аристократии шли навстречу Бетховену, тогда как в буржуазной среде его искусству долго оказывалось сильное сопротивление (об этом говорит хотя бы история распространения бетховенских симфоний), пока не выработались слуховые навыки. Бетховен был признан, так сказать, от противного: через искусство романтиков!

СТИМУЛЫ И ФАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ

Глава IV

ТОЛЧОК И ЗАМЫКАНИЕ ДВИЖЕНИЯ (КАДАНС)

Толчок или отправная точка.

Каждое музыкальное произведение разворачивается между первичным толчком (точка отправления, момент отталкивания) и тормозом или замыканием движения (каданс). Наблюдение за толчком, отталкиванием или началом движения музыки столь же важно, как и изучение процесса замыкания. К сожалению, если в области изучения каданса кое-что достигнуто в отношении классификации кадансов как конечных формул и даже частично сделана попытка проследить эволюцию совершенного каданса (Alfredo Casella. *L'evoluzione della musica a traverso la storia della Cadenza perfetta*. L., 1924), то по части исследования приемов и интонационных формул, детерминирующих начало движения, приходится собирать материал с большим трудом, и, конечно, все главное в этом отношении дает только наблюдение. От отправного пункта или первоисточка (толчка) движения, его силы и характера зависит многое. С точки зрения психологической, первомент интонирования вовлекает внимание слушателя в предстоящее становление музыки. В этом музыкально-динамическом процессе первоисток движения определяет его ближайшее направление, степень силы и скорости, характер и ритм. Но абсолютной «меры» толчка в музыке нет, и если первый звук естественно является как первый раздражитель точкой отправления музыки, то все-таки, конечно, надо считать толчком не только первый тон — первый момент интонирования, и даже не только первый момент сопряжения звуков. Толчок не есть резко ограниченная интонация, а функция тона или ряда тонов (звукосопрежений), детерминирующих себя в данном становлении в качестве первостимулов движения.

Как в процессе замыкания движения выявляются четкие формы конца, «собирающие» в себе характерные элементы лада, и вместе с тем целые отделы (коды) служат в отношении ко всему предшествующему развитию смыкающим и тормозящим его синтезом,—точно так же существуют свойственные данному стилю приемы отталкивания—начальные интонации, превращающиеся иногда в излюбленные формулы, и вместе с тем толчком же становится целая группа звукосопряжений. В крупных циклических формах первоистоком движения является большое и нередко широко развитое вступление в своем отношении к последующему сонатному аллегро. Всевозможные наигрыши, ригурнели, рефрены в мелких формах точно так же следует рассматривать как отправной момент музыкального становления. В процессе развития рондо постоянное возвращение к руководящему напеву, к теме, являющейся вместе с тем и припевом—функцией, унаследованной от народной хороводной песни с хоровым рефреном (средневековый *Rundgesang*),—такое возвращение получает смысл, еще более показательный для процесса формования, чем любые наигрыши в куплетных или танцевальных формах. В рондо такого рода постоянное тяготение к первоистоку указывает на необходимость цепляться за отправной момент, как за наиболее организационно сильный и объединяющий фактор всего движения. Иначе, вне этого фактора, все разворачивание движения и процесс формования не имеют в рондо прочных связей и держатся на функционально зыбких, мало актуальных сопоставлениях. Возвращение к первоистоку—характерный признак этой формы, вышедшей из упомянутой круговой плясовой песни. В опере роль первоистока выполняли увертюра и антракты перед действиями. Вагнеровский форшпиль (в «Лоэнгрине», «Тристане», «Мейстерзингерах», «Парсифале») сжато суммирует в симфоническом формовании все действие и служит для него драматическим введением или точкой отправления.

Таким образом, анализируя в самых общих чертах толчок или начальный момент музыкального движения с точки зрения процесса интонирования, необходимо выделить в нем: первый отправной звук,* затем первое, характерное для всего дальнейшего движения сопряжение звуков, определяющее ритм и тональность, и, наконец, расширенное введение (например, медленное вступление симфонии). Можно рассматривать каждое данное становление музыки в его крайних пределах как «пробег» от первого толчка до последнего каданса и одновременно можно внутри этого становления наблюдать отдельные соподчиненные целому «толчки и тормозы». В этом пробеге началь-

* То есть уже самый факт—начало интонирования музыки, ее обнаружения для слушателей.

ный и последующие толчки как определители движения действуют тем самым на более или менее далекое расстояние. Тут необходимо помнить, что каждый первый момент интонирования имеет своей непосредственной целью включение сознания слушателя в тон, в сферу музыкального становления на основе свойственной данной эпохе и социальной среде системы соотношения звуков. Если взять какую-либо средневековую интонационную формулу псалмопения, речитации, то в ней обычно различимы: начальный момент (Initium), речитирование на основном тоне (Tenor) с цезурным полукадансом (Metrum) и заключение (Punctum); например: *

8

Initium	Tenor	Metrum	Tenor	Punctum
---------	-------	--------	-------	---------

Dl _ xlt dominus domino me _ o: Sede a dex _ tris me _ ls.

Голос как бы «подбирается» к желанной точке опоры, а не атакует ее сразу. Толчком здесь будет «подход» и момент фиксации тона, на котором ведется речитация.

Соответственная функция всякой концовки всякого каданса — замкнуть движение в обусловленной данной системой звукоотношений сфере. Обычно — в той сфере, в какой была музыка в начале или во время главных руководящих этапов становления. Так, если Первая симфония С-dur Бетховена начинается не с аккордов тоники, а заключительный каданс I ее части будет все же на С-dur'ном трезвучии, т. е. будет соответствовать трезвучию тональности главной партии аллегро, а не первотолчку, то в этом факте нет никакого противоречия с тем, что каданс должен концентрировать основную, определенную для данной пьесы группу тонов. Эта основная, определенная группа тонов обнаруживается в результате тяготения всего медленного вступления симфонии к первой точке (С-dur'ное трезвучие) первой темы и ко всей главной партии — все же предшествующее этой точке и этой тематической группе становление музыки есть большой силы и длительности толчок, интенсивно вызывающий, по мере своего разрастания, и этим своим разрастанием подготавливающий свое «разрешение», свой «разряд» в музыке главной партии. Так сказывается динамическая сущность всякого органически выросшего музыкального вступления. В приведенной выше примитивной интонации роль толчка или отправных звуков такова же: они неизбежно — в условиях данной ладовой системы — вызывают именно этот, а не другой тон. По музыке своей и по ее размерам

* Это одна из интонационных формул 8 церковного тона (пример взят из G. A d l e g. Handbuch der Musikgeschichte. F. a. M., 1924. S. 90).

совсем иной толчок к первому аллегро бетховенской симфонии (он сам внутри себя, в своем становлении, имеет и толчки, и моменты замыкания), на деле же он не так далеко отстоит от своего предка. Бетховен также не прямо начинает с тона-устоя данной части симфонии, а «подводит» к нему слух издалека, с других ступеней-созвучий лада. Современникам Бетховена подход казался далеким, мы же слышим теперь в первых аккордах вступления вовсе не чуждые *C-dur*'ному строю созвучия. Формула средневековой псалмодии вводила слух в тон, идя по родственным характерным ступеням данного лада,—разница с Бетховеном, значит, только в степени заостренности одного и того же приема, а не в существе.

Итак, первая функция толчка — включение слуха в основной тон (тональную сферу) музыки, которой предстоит развертываться. На каком расстоянии действует толчок — зависит от разных причин, и не только от его энергии, но и от характера движения и других свойств данного отдела пьесы. Конечно, звуковая насыщенность и напряженность, возникающие, например, во вступительной части Седьмой симфонии Бетховена, и столь волнующее чувство ожидания, которое вызывается началом Девятой симфонии как звучащим пространством, из которого рождается тема,—эти «образцы начал» или «инициативные интонации» открывают собою широчайшие перспективы музыкального становления. Но отнюдь не значит, что более сжатые и четкие, не избыточные контрастными образованиями вступительные интонации не в состоянии ни вызвать, ни «мотивировать» движение. Эта вторая, так сказать, энергетическая функция всякой отправной точки как действующей силы или целого вступительного отдела музыки (вызывание энергии движения и действия толчка на расстояние) осуществляется двояким образом: или внимание слушателя настораживается очень постепенным и далеким, по видимости, от цели (от обнаружения тоники или главной темы) «накоплением» звукосочетаний, или же, наоборот, слушатель сразу, вследствие появления четкой, лаконичной и тонально определенной интонации, вводится в ту сферу, в которой будет развиваться данное становление. Это может быть призывная фанфара (что очень часто в маршах), или употребительная в данную эпоху в данном стиле сочинений вступительная формула (как, например, начало «Юпитера» Моцарта), или, наконец, просто аккорд или даже один тон, взятый всем оркестром *forte*, как призыв к вниманию (увертюры: «Эгмонт», «Кориолан», третья «Леонора» и Вторая симфония Бетховена *).

* В «Кориолане» этот вступительный тон звучит непосредственно перед темой, в «Эгмонте» — это призыв к вступительной музыке. То же в третьей «Леоноре» и Второй симфонии.

Глинка начинает увертюру к «Руслану» полнозвучным интонированием аккордов формулы совершенного каданса (I, IV, V, I ступени D-dur).^{*} Римский-Корсаков начинает вступление к опере «Ночь перед рождеством» характерным для всей этой вещи последованием трезвучий в терцовом отношении — своего рода музыкальное motto. У Моцарта в начале увертюры «Женитьба Фигаро» наличествует «пробег» струнных в пределах тоники — доминанты строя с захватом «соседних» главным ступеням полутонов (и среди них — альтерации), чем сразу достигается ладовый синтез, т. е. охват не только основной, но и сопутствующих тональностей: интенсивное движение этой увертюры вызывает впечатление именно синтетического, как бы не прерывающегося D-dur'a. Не менее замечательно медленное введение увертюры «Фрейшюц» Вебера — оно заключает в себе в потенции не только последующее аллегро, но содержит зерно развития музыки всей оперы в сопоставлении светлого, спокойно-созерцательного чувства природы (жанровые вальторыны) и чувства настороженности, вызываемого tremolo с низкими кларнетами и ударами timpani pp с pizzicato басов. Романтика природы (можно сказать: лес днем при солнце и лес ночью) — лейтмотив всей этой оперы.

Я намеренно ссылаюсь еще на новый фактор — на колорит музыки вступления увертюры, чтобы указать, что данный фактор играет крайне существенную роль в образовании «вводных настроений». Но самое начало, первые восемь тактов увертюры «Фрейшюц», являясь отправным пунктом всего вступления, точно так же содержательны. Как схема толчка — это простое сопоставление тоники и доминанты, но как интонируемая формула *initii* — она динамична. Вслушаемся в нее. Из тоники C выводится соотношение верхнего и нижнего полутонов (*h* и *d*). Пауза прерывает звучание (но не движение).^{**} Первые скрипки «переводят» звучание вниз, заполняя взятую октаву, но не захватывают доминанту — *g*. Наоборот, следующий аналогичный

^{*} Каданс выполняет здесь противоположную своей сущности функцию: он становится отправной интонацией движения, иначе говоря, переходит в свою противоположность. К этому явлению еще необходимо будет вернуться.

^{**} Динамическая функция пауз в музыкальном становлении крайне значительна. Пауза — знак молчания — отнюдь не прекращает музыкального движения, не выключает восприятия из круга звукосопряжений и потому является фактором музыкального формирования. Пауза чаще всего «среживает» количество звучания, но срезанный звукокомплекс продолжает влиять (не теряет своих функций) и, перестав фактически звучать, усиливает напряжение движения, а значит — вызывает еще большую напряженность внимания, как, например, в начале увертюры «Фрейшюц». Пауза в полифоническом стиле перед тематическим вступлением голоса содействует различению его функций и акцентирует толчок. Пауза — це зу ра, прерывая движение как неожиданное препятствие, как своего рода плотина, усиливает его интенсивность.

этап музыки — тождественная интонация от *g* — не касается тоники. Этим достигается ощущение контраста на тождественной основе и тональный синтез, так как даны все элементы *C-dur'*ной гаммы. Вместе с тем направление движения от тоники к доминанте (обратное бетховенскому введению в Первой симфонии) вызывает новое тяготение к тонике.

Отправной момент увертюры Вебера к «Оберону» звучит и как лейтмотив оперы, и как открывающий слуху заманчивые перспективы влекущий стимул (подобного рода прием и в увертюре «Майская ночь» Римского-Корсакова). Полная противоположность неясным «романтическим далям» — начало увертюры «Волшебная флейта» Моцарта, где четкие удары аккордов, затем пластичное развертывание ладовых формул и напористые синкопы динамически, а не колористически готовят внимание. Это величавое, но напряженное движение как бы сдерживает само себя, чтобы тем интенсивнее дать вырваться теме аллегро.*

Но медленное вступление не всегда играет роль непосредственного толчка. Иногда оно отделяется от аллегро и образует самостоятельный отдел, а между ним и тональной сферой, к которой оно должно привести, вклиняется «разбег» (чаще всего на органном пункте доминанты и при непременно *crescendo*, т. е. при одновременном нарастании количества звуков и увеличении силы звучности). Этот разбег служит мощным динамическим толчком. Пример: увертюра к «Князю Игорю» Бородина — Глазунова (разбег с фанфарами на органном пункте *A* перед главной партией и разбег внутри увертюры в виде *B-dur'*ного проведения одной из мелодий из сферы мелоса Кончака), подготовка аллегро в I части Третьей симфонии Чайковского, «формула перехода» к теме после вступления в I части Четвертой симфонии Бетховена и т. д. Подобного рода прием «собрания энергии» перед акцентом на каком-либо существенном моменте становления музыки, как это видно из данных примеров, особенно часто проявляется в так называемых «педалях» или органных пунктах, подготовляющих репризу (а в операх — финалы или сугубо важные явления и события). Такие «внутренние толчки» надо рассматривать как весьма существенные с динамической точки зрения факторы оформления.

Остается в силе и другая функция толчка — та же, как и в *initio*, но внутри становления: утвердить тон, после долгих

* Аналогичный прием — начало «Арагонской хоты» Глинки: это *grave* столь динамично (благодаря замечательным по своей сопряженности гармоническим комплексам и акцентуруемому интонационному значению тона *d* посредством «показа» переменчивости его функций), что все последующее *Es-dur'*ное аллегро воспринимается в своей главной функции как разряд накопленной в *grave* энергии, как опорная этому *grave* и «разрешающая» его тоническая сфера.

отклонений опять установить основную тональную сферу. Это происходит не только перед репризой, но и перед кодой, с целью добиться ее интенсивности (чудесный пример по слитности с предшествующим движением и естественности своей органной пункт на тонике как начало коды в увертюре «Женитьба Фигаро» Моцарта). Можно привести еще любопытные произведения, в которых весь процесс оформления представляет собой ряд последовательных органных пунктов. Каждая стадия такой музыки по характеру своего звучания воспринимается как накопление звуковой энергии и напряженная подготовка к разряду, к итогу,— но перемещается бас, и происходит аналогичный процесс до тех пор, пока движение вновь не перейдет в исходную сферу (не обязательно, чтобы и в тождественный материал) и тем самым не восстановится давно желанное равновесие. Замечательные классические примеры такого рода становления можно почерпнуть в токкатах XVII века. Например, токката in F Фрескобальди: в ней сменяются стадии накопления от тональной сферы F через *c*, *g* (*moll*), *D*, с характерным для эпохи тесным чередованием трезвучий *d* и *D* как тоники *d-moll*, как доминанты *g-moll* (обозначаю в привычных для нас функциях), затем *A*, опять *C* и *F* только в самый последний момент, в последнем такте, хотя элементы *F-dur*'ности готовятся уже в интонациях на *A*, ибо это менее всего сфера определенного трезвучия, а либо доминанта к предшествующему *D*, либо не выявленная до конца сфера *d-moll* и *F-dur*.* В собрании Torchi «L'arte musicale in Italia» имеется еще одна интересная токката Фрескобальди в *g* (соотношение сфер: *G—C—F—A—D—G*) с ярко неустойчивой интонацией в начальных тактах: *cis* при одновременном звучании *f*. В развитии токкаты сфера *C* включает в себе функции трезвучия *C-dur* и *c-moll* и доминантсептаккорда *F-dur* — конечно, не в смысле явления модуляции, а как синтетический лад, что наблюдается и в *C-dur*'ах современной музыки, переставших быть диатонической тональностью с отклонениями и альтерациями, а органически включивших в себя ряд обертонов. В этом смысле интонационная сфера *C* у Фрескобальди (*c, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h, c*) диатонична, как и другие сферы, соответственно развитые.

При данном выше понимании «органности» или «педали» как интонационных стадий, накапливающих звуковую энергию и «не разряжающих» ее до последнего момента,— подобные токкатные композиции, не имеющие своего места или полочки в таблице форм-схем, выступают как сугубо интересные формы в движении, как динамическое становление. Эти токкаты

* Эта токката помещена в «I. Classici della Musica Italiana»; тетрадь 12 (Milano, 1919).

в основе конструкции и фактуры своей имеют ярко выявленное состояние неравновесия, неустойчивости — как принцип композиции, тем самым особенно обнаруживая свойство, присущее музыкальному становлению как переходу из устоя в неустой и обратно. В токкатах каждая из чередующихся стадий-сфер получает значение собирания сил и накопления энергии — как толчка для последующей стадии.

Но толчками, «интенсифицирующими» движение, могут быть отдельные особенно неустойчивые и остро диссонирующие в данной системе интонации. Они как бы «встряхивают» или «подстегивают» движение, врываясь в него, и служат признаками своего рода «кризисных стадий» в данном становлении. Таковы знаменитые «клевания» Бородина, таковы различного вида «зигзаги», «просверливающие» ткань, в музыке Прокофьева. Все подобные «возбуждающие» средства препятствуют возникновению инерции становления (движения и формования). В сущности говоря, сюда же можно причислить значительную долю «неожиданных» пауз, а главным образом синкопу с ее взаимно исключаящими функциями: перемещение акцента с его обычного места и одновременно, тем самым, утверждение ритма (на этом основывается вся система остро неустойчивого равновесия джаз-банда, где синкопа стала конструктивным формирующим принципом: подчеркнутая слабая доля такта заставляет слух все время «вносить» равновесие в звучание воображаемым утверждением сильной доли).

Обратимся теперь от наблюдения за различного рода начальными толчками как действующими силами музыки, предваряющей главную тему, как мелодию, или целую часть произведения, и за толчками внутренними, переводящими движение из одной стадии в другую или «встряхивающими» его, к изучению исходных интонаций или опорных пунктов и первостимулов движения в главенствующих мотивах, темах, партиях и мелодиях. Иначе говоря, представим себе, что элементы, составляющие центр средневековой интонационной формулы, содержатся в любой теме увертюры или симфонии, в любой мелодии марша, независимо от «сигнализирующих» их вступлений. Тогда в анализе понятия толчка мы пойдем от широкого охвата явления к изучению первостимулов тематического движения.* Подчеркиваю опять-таки переменность и переход в свою противоположность функции каждого фактора музыкального становления. Главная партия и даже первый тон (c^1) первой темы бетховенской Первой симфонии по отношению к предшествующей, «вызывающей» и подготавливающей

* Надо ли говорить, что, изучая эти первостимулы как таковые внутри музыки, я вовсе тем не отрицаю, что сами-то они обусловлены вне музыки действующими факторами, способствующими образованию в музыке каждой исторической эпохи именно таких, а не других интонаций.

их музыке являются результатом, итогом, разрядом накопленной энергии, продвижением, обусловленным сильным толчком. Но по отношению к последующему органическому развертыванию музыки первое становление, первый разбег темы выступают как его главный стимул. И опять же рассматриваемая внутри себя только как одна из стадий становления — эта тема тоже включает в себе и моменты толчка, и движения по инерции, и столкновения сил с переменной направлением, и торможения, и замыкания движения. Конечно, если речь идет не о той или иной стадии музыки в протяженном произведении, а о лаконичной песне, танцевальной мелодии, марше и т. п., — то вскрыть все эти моменты обычно бывает легко. Чем длительнее и сложнее (по соотношениям отделов и мельчайших частей) музыкальное становление или процесс оформления, тем труднее детально выявить действенные факторы этого процесса в их взаимодействии. То, что дисциплинированный и чуткий слух делает со сказочной быстротой, — при анализе и описании результатов анализа требует большой затраты энергии и усидчивости. Но при всей сложности и разнообразии явлений основные принципы оформления различимы везде и помогают яснению процесса.

Толчок вызывает разбег. Чем контрастнее сопоставляемые на пути движения элементы, тем сильнее разбег и тем интенсивнее последующий разряд. Примеры: начало увертюры к «Руслану» (разбег на органном пункте ля как на доминанте D-dur); начало аллегро увертюры «Фрейшюц» (беспкойное движение от с-moll'ного трезвучия до того момента, когда с-moll'ность вспыхивает во всем оркестре как завершение, воспринимается также подобно разбегу и как развитие данного толчка); уже упомянутое начало Первой симфонии Бетховена, где С-dur'ный короткий начальный мотив, содержащий в себе, однако, существенные элементы лада (тоника, доминанта, вводный тон), переключается в d-moll, затем в сферу доминанты, после чего следует формула каданса, и только вслед за этим «взрыв» (мутация) утверждает С-dur'ность ff во всей ее полноте. Замечательно, что для этого утверждения вовсе не понадобилось повторять тему в ее первом облике. Такое повторение уменьшило бы впечатление от данного места, так как тогда не было бы синтезирующего новообразования, не возникло бы ощущение разряда как результата всего предшествующего разбега.* Но мыслимо не менее яркое обнаружение основной тональности, которое будет вместе с тем повторением уже изложенной темы, причем все становление динамически не ослабеет.

* Дальнейшее развитие происходит путем перевода музыки, посредством образованной из первомотива восходящей секвенции, через d-moll, e-moll и т. д. в сферу доминанты уже не как V ступени, а как тональной сферы, контрастной С-dur.

Подобного рода пример — в начале Третьей, Es-dur'ной симфонии Шумана. Толчок дается без подготовки, сразу. Тема поднимается широкими скачками, сейчас же эти промежутки заполняются при постепенном спуске. Новое проведение темы в басах, однако, прерывается новым оборотом музыки (и ритмическим и мелодическим). Тем самым нарушается возникшая было инерция. Тема как толчок, однако, не пропадает совсем, а время от времени выступает в ритмическом своем облике то в последовании аккордов минора, то в еще более первобытно-ритмической природе — в интонации одного тона *g*:



Тем самым сохраняется единство замысла и проведения, тем самым утверждаются среди напряженного развития моменты тождества и подготавливается возвращение темы, ибо она не была еще раскрыта до конца и не замкнулась в кадансе. Ввиду всего этого новое интенсивное проведение темы (такт 57, *cogni etc.*) является вполне органичным. У Бетховена же в Первой симфонии таковое не требовалось в силу иной ситуации, ибо там первомотив



сразу «высказывается» весь, и развитие его мыслится как ряд перемещений и перестановок, а не как довершение и раскрытие.

Но и на этот раз Шуман не завершает развития темы и опять прерывает ее прежним приемом (*sforzando*). Образуется параллельное предшествующему движение — в другом тональном плане, которое приводит к побочной партии в *g-moll*. Нигде не завершаемое обнаружение первой темы становится руководящим стимулом всего дальнейшего развития музыки I части этой замечательной симфонии. Тема проходит как тождественный элемент через самые различные стадии становления, напоминая о себе всюду (то в виде только ритмического рисунка, то облекаясь в новый материал, то выступая как замыкающая экспозицию кадансовая интонация) и всюду оставаясь недосказанной и тем самым сохраняя свою функцию толчка или упорного динамического стимула.

Еще один характерный пример темы-толчка можно видеть в I части Шестой симфонии Чайковского — одного из гениальнейших по логике оформления произведений. Тема появляется

в низком регистре медленного введения как фундамент. В аллегро она главный стратег и руководит развитием, встречая противодействие в мотивах противоположного направления. Тема-толчок как ритмическая четкая стопа (дактиль), утверждающая себя с особенной упругостью сквозь несколько фаз развития и объединяющая их,—пронизывает всю C-dur'ную Фантазию Шуберта. Там же имеется характерный пример рождения мелодии из каданса посредством вращательного движения вокруг тоники («затактовый» толчок), становящейся доминантой: *

11

The musical score for example 11 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a piano introduction with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a melodic line that begins to rise. The second system continues the melodic line, reaching a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and ending with the word "etc".

Иногда такой «затактовый» толчок превращается в «вихревое нарастание» перед особенно значительным проведением темы. Примеров сколько угодно у Чайковского, и один из особенно показательных — в «Буре»: взлет струнных (*allegro molto*, стр. 87 партитуры) [изд. П. Юргенсон] перед грандиозным проведением темы в C-dur. Этот пример характерен опять как «переключение» кадансовой, затормозившей предшествующее движение мелодической фразы — в толчок, в стремительную фигурацию. Имею в виду:

12

The musical score for example 12 is a single system of piano accompaniment. It is marked *Allegro molto*. The score shows a melodic line starting with a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) and then moving to *pp* (pianissimo). The line is highly rhythmic and ends with the word "etc".

Еще один из видов толчка как разбега — это постепенное продвижение от тоники с возвращениями к ней, но так, что с каждым разом захватывается все больший диапазон. Лучший пример — начало финала Первой симфонии Бетховена:

* Это показательный пример перехода функции данного тона в свою противоположность — могучий стимул музыкального становления (движения и формирования).



Таким образом учение о толчке как истоке музыкального движения естественно переходит снова в учение о двигателях, о действующих силах, организующих и направляющих это движение, и о их работе (энергетика). Силы, как это мы видели, возникают и порождаются в самом звукостановлении из тех соотношений, в какие вступают между собой тоны данной системы. Соотношения эти, помимо уже указанных, обусловлены, во-первых, динамикой расстояний между звуками (*Distanz-Prinzip* Вебера*) и вытекающими отсюда взаимодействием интервалов (высотностей) и динамикой диссонанса — консонанса; во-вторых, ритмо-интонационными сокращениями (стягиваниями) и расширениями или растяжениями «звукосоставов» (линий и вертикалей); в-третьих — чередованием неплавного («скачками») и плавного (заполненного) продвижения голосов; в-четвертых — сопоставлениями тональностей и перемещениями материала из одной тональной сферы в другую. Если, скажем, для музыки Палестрины осознанное как контраст соотношение консонанса — диссонанса и равновесие между «вертикалью и горизонталью» есть явление стиля и существенный динамический фактор формования,** причем для обнаружения

* См.: Max Weber. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München, 1921 (готовится к печати русский перевод Игоря Глебова⁶).

** Об этом — в замечательной работе: Dr. Knud Jeppesen: Der Palestrinastil und die Dissonanz (Lpz., 1925). «Der Palestrinastil muss also auf Grund seiner innersten Faktoren definiert werden als der praktisch gesehen vollkommene Gleichgewichtszustand zwischen den Dimensionen, demzufolge das Ideal des Vertikalen: «Vollständiger Dreiklang in möglichst klanger-schöner Disposition», das Ideal des Horizontalen: «Schrittweise diatonische Bewegung» heisst. Kriterium des Gleichgewichtszustandes ist die strenge schrittweise Behandlung der Dissonanz. In der Geschichte der Dissonanzbehandlung bedeutet der Palestrinastil den Moment, worin die vollständige Erfassung der Dissonanz als Musikalisches Phänomen und gleichzeitig die vollständige Herrschaft über sie erreicht ist» (S. 265). [«Исходя из его внутренних особенностей, стиль Палестрины должен быть, следовательно, определен как высшая ступень практически осуществимого равновесия двух измерений, соответственно чему идеалом вертикали оказывается «полное трезвучие в наиболее прекрасно звучащем расположении», а идеалом горизонтали — «поступенное диатоническое движение». Критерием соблюдения равновесия является строго последовательное использование диссонанса.

и четкого показа этого взаимодействия вырабатываются специальные приемы (на основе которых академические учения утверждают рациональную систему приготовления и разрешения диссонансов),— то для музыки Шуберта в такой же мере существенным фактором надо признать явление модуляции. Шуберт в состоянии «заполнять» громадные по дальности соотношений «поля звукотяготений» благодаря своему исключительному чутью тональной связи и тонально-колористической экспрессии.

Модуляция открыла богатые перспективы и возможности перед музыкальным становлением, так как тональные соотношения давали в руки композиторам могучее средство показа материала в красочно разнообразных планах. К тому же еще в модуляционных процессах обнаружился принцип плавного и неплавного продвижения голосов: модуляции-скачки в отдаленные строи с элизией промежуточных тональностей восполняются модуляциями, возмещающими эти провалы. Далее: явлению «опевания» устоя в мелодическом становлении* соответствует вращение тональностей вокруг тоники. Но путь к подробному анализу данных факторов, организующих музыкальное становление, лежит не только через изучение «толчков» или отправных стимулов продвижения музыки и приводимых ими в действие сил, но и непременно через рассмотрение факторов и процессов торможения и замыкания движения, а также концевочных формул—кадансов. Перечислять схемы их нет надобности. Что касается исторического хода вещей—возникновения и эволюции кадансов, то, как я уже говорил, работы в данной области только что начинаются. И если вышеупомянутая книга композитора Казеллы (Alfredo Casella. L'evoluzione della musica a traverso la storia della Cadenza perfetta) является своего рода хрестоматией по совершенному кадансу, уввы, весьма неполной, то исследование Machabey («Histoire et évolution des formules musicales...») уже надо считать ценнейшим вкладом в изучение данной области.

Нет сомнений, что в первые века европейского многоголосия на выработку формул, закрепляющих тональное чувство и замыкающих движение утверждением опорного для данного лада тона, было потрачено колоссальное количество усилий,

В истории применения диссонанса стиль Палестрины характеризует тот момент, когда наиболее полно раскрывается природа диссонанса как музыкального феномена и одновременно достигается полное господство над ним.»] (нем.)

В этой же работе крайне важен обстоятельный анализ обнаружения в действии столь существенного фактора движения, как синкопированный диссонанс (Synkopendissonanz).

* «О п е в а н и е» — группировка тонов вокруг устойчивых ступеней лада — составляет главный фактор образования и продвижения мелодической (особенно песенной) ткани.

причем процесс этот шел весьма медленно. Отсюда возможна гипотеза, что естественная для всякого творчества устной традиции, и в особенности при только что нащупываемой импровизационной практике полифонии, «боязнь» потери ощущения опорного тона, не тоника в нашем смысле (хотя чувство *finalis* и тяготение к нему, думается, было не менее сильным), а тона, как «вездесущей» интонационной вехи, заставляла певцов-«дискантистов» цепляться за *cantus firmus* как за прочно сидящий в памяти напев, как за спасательный круг в море еще неустойчивых интонаций. Мне думается, что выставляемая мною гипотеза о роли *cantus firmus*'а — как мнемонической формулы лада и своего рода путеводителя для слуха и памяти — может объяснить весь ход развития средневековой полифонии от параллельного органума, в котором именно параллелизм, как вполне интонационно надежный вид сопровождения руководящей мелодии, является вполне естественной стадией в поисках полифонической фактуры, и от различных способов дискантирования до ветвистых мотетов Машо (XIV в.) и месс нидерландцев. Подобно тому как слух искал опоры в инструментальных выдержанных басах («бурдоны») — таким же средством для устойчивого интонирования в вокальной практике была линия *cantus firmus*'а, рельефно запечатленная в памяти ряда поколений, как на еще более примитивных стадиях развития музыки сохранялись в сознании интонации призывов, кличей и т. д. Такого рода гипотеза находится в полном соответствии, во-первых, с фактическими условиями, в которых рождались навыки полифонии, во-вторых, с дальнейшей деформацией и, можно сказать, «механизацией» культового *cantus firmus*'а из живого, тесно связанного с текстом и всем понятного напева в фрагментарный (отдельные попевки напева) и протяженный опорный голос, вероятно, интонируемый инструментами. Вполне понятно также внедрение мелоса народных светских песен в качестве опоры для позднейших композиций имитационно-канонического стиля: в связи с процессом все большей секуляризации музыки, окончательно выветрившийся культовый *cantus firmus* заменялся свежими мелодическими интонациями всем знакомых популярных напевов. Это опять линейные вехи для слуха и памяти в сложной полифонической фактуре месс и мотетов — вехи, тем более необходимые, что гармонические функции вертикальных звукокомплексов еще не были осознаны. Просмотренный мною весь доступный мне материал по средневековой музыке, на мой взгляд, подтверждает указанную гипотезу. Она находится в согласии и с намечающейся в исследовании Machabey линией эволюции музыкальных формул с I по XV век. Что касается подтверждения ее фактическими условиями, в которых развивалась практика примитивной полифонии, то дело здесь сводится

к следующему: практика эта была преимущественно «устной», память, а не ноты (как показывает самый способ невменного письма), хранила музыку. Полифония могла импровизироваться и полифонические навыки могли сохраняться только при опоре на свойства слуховой памяти и музыкального восприятия.

Исходя из этих свойств, детерминирующих во многом музыкальную композицию, я утверждаю, что *cantus firmus* как всем знакомая культовая мелодия служит сперва вполне надежной опорой для импровизации ошупью, для возникновения на нем и под ним как параллельных, так и гетерофонных интонаций. Мало-помалу, по мере того как вырабатываются более прочные навыки дискантирования, *cantus firmus* механизмуется. Повторяю: он «разлагается», дифференцируется, делится на отрезки, а слова в нем так растягиваются, что теряют свое значение. Тем не менее *cantus firmus* как конструктивная база долго держится в практике интонирования* и выступает в виде гармонического фундамента как объединяющий (тождественный элемент) и оформляющий фактор, как вехи для слуховой памяти среди полифонических плетений имитационного стиля. Став, по-видимому, инструментальным и приняв функции басового опорного голоса, *cantus firmus* деформируется как мелодия-памятка, как руководящий напев и начинает постепенно приобретать свойства гармонического фундамента, определяющего тон вертикалей (или кристаллизующихся в аккорды звукокомплексов). При этом в нем выявляются характерные для тональных функций басового голоса «скачки» в кварту и квинту — выявляются еще задолго до того, как эти функции окончательно сформировались и превратились в систему генерал-баса. Момент появления этих «скачков» — начало окончательной метаморфозы *cantus firmus*'а как мелодического напевного голоса в гармонический фундамент — в *basso continuo*. Образование басовых ходов на кварту и квинту не как элементов *cantus firmus*'а, т. е. лежащего в основе полифонии напева, а как гармонического фундамента, естественно, можно считать за кристаллизацию кадансовых формул в том направлении и облике, в каком они впоследствии, в эпоху усвоения темперированного строя, окончательно утвердились.

В процессе эволюции каданса можно проследить любопытное явление: еще в средневековой музыке перед устоем, перед замыкающим движением тоном (или комплексом тонов) слух стремился сосредоточить *maximum* интонационного напряжения,

* В качестве конструктивного принципа *cantus firmus* держится в танцевальных формах — в пассакалье и в чаконе, а именно — в облике и в различных претворениях *basso ostinato*. *Cantus firmus*, как и имитация, — четкие факторы формообразования на основе принципа тождества в средневековой и ренессансовой музыке.

тахітум неравновесія и неустойчивости, подобно тому как впоследствии, с развитием формы сонатно-симфонического аллегро, композиторы, особенно Бетховен, стали концентрировать и развивать в коде — после репризы — динамически интенсивные контрастные сопоставления и добиваться стремительности движения.* Такое же явление можно было наблюдать и в стреттах фуги («тесное проведение»). Тяготение к синтезу полярностей в конечном кадансе переносило в заключительную стадию центр напряжения музыки и в свою очередь стало вызывать усиленное акцентирование тоники. Кроме того, выявились два контрастных типа гармонических кадансов — автентический (доминанта) и плагальный (субдоминанта), менее интенсивный, без *pote sensible* (вводного тона).

* Вот несколько примеров характерных кадансов средневековой музыки с двумя полутонами (цитирую по книге: А. М а с h а б е у. *Histoire et évolution. . .*, pp. 162, 202):

14 а) XII в. б) тоже в) тоже д) XIV в. Машо

е) тоже ф) тоже

Кадансы нескольких рондо Adam de la Hale и из других рукописей парижской Национальной библиотеки — цитирую из книги «*Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien, herausgegeben von Friedrich Gennrich*», В. I. (Dresden. 1921, SS. 59, 61, 62, 68, 263, 264):

15 а) б) в)

д) е) ф)

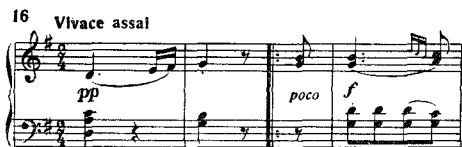
Что касается мелодического каданса как дальнейшей эволюции приемов торможения и замыкания движения в монодии и в подлинном — негармоническом — многоголосии, то разнообразие форм его проследить немыслимо. С одной стороны, развитие мелодического каданса должно было остановиться с того момента, как существование многообразных мелодических формул-попевок средневековых ладов потеряло свой смысл из-за приравнения ладов к двум основным — мажору и минору, с конструктивно тождественными кадансами в каждом из них. С другой стороны, мелодический каданс стал индивидуализироваться. Перестав быть мнемонической формулой лада, он начал формироваться по видам и типам произведений. То это просто четкие и рельефные концовочные интонации на кадансовых ступенях; то своего рода мелодический синтез, свод, сжатое изложение предшествующего мелодического материала; то воспроизведение в конце наиболее характерной темы или попевки данного произведения (конец I части Восьмой симфонии Бетховена, то же — в Девятой симфонии).

Но в музыке нет непреложно устойчивых стабилизированных функций, и одно и то же соотношение звучаний в различных композиционных планах переходит в свою противоположность. Звукосоотношения, составляющие толчок, являются нередко по отношению к предшествующему становлению музыки кадансами, т. е. выполняют функции торможения или переводят движение на иной путь, на другое направление. То же наблюдается и с кадансом, но в обратном отношении. Из формулы — основное свойство которой быть концовкой, вехой, завершающей движение (совершенный каданс) или регулирующей его (полукаданс), — каданс превращается в могучий стимул продвижения музыки, могучий главным образом оттого, что ему присуще обратное свойство замыкания.* Это свойство, обращаясь в свою противоположность, действует тем сильнее, что

* Кадансом пользовались как толчком уже классики симфонии и камерного ансамбля. Употребительнейшая начальная формула:



— в сущности каданс. Гайдн начинает один из своих квартетов (G-dur, ор. 33, № 5) формулой:



разрушает определяемую кадансом мерность и периодизацию движения. Не удивительно, что слух особенно чутко реагирует на отклонение кадансовых формул от их прямого предназначения и что простейшее из таких отклонений (переход доминанты каданса в VI ступень вместо тоники) уже издавна и в классической музыке служило верным и надежным средством удлинить период и продолжить движение. Это путь, обратный тому, какой, например, мы наблюдаем у Рих. Штрауса, стилю которого весьма свойственно «распухание» или «распирание» кадансовых формул изнутри — явление, подобное средневековым «тропам», вставкам в культовые напевы.

Отклонение каданса от прямого пути (вернее: отклонение тяготения музыки к тонике) или превращение «энергии разрешения» в новый вид тяготения, и тем самым усиление этого тяготения благодаря «оттяжке», дало в руки композиторам еще одно средство к обогащению тонально-гармонической ткани. К тому же подобного рода отклонение еще все более и более усиливалось различного рода аллитерациями. В результате совсем не парадоксальным было бы утверждение, что вагнеровская «бесконечная мелодия» может быть рассматриваема как становление, границы которого постоянно раздвигаются путем непрерывной цепи «ложных кадансов» и отдалением «попадания» в тонику. Хотя гармоническая фактура здесь деформируется до такой степени, что становится «мелодией вертикалей», — все-таки это не линейное мелодическое становление, не становление напевов, а вытекающее из максимального разложения строго конструктивного периода интенсивное прорастание (стягивание и растягивание) гармонической ткани.

Если это прорастание не казалось линейно аморфным, бесформенным восприятию нескольких поколений людей (хотя «слуховая оппозиция» вагнеровским длиннотам никогда не прекращалась), то надо заметить, что и аморфность, бесформенность «тристановской» ткани, с точки зрения линейной конструктивной полифонии, безусловно умерялась вагнеровской системой расстановки «вех» для «памяти» — системой лейтмотивов, служивших своего рода стабилизированными *capitula figurata* и в то же время тематическим материалом.*

* Лейтмотив Вагнера, как и всякий фактор музыкального оформления, диалектичен и, как функция, обладает свойством перехода в [свою] противоположность. С одной стороны, это конструктивный элемент, объединяющий ткань, помогающий усвоению колоссального по масштабам музыкального становления, — его неизменность, его рельефность являются условиями его узнавания. С другой стороны, лейтмотивы — темы, т. е. материал для симфонического развития. С одной стороны, это семантический ряд, звукообразы, воплощающие неизменные в своей сущности характеры, с другой стороны — именно как образы-характеры, взятые в драматическом плане, — лейтмотивы непрестанно в действии, в движении, в становлении, т. е. суть «величины и качества переменные».

Секвенции «Тристана», например, становятся нередко — в принципе, с точки зрения строительного объединения ткани, — своего рода *basso ostinato* пассакальи и чаканы или «цементирующим» *cantus firmus*'ом нидерландцев, но в приложении к гармонически-усложненной гомофонии — к «гомофонной полифонии».

На этом я останавливаю рассмотрение явления каданса как одного из факторов музыкального становления с тем, чтобы вернуться к нему еще раз при анализе этого становления в совокупном действии всех составляющих его факторов, что обнаруживается в диалектическом соотношении тождества и контраста как взаимоисключающих и одновременно взаимосвязанных принципов музыкального формирования.

Глава V

РАЗВИТИЕ ДВИЖЕНИЯ (СТАДИЯ ПРОДВИЖЕНИЯ МЕЖДУ ТОЛЧКОМ И ЗАМЫКАНИЕМ): РАВНОМЕРНОЕ И НЕПРЕРЫВНОЕ ДВИЖЕНИЕ И ДРУГИЕ ЕГО ВИДЫ; ДВИЖЕНИЕ — а) посредством включения новых элементов, б) посредством прерыва наладившегося движения и поворота его на новый путь (для избежания инертности)

Простейшая вышеприведенная интонационная средневековая формула (стр. 63) включает в себе стадию движения, обозначенную термином *Tenor*. Эта стадия в своем примитивном виде содержит в себе один музыкально-интонационный элемент — один тон определенной высоты, на котором или в котором речитируются слова. Предполагается потому, что при таком способе их подачи они становятся доходчивее для слушателей, чем в простом чтении не на музыкально интонируемом тоне. Тут *minimum* музыкального воздействия, и этот *minimum* подчинен слову, ради отчетливого и эмоционально-интенсивного обнаружения которого слагается данная формула. Но вместе с тем в ней уже налицо все основные стадии музыкального становления: исходная и конечная опорные точки, стадия толчка и восхождения, стадия торможения движения, наконец центральная область интонирования (*Tenor*) — здесь только на одном тоне (простейший вид). Сдвинутое с точки опоры и достигшее наиболее выразительной (для данного случая) звучности интонирование продолжается по инерции, пока есть запас дыхания, здесь — до цезуры, и затем возобновляется вновь. Захват верхнего тона *re* как кульминации в момент «разреза» движения необходим, чтобы удержаться на соответственной высоте, чтобы не спасть с тона. Это же и элемент контраста — «отметка» некоторой грани среди монотонного повторения одного тона. Зрительная проекция данного

вида движения музыки дает симметричную фигуру. Конечно, всякая даже не очень протяженная и извилистая мелодическая линия дает более сложный рисунок, обычно волнистый (ибо «стояние» на одном тоне — случай редкий), но комбинации направлений — ограничены. Вверх и вниз, или, наоборот, сперва вниз, потом вверх. Постепенный — скользящий подъем или же прыжок («скачок»), резкий или с расстановкой. Скачок и длительное пребывание голоса в достигнутой сфере или же быстрое возвращение.

Не буду перечислять, однако, различные зрительные проекции музыкального движения, особенно движения мелодического.* Здесь необходимо дать лишь несколько руководящих принципов становления мелоса. Как таковое оно «осязается» слухом, а не глазом. Вспомним хотя бы главную партию бетховенской увертюры «Прометей»! Оттолкнувшись от c^1 , движение (оно равномерное, восьмыми нотами) некоторое время вращается вокруг этого тона: оно направляется скачком в нижний регистр в g , поднимается, как от толчка, скользя по всем ступеням, в e^1 и из него вливается в c^1 («разбег» и «обратное попадание в точку»). В этом вращении накапливается энергия подъема и на третий раз голос не движется после e^1 в c^1 , а достигает g^1 , огибает его (fis^1 и a^1) и постепенно ниспадает в c^1 , но касается этого тона на слабой доле такта. Упор, акцент приходится на d^1 , и аналогичное движение начинается снова, но от другой точки. Оно два раза вращается около d^1 , на третий же раз не опускается скачком в кварту, а взлетает *S-dur'*ной гаммой от d^1 на октаву вверх, где тоже не останавливается, и, захватив e^2 , стремится плавно вниз. На этот раз упор приходится на e^1 . Теперь уже изменяется направление: трижды повторяется (включая упомянутое ниспадание) гамма вниз (от e^2 до e^1 все в *S-dur*), после чего движение остается в цент-

* О мелодических линиях — в работе Эрнста Тоха «Учение о мелодии». М., 1928. В России проблема мелоса была выдвинута мною в 1917—1918 гг.⁷ Опыт обобщения зрительных проекций мелодических линий на материале русских народных песен, сделанный мною в 1924—1925 гг., остался неизданным. В своей вышеупомянутой работе о палестриновском стиле Jeppesen устанавливает два резко контрастных вида направленности мелоса, у Баха:

и в григорианском хорале:

и противопоставляет им палестриновскую уравновешенную кривую (Kugvenbildung), в которой «halten sich Auf- und Abstieg hier beinahe mathematisch genau die Wage» (S. 39) [«подъем и спуск уравновешивают друг друга почти с математической точностью»]. Тогда как у Баха: «Stärkste Interessebetonung des werdenden, hingerissenes Erleben des Entwicklungsverlaufes» [«сильнейшая заинтересованность в выявлении свершающегося, восторженное переживание процесса развития»], а в мелосе хорала: «Konzentriertes Gefühl für das Abgeschlossene, das in sich Ruhendes» [«сосредоточенное ощущение замкнутости, покоящейся в самом себе»] (нем.).

ральном регистре между e^1 и a^1 (отталкиваясь от e^1 сперва до g^1 , потом от e^1 до a^1 , из a^1 падает в fis^1 , поднимается до a^1 и в нисходящей тональной секвенции опускается к c^1 etc.):

17 Allegro molto e con brlo



Способов решения проблемы такого рода «пробега» от c^1 в e^2 и обратно можно вообразить чрезвычайно много, но в музыке важен факт данного конкретного решения — факт творческого изобретения, подчиненный принципам становления, свойственным данной звукосистеме. Прежде всего мы видим, что Бетховен выбрал движение равномерное и непрерывное. В данном отношении оно происходит без контрастов. Из двух способов заполнения пространства (музыкального как тяготения между звучащими границами c^1 и e^2) — плавными поступенными интонациями и скачками — преобладает первый вид. Скачки на кварту вниз (5 раз), на октаву вверх (2 раза) и на терцию вниз (5 раз) тотчас заполняются и служат для еще большего подчеркивания плавности и мерности. Соотношения между линиями подъема и наклонными распределяются равномерно, но процесс восхождения длительнее процесса ниспадания (8 и 4 такта) — отсюда усиление стремительности. Собственно на ниспадание оказалось достаточным одной гаммы, трижды повторенной, а последние два такта суммируют или, вернее, отражают, как эхо, весь процесс, но в более узких пределах ($e^1 - a^1 - c^1$) — и тем самым его замыкают. Полное соответствие интонаций между первым — четвертым и пятым — восьмым тактами избегнуто: схематически они почти тождественны, но тональный контраст (C-dur и d-moll) подъемов, конечно, обостряет интенсивность подъема и стремительность падения.

Сравнивая пробег бетховенской темы с примитивной средневековой интонацией, мы видим те же элементы, но с различным соотношением между ними. Во-первых, мы имеем двойное восхождение и в каждом — момент отталкивания и момент касания верхней точки. После кульминационного пункта —

резкое, хотя и постепенное падение. Момент же замыкания в своей симметричности является мелодическим синтезом всего протекшего процесса. Основная разница: в стабильности (музыкально-интонационной) «тенора» в средневековой формуле и мимолетности пребывания в достигаемой вершинной области у Бетховена. Можно сказать, что подъем — момент перелома (цезура) и поворот (скат) в бетховенской теме сливаются (как в такте 4, так и в такте 8). Отсюда статичность интонационной григорианской формулы (такой ей и надлежало быть) и динамичность мелодического становления «Прометея».

Возьмем еще один пример из музыки иного порядка, с широкой восходящей мелодией, и посмотрим, как организовано непрерывное, но неравномерное движение (Вагнер. «Зигфрид»).

18 *Molto moderato*

molto tranquillo *sempre legato*

pp *dolce*

poco rall.

più p etc

Эта мелодия — одно из замечательных «восхождений» в музыке. Ее напряженность достигается переходом линии с незаполненными «расстояниями» в заполненную [линию] и «остановками» на «точках», по своему положению в данной системе требующих немедленного перехода и дальнейшего движения. Поэтому всякое промедление для них воспринимается слухом как момент острого неравновесия и вызывает стремление двигаться выше и выше (то же чувство, как при горных подъемах!). Начальная нота *g* — септима септаккорда

от A — постепенно утрачивает свое значение и получает функции терции трезвучия от e , но в следующий миг остановка на d^1 влечет слух дальше к «выяснению» функции этого звука. Тон h , который мог бы выяснить положение (такты 5 и 6), обнаруживает себя после e^2 уже не как тоника h -moll, а как квинта e -moll и т. д. и т. д. Происходит все время «перекрещивание» функций, и определяющий тон то звучит раньше (например, вводный тон берется позже тоники), то запаздывает и замещается звуком, обнаруживающим иное тяготение. На «вершине» нота c^4 поддержана гармонией ($c — dis — g$) на четыре октавы расстояния вниз, чем достигается ощущение высоты (и глубины) тем более сильное, что этот напряженнейший звук скрипки через секунду переводится еще выше в cis^4 . Только что, казалось бы, достигнутое равновесие на самом деле таковым не было, и c^4 обманчиво звучало в какой-то малый миг тоникой. Гармония $c : dis : g$ переходит через $c : dis : fis$ в $h : dis : fis : a$ — и на этом фоне после касания cis^4 начинается постепенный спуск (он короче подъема). Спуск доходит до gis и a , после чего начинается синтезирующий второй подъем — своего рода мелодическая кода после мелодического развития. Еще надо обратить внимание, что данное нисхождение от cis^4 основывается на одном, повторяемом в трех октавах, мотиве и в контраст напряженному восхождению совершается как бы по инерции. Тоника мотива слышна все время как опора при спуске. Только внизу, чтобы не остановить движение вовсе, — остановка делается не на h (тоника), а на a^1 , откуда начинается заключительный этап всего эпизода — новое восхождение с переменной функции a из септимы септаккорда от h в терцию трезвучия от fis и в итоге — в квинту трезвучия от d -moll, точно так же, как при большом подъеме это происходило с тоном g . Иначе говоря, за время подъема совершались тональные «метаморфозы». Был момент (такт 10), когда по звучанию и устремлению тон g^3 становился квинтой к тону c^4 (как потом тон a — квинтой d -moll — в коде подъема), но как раз остановка на g^3 была несколько преждевременной для этого, и в то время, когда слух энгармонически воссоздает S -dur'ное трезвучие после his^2 , dis^3 , e^3 g^3 , h^3 , c^4 — в этот миг g^3 оказывается уведенным в h^3 и потом в c^4 , а в гармонии появляется энгармонический c -moll (такты 10—12).

Я сознательно вхожу в мельчайшие детали данного интонационного становления, и не для формалистической статистики, а чтобы показать, как органичен процесс оформления развитой мелодии и как в то же время этот процесс имеет те же стадии, что и примитивная интонационная формула псалмодирования и формула совершенного каданса в темперированной 12-ступенной тональной системе, ибо музыкальное становление всегда: толчок — отправная точка звучания и сдвиг — движение

или состояние неустойчивого равновесия — возвращение к истоку, к состоянию равновесия (к устою), или замыкание движения, т. е. соотношение i (initium — начало) : m (movere — двигать) : t (terminus — конец, предел). Формула совершенного каданса отображает в себе данный тип становления и содержит между Т и Т (пограничные тоники) — S (субдоминанту) и D (доминанту) как сферы, образующие по отношению к первоимпульсу, к Т, стадии неустойчивости. Без этого, без сдвига от Т, без сопоставления интонаций — нет музыкального движения. Собственно, нет надобности приводить примеры мелодического становления, в котором движение происходит неравномерно и прерывно. Принципы остаются те же и обнаруживают те же соотношения $i : m : t$. Вот примитивнейшая мелодия рондо,* в которой продвижение обусловлено прерывностью — тем, что средняя стадия становления состоит из срезанного рефрена, благодаря чему движение интенсифицируется:

19



Какие же факторы (на основе сказанного и еще новые) обусловливают продвижение музыки (имею в виду систему европейской музыки) между точками отправной и конечной? Если толчок идет от тоники (Т) — будет ли это один тон или вообще устойчивая сфера интонаций, — то движение становится тем настоятельнее, чем сильнее неравновесие между перво-посылкой и сопоставлением. Бетховен, например, часто начинает развитие с проведения высказанной в тонической сфере идеи в повторном (тождественном) виде, но тоном выше (скажем, C-dur — d-moll). Вот уже тут возникает интонационный «конфликт», настоятельно требующий своего выявления. Слух, сравнивая два проведения, ощущает возникшее состояние неустойчивого равновесия и «ищет» исхода. Допустим, что после соотношения C-dur : d-moll идет доминантовая гармония. Она еще более усиливает интенсивность движения, но вызывает и тяготение к возврату в тонику в силу свойств вводного тона (и тритона). Если возвращение произойдет тотчас, мы получим ощущение достигнутого равновесия на близком «расстоянии». Если же на место тоники вступят новые, еще дальше уводящие от нее интонации, — напряжение усилится, но до какого-то «порога», за которым действие толчка — отправной тонической

* Из вышеупомянутой книги: Fr. Genrich. Rondeaux, Virelais.. (B. I., S. 82).

сферы — прекратится: за дальностью «отстояния» слух (не получая опоры для сравнения) теряет из виду цель становления.

Но напряжение может исчезнуть и по другой, обратной причине — оно может исчезнуть, если движение становится инертным, если оно не получает новых стимулов и превращается в равномерно-подобное, что имеет место, когда оно осуществляется преимущественно с помощью секвенций. Секвенция — способ продолжить и продвинуть музыку с любой данной точки в другую любую точку посредством повторения данного отрезка музыки в направлении вверх или вниз, повторения по одинаковым расстояниям (по ступеням, по тонам, по полутонам и т. п.). Секвенция — большое удобство! Слух, получая почти тождественные повторные раздражения, «оправдывает» самые далекие перемещения и сам вступает в сферу движения по инерции. Но с точки зрения музыкально целесообразного, т. е. функционально обусловленного, а не случайного «превращения» материала как неперменного условия диалектического становления музыки — чрезмерное пользование секвенциями является обнаружением «ленивого мышления».* Можно даже сказать, что в некотором отношении всякое чрезмерное пользование секвенциями подобно чрезмерному пользованию имитациями (как стимулом начала движения или толчка — этим средством злоупотребляли целые эпохи). Тем не менее, как в свое время на первых этапах многоголосия изобретение имитации было фактом интонационно революционного значения для дальнейшего становления музыки — ибо открывало новые возможности формования (продвижения материала из самого себя), — так в более позднюю эпоху введение в ткань секвенций точно так же в сильнейшей мере расширяло возможности музыки. Постепенно имитация из актуального стимула превратилась в механический прием. Так же произошло и с секвенцией. Уже у Баха секвенции превращаются иногда в готовые штампы для заполнения «пространства» между актуальными интонациями-проведениями. Разумею секвенции-интерлюдии в фугах и инвенциях. Однако такое «помещение» их вполне логично. Оно служило обнаружению динамического контраста между, как я уже сказал, актуальными интонациями (вождь — спутник) и сменяющим их движением по инерции.

* Я вовсе не отрицаю, что секвенция может быть экспрессивным средством и приемом характеристики, что особенно доказала романтическая театральная и симфоническая музыка своими «нарастаниями» звучностей посредством восходящих секвенций, верным средством эмоционального возбуждения. Но вместе с тем утверждаю, что это не актуальный творческий стимул и не средство преодоления сопротивления присущей материалу инертности и что движение типа секвенции в отношении к музыкальному развитию и становлению идей является фактором пассивным и даже отрицательным. В секвенциях материал перемещается из одной сферы в другую, но не «растет» и ни во что не «превращается».

Если развитие движения направляется по линии наибольшего сопротивления инертности и монотонности, оно не может основываться только на секвенциях, чтобы ежесекундно вырабатывать в себе стимулы, обеспечивающие протяженность. Степени тяготения как отдельных тонов в данной системе, так и комплексов звуков, и их размещение в отношении «точек» или «узлов», воспринимаемых как устои (они в разные эпохи могут меняться, но самый принцип различия звукосоотношений в системе существует всегда, и в этом смысле греческий тетрахорд и современный синтетический лад — солидарны), — эти степени обеспечивают вполне достаточное число способов продвижения. Отчасти мы их пытались обнаружить при анализе мелодического становления в предложенных выше примерах. Например, элизия или оттягивание тоники — там, где слух ее «ждет» для получения ощущения «почвы под ногами», — усиливает напряженность движения; тому же способствует обратный прием — появление тоники не в функции тоники «наступающей» тональности, а несколько раньше, как одной из ступеней предшествующей тональности, но с включением после нее вводного тона последующей ожидаемой или вызываемой тональности. Скажем, так:



Нет возможности перечислять множество способов «продвижения» мелодической линии, так как, помимо соотношений ступеней, необходимо было бы учесть чередование тождественных и контрастных внутримотивных «молекулярных» частиц. Дело не в статистике, а в уяснении слухом «постоянства превращений» этих частиц и переменчивости их функций — тональных, ритмических, динамических — и еще в том, что эта переменчивость — явление не случайное, а представляет собою коренное свойство музыкального становления. Ясно, например, что если при разбеге звуков в какой-либо устой этот желанный опорный пункт придется на слабой доле такта, и притом еще на мелкой, то «эффект разряда» пропадет, но движение не только не затормозится, а, наоборот, станет интенсивнее. Точно так же осязательна разница в увертюре «Женитьба Фигаро» Моцарта между



Должно быть понятно и то, что ритмические перемещения сами по себе не имеют значения, а только в связи с интонационной динамикой (с распределением сил между ступенями лада). Кроме того, на примере из «Зигфрида» нетрудно было заметить, какую колоссальную роль в развитии необходимости движения играют «передержки» (задержания) тонов, т. е. оттягивание вступления ожидаемого слухом звука посредством продления длительности предшествующего звука на сильную долю такта. Еще одно средство усиления интенсивности движения — это резко переместить тон из ясных тональных отношений в отношения «многозначности».

Замечательный пример в данном роде:

23



Соскальзывание тона *d* в *cis* сообщает теме интенсивнейший толчок, открывает новые перспективы перед движением, меняет направление и ощущается как неожиданный сдвиг. Таких примеров в бетховенском симфоническом развитии — множество.

Если обратиться к действующим силам, обуславливающим соотношения крупных отделов музыки, и наметить принципы продвижения на больших расстояниях, то при наличии тех же принципов оформления в них раскрываются еще новые явления, трудно поддающиеся учету на малых протяжениях. Главное из таких явлений можно было бы образно назвать «дыханием» тем, фраз, периодов, отделов и т. д. Я хочу указать на способность всякой органически растущей музыкальной идеи как бы мускульно сокращаться и расширяться, наполняться и сжиматься. При зрительном рассмотрении музыки — вне звучания — такого процесса не существует, а есть всякого рода механические добавления, ложные кадансы, укорочения и т. п. При восприятии же музыкального становления слухом как организованного интонируемого движения — все стадии его представляются данными единого динамического процесса, в котором, с одной стороны, налицо постоянное взаимодействие тонов и звукокомплексов, а с другой — каждый момент звучания определяется всей совокупностью данных соотношений тонов, т. е. нет сложения тактовых единиц, а только произведение элементов различной степени напряжения.

При познании этого процесса можно идти от наблюдения за «дыханием» развитых протяженных мелодических линий, сотканых из чередования и перемещения «попевок», прочно усвоенных и ассимилированных коллективной памятью

той среды, которой они детерминированы и в которой они «бытуют». Принцип тождества проявляется здесь в повторности время от времени одних и тех же попевок (или составляющих их частиц) или попевок-вариантов. Стягивание и расширение их составляет едва ли не главный фактор, обуславливающий подвижность, гибкость и вызывающий ощущение жизненности данного вида становления музыки. Принцип контраста проявляется в различного рода сопоставлениях. Динамичность же становления мелоса обусловлена «борьбой» устоев внутри напева и точек опор, к которым интенсивно устремляется голос, чтобы наконец, утвердившись на такой точке, «выжать» (обычно в *crescendo*) последний запас дыхания. Это очень нетрудно заметить при наблюдении за коллективным искусством голосоведения крестьянских хоров. Вся техника их так называемой гетерофонии обусловлена динамикой пленэрного дыхания и зависит от мелодического становления и его непрерывности, от взаимооказываемой голосом голосу (т. е. линией линии) поддержки («подхват») при перемещениях из устоя в устой и при «опеваниях» устоя (при вращении голоса вокруг какого-либо из основных тонов).*

Перемещение и «опевание» — в сущности, два главных вида становления мелоса. И в том и в другом из них интонирование происходит на смене заполненного расстояния (поступенное прохождение голоса и даже глассандо) и незаполненного («скачок» или «арка» между двумя тонами). Такого рода ритм перемещений, или периодизация, стоит в связи со сменой направления линий и чередования сходных и несходных попевочных элементов. К тому же «скачок» всегда ощущается как напряжение в сравнении с инерцией скольжения. Для меня несомненно — хотя это трудно сейчас доказать, — что во всем этом процессе главную роль играют не физиологические, а социальные факторы, и что самый отбор именно таких, а не других

* Я настаиваю, что такого рода поддержка, подхват и прорастание подголосков, как побегов на ветке (вплоть до полной невозможности выделить основную линию), — все это отнюдь не приемы исполнения, а сущность процесса становления (движения и формирования) в такого рода полифонии. Мелодии в обычном смысле как руководящего голоса, которому подчинены остальные, тут нет и быть не может; это коллективное обнаружение музыки основывается на постоянном переходе каждой функции в свою противоположность — каждый голос может быть в какой-либо данный момент руководящим, а в последующий — соподчиненным. Высшие виды музыки европейской городской музыкальной культуры доиндивидуалистической поры являлись художественно рациональным претворением принципов коллективной полифонии, и fuga в своих лучших образцах это доказывает, особенно у Генделя в его гениальных хорах. Идея единства, массового усилия и равноправия воплощена в соотношении вождя, спутника и подголосков (вождь — запевала, уставщик лада, конечно, не означает вождя — носителя власти).

«приемов» формирования движущейся изменчивой мелодической ткани обусловлен практикой и интонационным (постоянное испытание слухом) опытом, вызванным данной средой не в плане только бытовых условий, а глубже — из данных производственных отношений. Физиологические условия определяют только возможности и пределы звуковоспроизведения, его силу, окраску и т. д. Но то, что выживают и упрямо комбинируются из P' -ного количества звуко сочетаний именно те, а не иные, и что при изобретении и усвоении новых звуко сочетаний мы наблюдаем всегда противодействие социальной среды («социальной привычки»), — в этом факте несомненно сказывается действие интонационного отбора. Становятся необходимыми и привычными те интонации, которые оказываются максимально устойчивыми и доходчивыми в данных условиях. Иначе говоря, которые даже в своей высшей, идеологической стадии претворения являются все же своего рода «слуховыми сигналами».* В этом процессе поисков и приспособления интонаций мы и имеем предпосылки формы.

Привычка понимания формы как оторванной от процесса отбора окончательно окристаллизовавшейся схемы привела еще к полному непониманию значения импровизации в музыке, тогда как еще в начале XIX века (в чем можно убедиться по биографии Бетховена) импровизирование было делом обязательным для музыканта. Чем дальше вглубь мы уходим от XIX века, тем яснее, что музыка в сущности своей есть творчество в становлении, что всякая конструкция и схема в ней есть результат отбора — с одной стороны, и воздействие столь важного фактора, как социальная инерция или привычка, — с другой. Усвоение музыкального становления не может происходить без наличия в нем — в этом становлении — повторных раздражений, которые вызывают повторные реакции и естественное запоминание тождественных образований. Отсюда же следует, что восприятие музыки не есть пассивное состояние, а своего рода познание, но познание есть сравнение, т. е. не одно только запоминание сходства, а и установление различия. Чем привычнее становятся интонации, тем сильнее поиски новых раздражителей, тем различнее степени контрастов. Что крайне существенно — это то, что необходимость в интонационной контрастности более всего обеспечивает наличие изобретения в творческом музыкальном процессе, и через то постоянное сопоставление «движения по инерции» с движением, отклоняемым с пути «инициативными» интонациями. В сущ-

* В данном отношении в своей теории социального отбора и приспособления интонаций я делаю лишь последовательные выводы из гипотезы Штумпфа (Carl Stumpf. Anfänge der Musik. Lpz., 1911, Русский перевод: Происхождение музыки. Л., 1928).

ности, импровизация* и является возведением принципа творческого изобретения как носителя неожиданности в руководящий фактор оформления. Пределы этой неожиданности всегда социально детерминированы и ограничены, но тем не менее в диалектике изобретения и инерции — сущность становления музыки. Это становление всегда закономерно импровизационно, ибо возникает как непрерывный, обусловленный классовой борьбой опыт отбора наиболее доходчивых из изобретаемых интонаций.

Все это я повторяю здесь, чтобы сделать еще более ясным усвоение формования мелоса как в музыке устной традиции, так и в иных областях музыкального творчества, ибо в мелодической ткани — исток всех остальных видов формования. «Опевание» отдельных тонов и перемещение из тона в тон, чередование попевок и т. д. и т. д. — все эти отдельные процессы ощущаются слухом как организованное в каждый данный момент и в целом движение. Здесь инерция сталкивается с «неожиданностью», косность слуха (привычка к издавна усвоенным сочетаниям) с «ожиданием неожиданного», ибо жизнь-то данного процесса заключается только в диалектике становления, в борьбе противоположностей. Берем ли мы этот процесс в пределах некоей прочно устоявшейся рациональной системы звукоотношений (эпохи академические) или в столкновении этой устоявшейся системы с силами, ее разрушающими (эпохи критические), сущность (динамика) процесса от этого не меняется. Он всегда импровизационен** в большей или меньшей степени, всегда состоит из цепи неожиданностей — из мутаций, из интонационных «взрывов» в пределах сопоставлений данной системы или в борьбе за расширение этих пределов. Слушаем ли мы русское крестьянское многоголосие (особенно песни пленэрные — «звончатые»), вникаем ли в гибкие и вместе упругие линии древних распевов или григорианского хорала, воспринимаем ли «Пять оркестровых пьес» Шёнберга (в одной из них он нащупал путь через импрессионизм к «биологическому натурализму», вызвав полное ощущение «дыхания оркестровой музыки» — «мускульного» сокращения и расширения звукокомплексов), — музыкальное становле-

* Различие между импровизационным музыкальным искусством коллективного опыта и индивидуальным творчеством в том, что композитор для выражения личных переживаний нуждается в большей свободе изобретения, но зато и в более сильной степени подвергается опасности замкнутости и одиночества. Тогда как во всех проявлениях «общинной» (вторичной сообща) музыки личному началу отводится строго определенная и контролируемая роль (средневековые юбилании; деревенские причеты и плачи; в концертирующих формах — сольные каденцы etc.).

** Импровизация в вышеуказанном смысле: как возведение неожиданного в принцип формования, как преодоление схемы изобретением.

ние всегда обнаруживает себя в непрерывных изменениях. Всякий акт воспроизведения музыки (казалось бы, наиточнейшее исполнение точнейшим образом зафиксированных произведений) в силу всего сказанного не может быть лишь механическим «обнаружением нот», а творческим воссозданием процесса формирования с более или менее неизбежным перемещением функций интонаций.

Допустим, что несколько выдающихся пианистов сыграли одну и ту же вещь. У каждого она видоизменится. Конечно, основные звукосопряжения формально останутся неизменными (например, интервалика или конструктивные грани и объем пьесы), но динамика становления, агогические и колористические его стороны — а ведь для вникающего и формирующего слуха эти качества звучания суть также главные интонационные факторы — требуют творческого осознания. Перемещение акцентов образует ритмические сдвиги, выделение какого-либо голоса или комплекса тонов и затенение других заново перемещает звукоотношения — словом, даже в условиях совершенной точности воспроизведения все-таки конкретно обнаруживаемую музыку составляет некая сумма факторов, проявляющая себя только в процессе интонирования. Даже наиформальнейшие восьмитакты «дышат» при исполнении.

Но в личном композиторском творчестве бывают эпохи, когда и на конструкции произведений отражается воздействие неожиданности, импровизационности как доминирования изобретения над привычкой — в противоположность эпохам, когда устойчивые, издавна сложившиеся интонации поддерживают собою схемы сочинения, которые влияют обратно на творчество и связывают инициативное мышление.* Было время, когда «бесформенные» на вид прелюдии давали выход из омертвевших схем. В такие эпохи даже самые формальные схемы начинают «дышать»: из музыки исчезают «квадратные» монотонные и филистерски правильные построения, динамика и соотношение сил звучаний обуславливают собою все — даже конструктивные границы. Но за периодами разрушений схем и исканий следуют эпохи отрицания отрицаний, и тогда снова интонация и конструкция становятся единством и схема-форма не противопоставляется музыке. В эти эпохи воспроизведение музыки становится сурово точным, потому что нет надобности ни в каких извне воздействующих факторах (даже

* Подчеркиваю: устойчивые, привычные в данной среде интонации, т. е. музыка, конкретно звучащая, поддерживают собою существование конструктивных схем, но отнюдь не сами немые, беззвучные схемы-формы «творят» музыку. Вне интонаций они просто не существуют. Это только зрительная проекция музыки допускает выведенное воображением из нее «мнимое» бытие абстрактных схем вне динамики звучания — вне процесса интонирования.

в *rubato*): все, что составляет музыку, все, что оформляет ее материал (т. е. не только архитектурные элементы, но и динамика градаций силы звука и тембра), — все включается в музыкальное становление, органично с ним сопряжено и закономерно обнаруживается, не требуя «возмещений» извне. Это подлинно классические эпохи музыки, и совсем не парадоксально, что тогда-то и выдвигается на первый план идея конструктивизма, когда законом формования делается интонация.

Непреложность проявления как бы мускульного растяжения и сокращения («процесса дыхания») в музыке как становлении, а не механическом движении нагляднее всего сказывается именно на наиболее устойчивых гармонических последованиях-кристаллизациях, которые, в веках сложившись и возникнув в результате длительного отбора, превратились в непрерываемые тональные формулы. Имею в виду формулы кадансов (формулы торможения и замыкания музыкального движения). Они, как показывают наблюдения, изменяются стилистически не только на протяжении эпох, но и у одного и того же композитора. Кроме того, они принимают на себя различные функции в одном и том же произведении. В самом деле, есть глубокая разница между тем, если бы I часть Девятой симфонии Бетховена закончилась аккордовым последованием типа совершенного каданса, и тем, как она на самом деле оканчивается, — мелодическим кадансом-синтезом: четким волевым утверждением главной темы. Наоборот, Чайковскому в симфонической поэме «Буря» показалось вполне неизбежным прервать контрастно-напряженное образное развитие музыки одним из любимых своих приемов — упорным «вколачиванием» *ff* аккордов каданса,* чем он зачастую грубо прерывает свои лирические высказывания, как бы «стыдясь» их чрезмерности, и резко останавливает мощный разбег движения.

Есть интересная статья о трактовке каданса Рихардом Штраусом (Roland Tenschert. Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss.—«Zeitschrift für Musikwissenschaft», 8. Jahrg., H. 3). Используемый здесь материал (правда, в ограниченном количестве) рассматривается несколько изолированно — в плане изменения кадансовых формул, а не в плане динамического становления и функционально необходимого, вытекающего из всего процесса оформления, «прорыва» граней этих формул. Тем не менее основная предпосылка автора статьи («Die Kadenz ist durch jahrhundertlangen Gebrauch eine abgegriffene Formel geworden und ist doch wie-

* Имею в виду *allegro risoluto* с тритоновыми последовательностями у басов после широкого *C-dur'*ного проведения любовной темы (*andante non tanto*). Стр. 90 etc. партитуры (М., изд. П. Юргенсон). Напоминаю также о динамике становления заключительного трезвучия (*H-dur*) в увертюре «Ромео и Джульетта».

derum für den Schaffenden nicht zu entbehren, da sie ein durchaus notwendiges Mittel darstellt, den Verlauf einer Komposition durch Herausarbeiten von Ruhepunkten zu gliedern und ihr Ende durch Hervorrufen eines Schlussgefühls überzeugend zu gestalten» *) вызывает к себе внимание правильностью мотивировки. Рассмотрение приведенных в статье нагляднейших примеров трансформаций кадансовых формул в произведениях Рих. Штрауса (из «Электры», «Саломеи», «Кавалера роз», «Легенды о Иосифе» etc.) делается особенно ценным, если связать его с внимательным просмотром тех же оборотов и тождественных им в соответствующем интонационном окружении в клавираусдугах и партитурах. Расширения (растяжения) и сокращения кадансов становятся еще более показательными в породившей их интонационной среде на всем протяжении музыки, когда формулы замыкания связаны с тематическим мелодическим материалом. В метаморфозах штраусовских кадансов мы имеем и примеры «опевания» (вращения около какой-либо точки или гармонической сферы), и борьбы опорных пунктов и различного рода сдвигов (ритмических и тональных). Например, в «Электре» так интонируется доминантовая сфера каданса (клавир, стр. 19):



Очень любопытны мутации этой формулы в связи с тематическим элементом на стр. 12, 13, 14 и особенно 151 клавира:

25

* В итоге многовекового употребления каданс превратился уже в стертую формулу. Однако обойтись без него в композиции невозможно, так как он, создавая цезуры, является необходимым средством для расчленения музыкального сочинения и позволяет слушателю безошибочно почувствовать окончание произведения (нем.— Все подстрочные переводы выполнены мною.— Ред.).



Кадаанс — самая мускулистая сфера интонаций. Конструктивный костяк, лежащий в основе совершенного кадаанса, — наиболее устойчивая область звукосопрежений-устоев, подверженная очень медленным изменениям с той эпохи, как они окристаллизовались в виде тонального синтеза. Наличие сокращений и растяжений в этой области* нагляднее всего обнаруживает динамическую природу музыкального становления как в его горизонтально подвижной области — в мелосе, — так и в наиболее неподвижных формулах-концовках. Иначе и не может быть, потому что музыкальное становление — цепь мутаций, обусловленных как имманентными законами формования музыкальной ткани, так и действием социального отбора, обеспечивающего жизнь одних и отмирание других интонаций.**

* Напоминаю еще о приемах «рассеивания» четких очертаний кадаансовой формулы в каденцах.

** Разумею это соотношение имманентности и каузальности в музыке отнюдь не смысле обусловленности чисто бытового порядка (наоборот, бытовая музыка чаще всего — консервативный и инертный фактор, и непосредственного моста от нее к высшим стадиям музыкального становления нет: тут иногда «скачок» над бездной низменных вкусов). Каузальность я понимаю близко к тому, как в языкознании излагает факты языковых мутаций выдающийся французский лингвист А. Meillet в своей «Linguistique historique et linguistique générale» (Paris, 1921, pp. 15—18): «Les lois de la phonétique ou de la morphologie générale historique ne suffisent donc à expliquer aucun fait... Mais il y a un élément dont les circonstances provoquent de perpétuelles variations, tantôt soudaines, et tantôt lentes, mais jamais entièrement interrompues: c'est la structure de la société».

Or, le langage est éminemment un fait social... [«Законы фонетики или всеобщей истории морфологии сами по себе не могут дать объяснения ни одному факту. Но есть такой фактор, как структура общества, условия развития которой вызывают непрерывные изменения в языке, иногда внезапные, иногда замедленные, но никогда полностью не прекращающиеся»].

Таким образом, язык есть явление исключительно социальное... [Из положения, что «le langage est une institution sociale, il résulte que la linguistique est une science sociale, et le seul élément variable auquel on puisse recourir pour rendre compte du changement linguistique est le changement social dont les variations du langage ne sont que les conséquences parfois immédiates et directes, et le plus souvent médiates et indirectes...»] [«язык явление социальное, можно сделать вывод, что и лингвистика есть наука общественная, и только социальные изменения могут вызвать и объяснить нам изменения в языке, притом эти изменения иногда про-

Каждый вид музыкального сопряжения имеет свое начало, свой период расцвета (наибольшей выразительности), период обращения в ходячую монету и период вымирания. Началом бытования (изобретения) каждой новой интонации — как простейшей, так и сложной — является тот момент, когда она обнаруживается внезапной мутацией («скачком») из предшествующих ей видов интонаций. Концом ее бытования является постепенная утрата выразительности. Но одновременно происходят новые мутации, новые «взрывы», новые превращения. Всякий новый звукокомплекс отнюдь не отменяет одновременного существования давних видов интонаций, пока они продолжают быть социально необходимыми, — и даже тогда, когда слушатели с подвинутой слуховой организацией уже не чувствуют раздражения при восприятии окаменевших для них звуко сочетаний.*

После всего сказанного о возможностях и факторах музыкального движения следовало бы перейти к анализу понятия развития в музыке и связанного с этим понятием технического термина разработка. Но я считаю более целесооб-

исходят немедленно и непосредственно, но чаще опосредованно и косвенно...]. И далее: «...ce ne sont jamais les faits historiques eux-mêmes qui déterminent directement les changements linguistiques, et ce sont les changements de structure de la société qui seuls peuvent modifier les conditions d'existence du langage. Il faudra déterminer à quelle structure sociale répond une structure linguistique donnée et comment, d'une manière générale, les changements de structure sociale se traduisent par des changements de structure linguistique» [«сами по себе исторические факты никогда не определяют непосредственно лингвистические изменения, и только изменения структуры общества единственно могут изменить условия существования языка. Необходимо определить, к какой социальной структуре относится та или иная лингвистическая структура и каким образом в целом изменения социальной структуры находят свое отражение в изменениях структуры лингвистической»]. В этой части вполне можно заменить понятия: языкознание, язык и его структура понятиями: музыкознание, музыка как язык и ее формы. Поэтому имманентные свойства музыки — я излагаю мысль Meillet, применяя ее к музыкальному становлению, — только вырабатывают те или иные возможности развития, но тем, что способствует или препятствует осуществлению и действию этих возможностей, не является в конечном счете ни психофизиологическая сфера музыки, ни физическая сфера, а только производственные отношения — структура общества. Прибавлю: и не как механический толчок, а как непосредственное преломление в специфических средствах музыки.

* Процесс образования, расцвета и вымирания интонаций я отнюдь не мыслю как какую-то линию развития «отдельностей» — отдельных интонационных сфер. В сущности, это единый процесс: расцвету того или иного комплекса звуко сочетаний одновременно сопутствует образование вызванного им же нового выразительного комплекса, идущего ему на смену. Самая смена происходит не эволюционно, а мутационно («скачком»). Из множества приемов перестановок голосов в примитивах средневековой полифонии не вывести имитации, хотя они ее подготовили. Из мадригальных комедий эпохи Ренессанса не вывести оперы, хотя, казалось бы, например, опыты Орацио Векки — вот-вот и оперы, и, однако, все-таки еще не оперы.

разным остановиться на подобного рода проблеме в связи с рассмотрением музыкального становления сонатной формы или, точнее, формы сонатного аллегро. Здесь же надо еще добавить, что растяжение и сокращение музыкальной ткани становится необходимым условием всякой динамически подвижной формы — там, где музыка не идет на поводу слова или танца и где она вырабатывает свои жизненные принципы. Поэтому одной из обычных формул (или стержнем) музыкального становления надо считать: обнаружение темы, ее повторение (вполне или отчасти тождественное, расширенное или сжатое) — переключение движения в новую сферу, обнаружение нового материала и его утверждение — ряд сопоставлений уже обнаруженных интонаций — их синтез — кода («возбуждение» или новая интенсивная «вспышка» движения либо посредством применения стимулов, вызывающих «энергию разряда» или «чувство тоники» и в то же время оттягивающих «конец», либо посредством более примитивного средства агогического порядка: ускорение темпа движения при одновременном стреттном, «стиснутом» или «сдвинутом» проведении главной темы — например, в конце I части Четвертой симфонии Чайковского).

Глава VI

ДИССОНАНС И КОНСОНАНС, СЕКВЕНЦИИ, МОДУЛЯЦИИ, ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ПРОВЕДЕНИЯ И ДРУГИЕ СТИМУЛЫ И ФАКТОРЫ ФОРМОВАНИЯ

В своем изложении существенных стимулов, на каких основывается продвижение музыки или поддерживается состояние неустойчивого равновесия (посредством функциональной замены) между точкой отправления и точкой замыкания, между моментом включения сознания слушателя в музыкальное движение и моментом выключения («прекращения тока») — я не коснулся подробно еще ряда выразительных средств, посредством которых достигается сокращение и растяжение музыкальной ткани. Так, чрезвычайно динамически ценными стимулами стягивания или сокращения музыкальной ткани являются те ритмо-интонационные толчки, перебои и сдвиги, которые образуются при различного рода «срезываниях» или «сталкиваниях» звукокомплексов. Например, когда заключительный такт музыкального периода служит вместе с тем и отправным тактом следующего или наоборот: когда в трехдольный ритм вклиняются двухдольные сопряжения, когда в цепь равных тактов вставляются усеченные $\left(\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4} \text{ etc.}\right)$; когда стягива-

ется мелодическая линия (как бывает, например, при «переключении» одного и того же напева из нечетного в четный размер); когда комбинируются парные и непарные (дву-, три-, пяти-) такты и т. д. и т. д. Все подобного рода явления отнюдь нельзя считать «игрой» ритмического порядка, не обусловленными интонационной, звуковой природой данного контекста. Они влияют на интенсивность движения именно в конкретном его обнаружении, в воспринимаемом слухом, а не зрением, становлении. Гайдновские и бетховенские «сталкивания» тактов, точно так же как моцартовские стреттные вступления (например, в Менуэте *g-moll* 1-й симфонии), являются факторами динамического порядка. Через них обнаруживают свое воздействие силы, разбивающие косность и инертность «квадратных» периодов.

В этой работе своей я хочу все же прежде всего выяснить самый процесс музыкального становления, изложить не результаты в завершенном виде, а ход наблюдений над ним. Точно так же я не даю исторического обзора всех факторов и всех стимулов, организующих, определяющих и составляющих музыкальное формование. Причина тому простая: я боюсь, что, откладывая еще и еще изложение главных стадий моей лабораторной работы, я вообще не успею зафиксировать моих идей.

После этого невольного *pro domo sua** я продолжаю перечисление важнейших из формообразующих сил, факторов или стимулов продвижения. Несомненно, что к таковым, как уже говорилось, принадлежат консонанс и диссонанс. В данном контексте я беру эти понятия не в их акустическом и не в их музыкально-стилистическом значении (хотя здесь же скажу, что понимание *Jerpesen*'ом диссонанса прежде всего как фактора стиля представляется мне чрезвычайно плодотворным, ибо вскрывает динамику стиля). Точно так же я не беру эти понятия здесь в их фактической обстановке. Мне важен не такой-то и такой-то диссонанс в историко-стилистической данности (скажем, не септима доминантсептаккорда, приготовленная или неприготовленная, разрешенная, или «переключенная», или отведенная), а динамизм консонантности и диссонантности в его воздействии на музыкальное оформление и как стимул звукодвижения. С этой точки зрения явление диссонирования имеет ряд существенных свойств.

Во-первых, оно вызывает ощущение интонационного толчка и сдвига более яркое, чем если сопоставление дается через консонирующее сочетание. Если отправным тоном служит *c*, то взятый за ним тон *h* или *fis* потребует «продолжения» движения с большей настойчивостью, чем тоны *g* или *e*. Точно так же и в вертикальных соотношениях. Во-вторых, диссонантность обостряет ощущение контраста. Правда, если

* по личному вопросу (лат.).

в какую-либо эпоху какой-либо диссонанс становится особенно часто употребляемым в силу своих экспрессивных свойств, то для эпохи последующей он становится «ходячей монетой» и признаком «пошловатости», вульгаризируется и служит показателем дурного вкуса, т. е. теряет свою выразительность. Но дело от этого не меняется в принципе: каждая историческая эпоха имеет как выразителей контрастов чувствований — диссонантные сочетания, и среди них как высшую ступень одно или несколько максимально экспрессивных, которых одни композиторы боязливо избегают, а другие особенно часто интонируют в сопоставлении с звукосочетаниями, выражающими ощущение покоя, статики и замыкающими движение. Соотношения эти изменчивы и стилистически разнообразны. Достаточно напомнить о «боязни тритона» и главенстве кварты над терцией в средние века, о колебаниях в отношении секунд, о роли уменьшенного септаккорда у романтиков, особенно в опере, о выразительном значении нонаккордов у Вагнера и т. д. и т. д. В одну и ту же эпоху композиторы-современники разное воспринимают интервалы. Для Бородина приемлемы параллельные секунды, для Мусоргского приемлемы кварты, как и в средневековой полифонии, в их параллельном движении. У Римского-Корсакова они вызывают непритворный ужас («Хор раскольников с ударами колокола перед самосожжением, написанный автором в варварских пустых квартах и квинтах, я совершенно переделал, так как первоначальный вид был невозможен»^{*}). Для Лядова квартсекстаккорд «висит в воздухе», если он не подготовлен и самостоятельного «опорного» значения, подобно другому обращению трезвучия, не имеет. Для Рих. Штрауса квартсекстаккорд в ту же эпоху уже почти потерял свое только посредствующее-диссонантное значение.

В наше время избегается обнаженная доминанта как неприменный признак каданса, вернее, избегаются специфически доминантаккордовые интонации^{**} и заменяются иными, отчего тоника становится рельефнее и ее функция как упора особенно акцентируется даже без обязательного предварения вводным тоном. А еще недавно в музыке Скрябина ощущение тоники как упора было почти на ущербе: тоника часто интонировалась не динамически, как мужественная сила, властно утверждающая конец движения, а несколько колористически-пассивно,

^{*} Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1926, стр. 260 [нов. изд.— Полное собрание сочинений, т. I. Музгиз, М., 1955, стр. 148].

^{**} Вспомним отзыв еще Глинки о Вебере: «По моему мнению, Карл-Мария Вебер был для меня очень неудовлетворителен (даже во «Фрейшюце») от излишнего употребления доминант-септим аккорда в первой его позиции». (М. И. Г л и н к а. Записки. СПб., 1887, стр. 181) [нов. изд.— М. И. Г л и н к а. Литературное наследие, т. I. Музгиз, Л.—М., 1952, стр. 230].

как гармония-тембр, как своего рода «интонационная перспектива» с исчезающими в «слуховой дали» обертонами. Наоборот, у венских классиков и, как мы видели теперь, у Рих. Штрауса накопление характерных для лада диссонантных признаков в совершенном кадансе (рациональнейшей формуле — органическом «продукте» эпохи Просвещения) обнаруживает издавна наблюдаемое усиление звукоконтрастных отношений в моменты «концовочные»: интенсивности продвижения противопологается непреодолимая для слуха плотная устойчивость тонической гармонии. Доминантсептаккорд с предшествующим квартсекстаккордом так же настоятельно «вызывал» тонику.

Замена такого рода формально-рационального утверждения гармонии-тембрами Скрябина (до него у Листа) и импрессионистов привела к колористическим кадансам или, как я только что сказал, к «интонационным перспективам». Каданс растворился, но вместе с тем изменилось и самое ощущение диссонантности и, если можно так выразиться, самая конструкция соотношений диссонанса-консонанса. Но это уже в третьих: явления консонанса-диссонанса как строго рационально взвешенные соотношения устойчивости и неустойчивости (степени тяготения) элементов лада и как контрастное выявление этих соотношений — переходят в свою противоположность: в обнаружение своего рода музыкальной светотени. Стимулы колористического порядка выдвигаются на первый план. И уже в этом плане получают новое интонационное содержание и толчок, и сдвиг, и каданс, и контрастные сопоставления. Добавим, однако, что тем самым вовсе не отменялась формально гармоническая логика. Ни Скрябин, ни импрессионисты не выходили за пределы тональной гармонической системы, и только новизна открытых ими вертикальных соотношений и сопоставлений вертикалей («колонная перспектива») на время внушила слуху ощущение «абсолютного» преобладания колористического стимула над тонально-конструктивным. На самом же деле принципы формования оставались прежние, только гармоническая ткань становилась утонченнее, и прежние четкие формулы соотношения диссонанса и консонанса вуалировались, смягчались и разлагались, отчего движение становилось почти только чередованием вертикалей.

Это было естественным ходом вещей, естественным следствием эволюции европейской гармонии и разложения каданса («бесконечная мелодия» Вагнера), о чем еще речь впереди. Выдвинутые нашей эпохой принцип линейности и возрождение мелоса — столь же естественная реакция на кризис романтики (Курт).⁸ Вместе с тем, отбросив как наследие рационализма и романтизма взгляд на соотношение диссонанса и консонанса как на соотношение, извечно predetermined рамками

данной тонально-гармонической системы,— наша эпоха переводит это явление целиком в динамический план, во взаимодействие интонаций, стимулирующих движение, и интонаций, утверждающих упор, остановку движения. Соответственно этому и функции плагальности и доминантности, и расценка мелодических факторов с точки зрения фигурационно-гармонической (вспомогательные и проходящие ноты), и учение о приготовлениях, задержаниях и разрешениях — все эти принципы формования, не потеряв своей исторической разумной обусловленности, перешли в новую стадию своего бытия (динамически-конструктивный стиль).

В своем значении фактора, возбуждающего и направляющего музыкальное движение, явление консонанса-диссонанса, конечно, ощущалось как органически целесообразное. Учение об интервалах, консонирующих и диссонирующих, превратилось поэтому в опорную базу так называемой элементарной теории и всего здания гармонической музыки — в основу интонирования. Не приходится, следовательно, удивляться тому, что, когда композиторы на пороге XVIII—XIX столетий стали интонировать в качестве первотолчка не тонику, а диссонирующие интервалы, как Бетховен в Первой симфонии или как Моцарт в знаменитом вступительном *adagio* C-dur'ного квартета, где так остроумно завуалированы функции тоники (она с такта 1 оstinatно звучит у cello, но на третьей четверти *as* у альты и дальнейшие вступления голосов в следующем такте «сбивают» слух и «уверяют» его, что то была не тоника), — такие приемы действительно воспринимались как скачок в неизвестное и были несомненной «интонационной революцией» и, конечно, ярким стимулом звукодвижения, его «динамизированием».*

Менее значительной победой в этом плане надо считать преувеличенное пользование секвенциями, «гипертрофию секвенций», как это наблюдается во всей романтической музыке XIX и начала XX столетий. Секвенции как средство продвижения и удобный прием для перехода из одной стадии движения в другую свойственны и классической полифонии. Достаточно назвать инвенции и фуги Баха, о чем уже приходилось говорить. Нисходящие диатонические плавно поступенные секвенции служат там особенно часто заполнению только что имевшего места пробега и подъема и вызывают ощущение движения по

* В «Gratias» своей *Grosse Messe* (c-moll) Моцарт приводит движение к конечной тонике (a-moll), оттолкнувшись от *cis* как от базы секста-аккорда и уменьшенного септаккорда тональности d, причем «по дороге» на протяжении десяти тактов медленного движения (*adagio*) тоника не захватывается. Квартсекстааккорд a-moll появляется на седьмом такте. Весь фрагмент представляет собой любопытный пример довагнеровской реализации принципа «бесконечности» движения посредством цепи отклонений от тоники и тем самым усиления тяготения к ней как конечной цели.

инерции до первого нового толчка. Это чисто динамическое применение секвенций превращается в мышлении Баха в один из любимых «штампов». В романтической музыке секвенция теряет свое скромное значение и становится могущественным фактором оформления, общедоступным средством к любому переходу и к «произвольному» изменению направления движения, а также к легко достигаемому в каждый момент сокращению и растяжению ткани. И это не только в театральной музыке, где необходимость следовать за текстом и действием вступает в конфликт с логикой чисто музыкального развития и где секвенция действительно оказывается гибким средством для различного рода характеристик, но и в симфонической.

Естественно, что «гипертрофия секвенций», с одной стороны, приводила к вялости, пассивности и инертности музыкального мышления, а с другой — без секвенций никак нельзя было обойтись при «постройке» столь громадных по масштабу и протяженности сооружений-композиций, какими отличалась музыка второй половины XIX века. Кроме того, в особенности в последовании восходящих секвенций, найдено было сильное средство эмоционального воздействия («инерция» подъема, нарастания, возбуждения), ставшее характерным стилистическим признаком. В руках множества эпигонствующих «вагнеров» это средство превратилось в дешевый способ продвижения музыки и формования ткани, ибо слушатели уже привычно реагировали на подъем из секвенций с неизбежным *crescendo* звучности, независимо от качества материала. Тем не менее партитуры самого Вагнера, а также Чайковского содержат очень много образцовых примеров разумного и целесообразного пользования секвенциями как ценным стимулом сокращения и расширения музыкальной ткани и роста движения.

Едва ли не столь же употребительным средством продолжения движения и конструирования музыки «больших планов» были так называемые параллельные проведения материала. Обычно это повторения более или менее крупных тождественных «кусков» или замкнутых эпизодов в непосредственной близости или на расстоянии, но повторения в другой тональной сфере. В симфонических разработках параллелизм проведения давал возможность за счет новизны изобретения увеличивать интенсивность движения: стоило только так расположить тональные пласты, чтобы первое проведение отдаляло, а повторное проведение неизбежно приводило бы к тонике, к репризе. В началах симфонических поэм, увертюр, оркестровых фантазий и т. п. это средство позволяло повторить (внушить слушателю) руководящую идею в двух тональных планах вместо монотонного тождественного проведения. Шуберт, Шуман, особенно Лист и Римский-Корсаков (последний очень часто применял параллельное проведение в качестве средства развития оперного

музыкального действия и формирования оперной ткани), и другие композиторы прибегали к такого рода растяжению музыки с большой охотой и обнаруживали вкус и мастерство в расположении параллельных сфер и в их тональном взаимодействии. Прием проведения тождественного материала в терцовом тональном соотношении пышно расцветает с Шуберта.* Впоследствии такое проведение становится своего рода каноническим (например, в Новой русской школе). Но уже Мусоргский держит на более смелые сопоставления и параллельные проведения тождественного и нетождественного материала в секундовом соотношении, чем безусловно повышает выразительность этого приема, начинавшего увядать еще в 70-х годах прошлого века.

Несомненно ценное средство в смысле увеличения масштабов движения — параллельное напластывание не является, однако, таковым с точки зрения динамики развития и, если можно так выразиться, насыщенности музыкального «дыхания» (сокращения и растяжения ткани). Особенно быстро теряли свое экспрессивное значение терцовые параллельные проведения, столь свежие у Шуберта, и вызывали ощущение вялости и статичности музыки, хотя в колористическом отношении именно они открыли собою новую эру инструментально-красочных сопоставлений.

Римский-Корсаков в своих операх оставил очень много замечательных примеров образцового «обхождения» с различного рода параллельными тембровыми сопоставлениями в качестве иллюстративных, описательных и декоративных «пластов» музыки. Область музыкального пейзажа, по существу своему требовавшая впечатления статичности, вызвала особенно настойчивое применение параллельныхведений, как терцовых — наиболее «спокойных» и колористически эффектных, так и в их чередовании с секундовыми, «тритоновыми» и т. д. Например, сцена рассвета и появления в лучах зари города Леденца в «Сказке о царе Салтане» дает цепь красочных сопоставлений оркестровых фигураций от H-dur к F-dur через A-dur, Des-dur, f-moll, Es-dur (без показа тоники), g-moll, F-dur (без показа тоники), a-moll. Подобные примеры имеются в «Младе», в «Китеже» и т. д. Чаще всего мягкие красочные контрасты здесь проявляются либо в чередовании фигурационно-гармонических фонов, либо в параллельныхведениях тематического материала, тоже гармонически (тонально) сопоставляемого.

* Для стиля Шуберта характерно, что параллельные проведения тождественного и вариантного материала — особенно широких мелодических линий с соответствующим ритмически равномерным сопровождением (как I часть B-dur'ной сонаты) — становятся адекватными развитию, т. е., в сущности, они-то и составляют развитие идей. Это полная противоположность бетховенской сонатной драматургии с ее конфликтностью и ярким выявлением действительных интонаций в контрастных напряженнейших сопоставлениях.

Эти тонально-колористические напластывания музыки, таким образом, сочетают в себе минимум подвижности и развития в движении с разнообразием благодаря контрастам тембров и инструментально-красочных сопоставлений на основе тождественного материала.

Итак, параллельные проведения являются, строго говоря, недостаточным стимулом к движению, хотя и расширяют масштабы музыки. Секвенции, будучи гораздо более интенсивным стимулом движения, содержат в себе, однако, элемент инертности. Слух быстро привыкает к постепенным подъемам и опусканиям тождественных «отрезков» и благодаря этому все более и более перестает ощущать модуляционные контрасты. Степень родства между тональностями — столь могучее средство оформления у классиков, особенно у Гайдна, Моцарта и Бетховена, — начинает сглаживаться, «стираться». Шуберт, при всей его колоссальной модуляционной чуткости, много способствовал этому сглаживанию, сближая отдаленные тональности параллельными проведениями тождественного материала. Тем не менее модуляция до сих пор продолжает быть могучим рычагом оформления и средством к продолжению движения, как бы ни изменились методы модулирования.

Но основной закон музыкального становления — чередование «скачка» и «плавного заполненного движения», как было указано, всегда проявляется и в этой области: тональные элизии требуют восстановления, далекие сопоставления — выравнивания. В этом отношении и ладово-мелодическое (на основе Distanz-Prinzip'a), и тонально-гармоническое становление утверждается на одинаковой предпосылке, основание которой, вероятно, надо искать в физических и физиологических принципах «музыкальной механики» — во взаимодействии статики (конечно, относительной*) и динамики.

На этом я позволю себе закончить сильно разросшийся отдел — стимулы музыкального становления («продвижения от данного толчка до данного предела»), целью которого было показать вызывающие и поддерживающие этот процесс силы в их действии и взаимодействии. Конечно, движущие силы музыки отнюдь не являются факторами абсолютно самостоятельными, и их возможные проявления, повторяю, социально детерминированы. Если же я рассматривал их в данном контексте как независимые, имманентные, присущие музыкальному формованию и движущие его причины, то только потому, что в противном случае изложение вышло бы за пределы книги о форме в ее музыкально-конструктивной и динамической данности.

* В музыке, строго говоря, нет сил в покое, и в этом смысле даже так называемые совершенные консонансы все-таки всегда стимулируют движение, разве только если они не выступают как предельные опорные точки данного становления.

ПРИНЦИПЫ ТОЖДЕСТВА И КОНТРАСТА — ИХ ОБНАРУЖЕНИЕ В ОКРИСТАЛЛИЗОВАВШИХСЯ ФОРМАХ

Глава VII

ФОРМЫ, БАЗИРУЮЩИЕСЯ НА ПРИНЦИПЕ ТОЖДЕСТВА (ВАРИАЦИИ, КАНОН, ФУГИ, РОНДО etc.)

Из вышеуказанного основного положения о неизбежной мнемонической обусловленности восприятия продвигающейся (или обнаруживающей себя слуху воспринимающего субъекта) сети интонаций — обусловленности, вытекающей из необходимости удерживать в сознании текучий звукоматериал, следует, что в основе всего музыкального процесса оформления и всех окристаллизовавшихся форм-схем должны лежать два формующих этот «воздушный» материал принципа: принцип тождества, т. е. последования или периодически повторного возвращения подобных, а то и вполне одинаковых сочетаний, и принцип контраста, т. е. последования интонаций, противопологающих себя предшествующему комплексу звучаний.* Степени и характер противоположения, конечно, могут иметь много различных оттенков, уклонов и стадий, как, например, несомненно, есть большое различие между соотношением периодически возвращающегося рефрена и разбивающими монотонность этих возвращений эпизодами или проведениями новых тем в рондо и между соотношением главной и побочной партий в сонатном или симфоническом аллегро. Но подобные различия ничего не изменяют в сущности процесса — в необходимости закономерного взаимодействия тождества и контраста, ибо один принцип с неизбежностью диалектической логики вызывает за собою другой, а преобладание одного из них, вызывая определенную категорию форм, нисколько не отменяет действия (хотя

* Обратнo, если идти от деятельности восприятия к форме, — это будет узнаванием повторностей и различием несходства.

бы скрытого) другого принципа, в чем и сказывается здесь проявление закона взаимосуществования противоположностей.

Взаимообусловленность указанных принципов оформления звукоматериала дает право разделить все музыкальные формы на две основные категории по доминированию в каждой из них факторов, свойственных тому или иному принципу. К первой категории принадлежат формы, в которых возможность продвижения музыки вызвана повторением подобных звуко сочетаний от примитивного соотношения сильной и слабой доли — простейшей формулы повторения, независимо от качественной стороны материала, — до сложных вариаций, в которых элемент тождества — данная тема — допускает почти с трудом, и то лишь опытным ухом различимое, растворение себя в ею же порожденных и ей контрастирующих новообразованиях. На этом протяжении — ряд ступеней и стадий: стоит, например, только в данную простейшую формулу градаций ударности (сопряжение двух моментов — сильной и слабой доли или наоборот) ввести элемент тембровый, т. е., скажем, некоторое число повторений вызывать стуком по столу, а [затем] чередовать их с хлопаньем в ладоши, — как уже тождественный момент несколько усложняется: при одинаковости градаций (неизменный элемент) возникает неодинаковость качества звука этих градаций, т. е. минимум контраста. Если же усложнить формулу чередований сопоставлением двустопных двучленов в отношении, скажем, трохея и ямба (— ◡ : ◡ —) и привести сюда тоже тембровые нюансы, то возникнет ряд подобных звуко сочетаний, в которых каждый двучлен заключает контраст (обратное соотношение длительностей) внутри себя — контраст, который в памяти быстро окристаллизуется путем повторений, — и тембровый контраст на более длительном временном участке. Этот вид контраста не усугубит восприятие первого вида (контраста длительностей), а смягчит. Двучленность теряет свою первичную остроту и станет элементом единства и подобия в отношении различий тембровых.

Данный простейший пример, в сущности, исчерпывает собою дальнейшие пояснения. Нельзя мыслить действия принципа тождества в современном музыкальном оформлении как нечто примитивное в сравнении с действием принципа контраста. Различие лежит в степени, а не в сущности. Если взять 33 вариации Бетховена на вальс Диабелли и сравнить с этим произведением какую-либо из простейших трехчастных танцевальных форм, где контраст обнаруживается в чередовании мелодий первого и второго колена, затем трио, и опять первых двух колен, и где функциональное соотношение этих частей выражено лишь в определенном тональном плане, а не тематически и не в развитии, — то сложность будет на стороне вариаций. Их музыкальное содержание диалектически богаче, потому

что в них принцип тождества, не переставая действовать, порождает из себя же яркие и смелые новообразования в нарастающей степени контрастности по отношению к теме, чем обуславливается возможность в принципе бесконечного развертывания вариаций, а также их динамика и движение от данной точки опоры. В простейшей же танцевальной форме, состоящей только из сопоставления мелодий (сопоставления как стимула движения на основе некоей общей ритмической формулы), — контрастность, несмотря на свое доминирование (разные мелодии), ощущается в более слабой степени и не порождает из себя с такой же силой проявлений тождества, с какой в первом случае тождественный элемент (тема вариаций) порождал контрастность. Повторяю, дело в степени проявления того или иного принципа.

В историческом ходе вещей, в длительной эволюции музыки первые этапы оформления материала с неизбежностью изобличают преобладание принципа тождества, причем, по-видимому, если какой-либо этап интонирования достигал высшей точки развития, то новый этап опять вызывал возвращение к простейшим факторам строительства (например, соотношение между пышным и сложным стилем а *cappella* и возникающей монодией на пороге XVI—XVII вв.). Если сравнить мелос григорианского хора и мелодию *rondeaux* и *virelais* с параллельно протекавшими опытами многоголосия, то мелос хора стоит выше по своему развитию горизонталей танцевальных песен, в которых довлеют повторения коротких рефренов, а в полифонических сочинениях поражает цепляемость за *cantus firmus* как за базу, как за привычный и знакомый данному кругу певцов, осевший в их памяти комплекс тождественных * интонаций, на котором или вокруг которого расцветают другие голоса. На подобного рода стимулах многоголосного длительного движения, как мы видели, организовывались впоследствии пассакалья и другие формы с остинатным басом.

Приведу несколько характерных примеров мелодического становления, в котором довлеет повторность и где новые элементы выступают или как мелодический каданс, или в виде робко прорастающих побегов от руководящей интонации. Все примеры — из упомянутой уже книги Fr. Gennrich'a: «*Rondeaux, Virelais...*» (Band I.). Напевы привожу без слов. Повторения не выписываю для сокращения места.**

* Тождественных не в смысле сходства всех напевов *cantus firmus*'а, а как твердо усвоенных соотношений тонов.

** Подробно на мелодическом становлении вариантно-попевочного импровизационного склада и стиля я останавливался в своей «Книге о Стравинском» (Л., 1929) в главах, посвященных анализу «Байки» и «Сказки о солдате». Любопытные трансформации мотивно-попевочного инструментального материала в различных тональных планах содержат Бранденбургские концерты Йог.-Себ. Баха.

Рондо из «Романа розы» (ок. 1200 г., стр. 3):

26



Оттуда же (стр. 5—6):

27



Rondel Willame d'Amiens paignour (2-я половина XIII в., стр. 37—38):

28



В этом примере характерно, что новый элемент (такты 7—10), вступая за первой фразой, тотчас же цепляется за одно из предшествующих звеньев. Начало XIV в. (стр. 259):

29





Следующий пример — из песен из «Roman de Fauvel» (1310—1314), среди которых имеется ряд любопытных образов вариантно-попевочного мелоса (стр. 292—293):

30



Оттуда же (стр. 299).

31



В последнем примере обращает на себя внимание строго конструктивное расположение родственных попевок (*a* и *b*) по тонам лада от d^2 , c^2 , a^1 и g^1 .

Возвращаясь к прерванному описанию двух основных категорий, на которые делятся — вследствие доминирования одного из двух взаимодействующих принципов оформления — музыкальные формы с точки зрения понимания формы как организованного интонируемого звукодвижения, надо обратить сугубое внимание на два основных русла в категории форм с тождественными элементами. Одно русло — вариационные формы, т. е. движение с подразделением на эпизоды, спайкой которым служит варьируемая тема. В своем развитии эти формы могут достигать, как уже было указано, крайне высоких ступеней, преодолевая эпизодичность циклизацией все более и более сложных контрастных превращений темы. Пример симфонических вариаций (Симфонических этюдов. — *Ред.*) Шумана показывает, сколько удивительного мастерства и эмоциональной насыщенности содержат такого рода формы: в метаморфозах обнаруживается развитие, и вместо хамелеонового переодевания или разукрашивания неизменяемой по существу темы различного рода орнаментами тут наблюдается своего рода перерождение темы. Она воспринимается как толчок такой мощной силы, что все последующие эпизоды вырастают из нее и один из другого; а не просто чередуются как самостоятельные звенья одной цепи.

Другое русло, по которому направляется принцип тождества, — это крайне развитая и богатая область имитационных и канонических форм, высшей точкой развития которых была и осталась fuga. В противоположность неизбежной статике вариаций (преодоление статики — стимул их развития), формы, обусловленные имитацией,* с одной стороны, стимулировали горизонтально-подвижную полифонию, а с другой — при максимальной экономии материала (имитация возникла в эпоху, когда индивидуальное мелодическое изобретение в нашем смысле, т. е. как один из отличительных признаков композиторского дара, вряд ли существовало) обеспечивали максимальную его подвижность и рациональное перемещение. Возникновение имитации было едва ли не первой революцией в области средневекового интонирования. Оно невыводимо из последовательного развития и является безусловно качественным сдвигом по отношению к характерному для эпохи импровизационных поисков

* Это гениальное изобретение чьего-то творческого ума или результат коллективных усилий музыкантов XII—XIII столетий дало колоссальный сдвиг опытам многоголосия; возникла возможность организовывать движение на длительной стадии, исходя из тождественного материала, со все большим и большим числом голосов: *cantus firmus* был сдвинут с места.

закономерного многоголосного движения приему обмена голосов (*Stimmtausch*), когда сходные попевки связывали своим появлением то в одном, то в другом голосе полифонную ткань.*

Имитация — «скачок» в эволюции европейской полифонии, повлекший за собою своего рода образование нового качества. Дальнейшие разветвления и обогащения первоимпульса имитации (возникновение тождественного движения в другом голосе, пока первый не довел до конца своей мысли) не должны смущать исследователя своим многообразием. Пожалуй, во всей истории европейской музыки ни один из процессов формирования не протекал и ни одни формы не окристаллизовывались с такой логической постепенностью и с таким рациональным выведением одного приема из другого. По-видимому, некоторая социальная равнодействующая запросов к композиторам и вкусы эпохи позволяли на сравнительно длительном протяжении времени протекать данному процессу как бы имманентно, почти не подвергаясь влиятельным толчкам со стороны внемзыкальных факторов. Тем не менее, при многообразии и при столь рациональном развитии основных предпосылок имитационно-канонического стиля, — главные вехи его базируются на указанном первоимпульсе: на многоголосном движении, порождаемом данным материалом из самого себя. Но тогда как в вариационных формах перед нами продвижение музыки, также порожденной тождественным материалом, протекает в виде последовательных эпизодов и представляет собою ряд превращений данной руководящей мысли, — здесь, в имитации, материал порождает движение посредством непрерывного сцепления одинаковых элементов в различных голосах, т. е. образует прочно спаянную полифоническую ткань.

В спаянности и непрерывности подобного движения — на основе подобного же материала — сущность форм канона и формы фуги. Но тогда как формы канона должны были прийти к самодовлеющей замкнутости и стабилизироваться (движение в пределах predeterminedных избранным способом имитирования и числом вступлений на некоторой стадии развития канона уже перестает восприниматься как движение-развитие с элементами неожиданности), форма фуги явилась тем новым видом эволюции принципа имитации, в котором найден был выход из потерявшей свою выразительность и ставшей, по-видимому, формальной игрой рассудка организации движения посредством перестановок одной предпосылки.

* «Подобные попевки» — своего рода блуждающий или перемещающийся *cantus firmus* — давали устойчивость импровизаторам-певцам (не надо забывать, что это эпоха преобладания слуховых навыков устной традиции), но не сцепляли ткань в той мере, как имитация. Примеры уже были приведены раньше (стр. 44—46), и здесь я только суммирую изложенное в более широком и обобщенном плане.

Здесь не место вдаваться в социальные исторические причины, породившие новый вид формования (фугу), в котором присущее канону механическое движение было преодолено. Перед нами один из процессов, наблюдаемых не раз на всем протяжении развития европейской музыки: усложняющаяся и накапливающаяся духовные (в смысле наличия интеллектуализма) ценности культура ведет к интенсивному росту процесса оформления в музыке, к дальнейшему расширению форм и к поглощению уже окристаллизовавшихся форм последующими: канон вошел в фугу, как впоследствии у Бетховена fuga стала составной частью в развитой сонате. Форма, имевшая самостоятельное существование, вступает как составной элемент в ряд элементов-функций более сложного целого.

Чтобы это могло произойти в данном случае, организация движения в каноне и самая возможность развития этого вида формования должны были переключиться на основе принципа тождества в новое и по-новому координированное движение. Это произошло тогда, когда окристаллизовались основные (тоникодоминантовые) соотношения. Темперация их окончательно закрепила, и в «*Wohltemperiertes Klavier*» у Баха мы видим полное торжество классической фуги — формы гибкой и полной прихотливых сопоставлений на основе руководящего стержня.

Стержень этот — соотношение вождя и спутника (своего рода *cantus firmus*) в цепи проведений, причем активное обнаружение вождя и спутника расщепляется движением пассивного порядка — секвенциями, движением по инерции. Мотивный материал секвенций составляет либо из элементов вождя и спутника (и противопоставлений), либо из новых данных. Постепенно в фугу вклиняется контрастное начало, и ее монотематический строй начинает колебаться. В частности, по поводу мышления Баха надо сказать, что моментами оно вот-вот готово перейти в сферу сонатности с ее контрастным сопоставлением и покинуть стезю канона или вариационности, т. е. в том и другом случае стезю монотематизма.

Впрочем, чтобы наблюдать, как композиторское сознание искало выхода из схем и штампов монотематических форм и шло вначале в сторону импровизационного политематизма, а потом уже к тонально-координированной двуплановости (откуда впоследствии и выкристаллизовалась так называемая побочная партия), — необходимо и полезно анализировать разнообразнейшие формы движения в органных и лютневых пьесах XVI—XVII веков (ричеркары, прелюды, каприччио, фантазии, канцоны и стилизованные танцы — звенья сюиты, особенно аллеманды). В последних соотношения тождества и контраста проявляются на основе равномерно-непрерывного движения с необычайной пестротой во множестве приемов. Часто бывает даже трудно сказать, возникло ли то или иное

контрастное сопоставление уже как результат нового мышления или оно обнаруживается как навывк, окристаллизовавшийся из привычной и выгодной для показа свойств инструмента манеры обработки материала. Вырабатывается также тип инструментальной декламации. Например, изложение материала посредством чередования имитационно-мелодического становления и «колоннад» вертикалей (обычно арпеджированных) дает сопоставление четких линейных контуров с комплексами тонов — с аккордовыми образованиями. От навыка или манеры разнообразной подачи звука тут путь к выразительному приему — к контрастному сопоставлению мелодического рельефа с мелодически некоординированными звукоотношениями. В этой лаборатории ренессансовых инструментальных форм, в этих нащупываниях наиболее рациональных видов и способов развертывания движения сперва одерживают верх принцип тождества и монотематическое линейное мышление, которое, как уже сказано, достигает вершины развития в форме фуги, и особенно у Генделя и у Баха (1-я половина XVIII в.).

Не надо думать, что последующее триумфальное шествие сонатного (симфонического) аллегро у венских классиков совсем отеснило развитие монотематизма и принципа тождества как доминирующего в оформлении. Во-первых, продолжали эволюционировать вариационные формы и рондо, а во-вторых — никогда, в сущности, не прекращалась работа над фугой (вплоть до Регера и до современного ренессанса линейного оформления и нового претворения монотематизма).

В общем, через принцип тождества выдвинуто было своеобразное сочетание вариационности, вариантности и иных приемов трансформации материала в различном преломлении этого принципа. В самом деле, уже одна идея *cantus firmus*'а как обобщающего движение и формование ткани напева или мнемонической формулы прошла сквозь ряд превращений, не теряя своего существа. Представим себе пассакалью, в которой ее *cantus firmus* (*basso ostinato*) продвигается по различным голосам (пластам), варьируясь и образуя из себя новые побегиварианты. Таким образом «сдвинутый» *cantus firmus* (как принцип оформления, а не как исторически данный комплекс образующих фундамент полифонической ткани напевов) преломляется в конце концов в виде напева протестантского хора во многообразных фигуральных обработках такового хора и наконец застывает в фуге в облике вождя и спутника.* Но этого мало, идея *cantus firmus*'а как опорной вехи получила дальнейшее плодотворное развитие.

* Вождь и спутник — это тот же *cantus firmus*, но не статически, а динамически трактуемый. Это функции *cantus firmus*'а, перешедшие в свою противоположность. Вместе с тем это два контрастных обнаружения единой ладовой сущности.

Представим себе становление музыки не на одном фундаментальном и остигатном мотиве, а на двух, трех и т. д. перемежающихся и скрещивающихся мотивах, попевках и иного рода фрагментах, периодически возвращающихся или повторяющихся время от времени. Пусть в этом воображаемом становлении то координируются, как в сонатно-симфоническом аллегро, тематические сферы, то происходит импровизационного порядка прораствание движения, причем опорные точки возникают благодаря указанным периодическим возвращениям тождественного материала. Если такого рода процесс связать с программой или с театральным действием (с поэтическими образами или идеями, с характерными или сценическими ситуациями), то мы получим свойства и виды формования программных симфоний, симфонических поэм, увертюры и т. п. — с одной стороны, и лейтмотивных опер — с другой. Берлиоз, Лист и Вагнер вспоминаются тотчас же. Правда, в проведениях *idée fixe* у Берлиоза и в лейтмотивности Вагнера не всегда присутствует сонатно-симфоническая разработка, т. е. координированное тематическое развитие. Но в основе лежит все-таки принцип не имманентно-музыкальной диалектики, т. е. чистый симфонизм, а сопоставление лейтмотивов вызывается извне направляющими стимулами («программная каузальность»). Сами же по себе они распространяются как n -ное число элементов, составляющих тождественные группы и организующих движение (оно может в принципе быть безграничным — «бесконечная мелодия» у Вагнера) посредством перестановок и превращений этих элементов и их, как было сказано, более или менее периодических появлений-проведений. Не обусловлены ли эти проведения еще каким-либо имманентно-конструктивным принципом формования? * Думается, что строение вагнеровских опер представляет собою процесс формования, промежуточный между строгим проведением принципа тождества (фуга, канон) и столь же строгим проведением принципа контраста (соната, симфония) и координированным сопоставлением тематических сфер. Можно сказать, что вагнеровская лейтмотивная ткань, с одной стороны, является фугой с n -ным количеством вождей и спутников и n -ным числом тождественных проведений, а с другой стороны — симфоническим развитием n -ного количества тематических сфер, то строго тонально координированных, то — благодаря хроматизму и альтерированным гармониям — свободно (колористически) сопоставляемых друг с другом и развиваемых с помощью приемов сонатно-симфонических проведений (разработки). Следовательно, тут налицо отправление

* В пассакалье, если представить ее с несколькими остигатными *cantus firmus*'ами, конструирующим «гидом» служит ритмическая формула самого танца.

от конструктивных принципов, какие предстояли слуху уже у средневековых дискантистов: проведение тождественных частей в различных голосах или сцепление ткани посредством нескольких *cantus firmus*'ов (лейтмотивов), которые, будучи усвоены памятью слушателя и окристаллизовавшись в ней, позволяют воспринимать даже крайне продолжительное становление музыки — музыку на громадном протяжении как движение, организованное посредством сопоставлений ряда устойчивых элементов. То, что вагнеровские *cantus firmus*'ы (лейтмотивы) не находятся непременно в басу, т. е. не представляют собою остигатного фундамента, дела не меняет. *Cantus firmus* стал подвижным еще в средние века. Остигатный мотив пассакальи и чаконы тоже может перемещаться из основания в верхние слои. Развитие этой формы у Брамса (финал Четвертой симфонии) служит тому подтверждением.

Сущность дела, конечно, в принципе, а не в различных его обнаружениях. Принципиально же вагнеровская система лейтмотивов давала возможность «продвигать музыку» на громадные расстояния именно в силу своей конструктивной спаянности. Лейтмотив — реформированный руководящий *cantus firmus*.^{*} Лейтмотив до некоторой степени в конструктивном отношении — те же гласовые или ладовые попевки, запоминая которые запоминали существенные интонации данного лада. Я не в состоянии вывести те законы, по которым происходит чередование ткани лейтмотивов (*cantus firmus*'ов), если отнять стимулы, идущие от слова и драматургии у Вагнера. Но, очевидно, музыкальная закономерность в этом чередовании или «всплывании» того или иного лейтмотива имеется, как имеется закономерность в появлениях вождя или спутника в фуге среди и внутри развития.

Можно, мне кажется, выдвинуть гипотезу о музыкально-мнемоническом пороге в отношении форм, в которых превалирует принцип тождества. Порог или предел этот требует повторного проведения организующих тканей тождественных элементов — повторного проведения на каких-то относительно недалеких расстояниях, без чего слух не в состоянии объединять длительное движение. Лейтмотивы у Вагнера отлично выполняют эти функции. Будучи не только конструктивно связывающими течение музыки факторами, но и руководителями драматического действия или даже действующими силами вагнеровской драматургии, они не требуют непременно появления певца-актера на сцене, чтобы внушить слушателю память о таком-то герое проведением его лейтмотива.

^{*} Любопытно, что как раз лейтмотивная система обусловила собою интенсивное появление *Führer*'ов, цель которых прежде всего мнемоническая — «внушить памяти» лейтмотивы посредством специальной группировки их и сопутствующих им философских и поэтических ассоциаций.

Здесь — связь Вагнера с симфоническим лейтмотивизмом, как он был намечен у Берлиоза, раскрыт Листом и развит Рихардом Штраусом.

У Листа еще особенно кидается в глаза его попытка максимально координировать ткань на основе принципа тождества, посредством применения к строительству тем или лейтмотивов искусства вариаций и комбинирования вариантов. Он образует различные по возложенным на них функциям темы из одной общей предпосылки (популярнейший пример — тематика Сонаты h-moll); ряд сопоставляемых и контрастирующих лейтмотивов он заменяет вариантами или превращениями одной темы, носящей весьма различные маски. Принцип тождества проводится таким путем в сильнейшей степени: если в вагнеровской ткани тождество ощущается через узнавание лейтмотива в его вариантах, но лейтмотивов может быть много и притом различных, то Лист хочет сводить их к одному знаменателю, к одному тематическому комплексу, чем, безусловно, уменьшает интенсивность и контрастность сопоставлений.

Наоборот, Вагнер иногда так контрапунктирует ткань, что вовсе неродственные лейтмотивы начинают сближаться друг с другом как выполняющие сходные функции элементы. В этом смысле партитура «Мейстерзингеров» представляет собою полифоническое взаимодействие П'ного количества вождей и спутников. Я не хочу сказать, что вся ткань этой оперы — сложная fuga, но несомненно, что здесь некоторые лейтмотивы в своих полифонических соотношениях выполняют функции вождей и спутников fuga. Не приходится поэтому удивляться тому, что сцена драки в конце II действия воспринимается как динамически кульминационный момент «Мейстерзингеров». Это происходит не только оттого, что здесь перед нами действительно мастерски и увлекательно написанный эпизод, но еще и потому, что выразительность музыки подчеркнута ее оформлением как fuga, т. е. в один из самых напряженных моментов действия достигается максимальная концентрация полифонической ткани. Или, иначе говоря, в fuga, как рациональнейшей из полифонических форм, концентрируются полифонические тенденции, вообще типичные для фактуры этой оперы, — концентрируются в самый яркий в драматургическом отношении момент. Образуется совпадение: характерный для данной вещи строй или вид оформления обнаруживается с наибольшей силой и убедительностью как раз в тот момент, когда само действие требует соответствующего сосредоточения звуковой энергии.

Конструктивно-строгая форма дает максимум экспрессии в силу максимум'a организованности. Тождественный для многих моментов этой оперы прием оформления (разумею полифоничность) находит свое полное выражение в самой яркой сцене и тем самым ее акцентирует.

Данным примером мне важно было показать следующее: что применение принципа тождества и его обнаружение начинается с самых простейших приемов повторения одинакового попевочного материала, затем развивается в виде в разной степени варьированного материала или его вариантов, затем обнаруживается в выведении многоголосного движения из данного мотива посредством его имитирования; что параллельно накопление приемов полифонического стиля происходит на базе тождественного материала (*cantus firmus*). Но что на этом его применение не кончается, а идет дальше; что для процесса оформления важны также моменты тождества в темпах и тембрах и что не только необходимы проявления интонационного и ритмического тождества, но и распределение тождественной динамики. Точно так же имеют значение моменты тождества фактуры в произведениях. С этой точки зрения в «Мейстерзингерах» дает себя знать преобладание полифонической фактуры, в «Тристане» же — гармонической, а сопоставление этих двух произведений указывает на диалектику фактуры у Вагнера и на зависимость фактуры от тематики, что опять-таки очень показательно.

Возвращаясь к только что указанному значению тождества темпов в циклических произведениях, надлежит указать, что преобладание медленных или быстрых движений тождественного характера в данном цикле, конечно, в сильнейшей степени меняет весь процесс оформления. На этом даже обычно строят различие между итальянской и французской увертюрами XVII—XVIII веков. Рассмотрение сюит с точки зрения преобладания в их звеньях тождества или контраста темпов, а также тождества или контраста ритмо-формул, организующих движение каждого звена, — является точно так же показательным для уяснения динамики оформления или процесса формообразования в этих подвижных и изменчивых циклах.

О том, как романтики и импрессионисты пользовались для выразительных целей тождеством или контрастом тембров и что от преобладания того или иного принципа зависело оформление материала, — говорить не приходится. Ясно, что умело проведенное возвращение время от времени какого-либо характерного тембра придает пьесе соответствующее настроение и вызывает настороженное ожидание, т. е. становится колористически тождественным фактором, сочетающим различные фазы движения. Таких примеров сколько угодно от Вебера и Берлиоза до Дебюсси и Шёнберга, если не восходить к более ранним. Характерная фраза флейты в «Prélude à L'après-midi d'un Faune» Дебюсси экспрессивно оформляет «ленивое, томное» движение музыки. Типично веберовские тембры валторн и кларнетов в «Фрейшюце» объединяют многие моменты оперы и налагают на действие своеобразный отпечаток при каждом

своём возвращении. Роль тембра в этом отношении не уступает роли лейтмотива, хотя тембр и не связывается с одним и тем же мелодическим рисунком или гармоническим последованием.

Наконец, не менее важно проведение принципа тождества в кадансах. Преобладание того или иного типа каданса, безусловно, в сильнейшей степени влияет на произведение. Слух обычно сосредоточивается на моментах замыкания движения, и тот тип каданса, который превалирует, ведет слушателя за собою, причем для этого вовсе не нужно, чтобы каданс как-либо специфически подчеркивался. Слушатель может не иметь никакого представления о кадансах, их составе, их формах etc., но не подчиниться кадансам он не может. Поэтому их плагальный строй будет воздействовать иначе, чем автентический строй, и преобладание того или иного в конечном счете отзовется на впечатлении. Мы уже наблюдали, какую организующую роль играют крайне многообразные и гармонически развитые кадансы в музыке Рихарда Штрауса и как меняется воздействие этой музыки в зависимости от пестроты кадансов или, наоборот, от периодического возвращения какой-либо тождественно-кадансовой формулы. Напомню простейший и наиболее известный пример из пляски Саломеи: ряд частых повторных замыканий движения на вариантах альтерированного автентического каданса (пониженная II ступень, пониженная V и т. д.) в первой части пляски (*ziemlich langsam*) придает музыке характер скованности, связанности: сознание загнипнотизировано одной идеей, и музыка не может оттолкнуться от некоей точки опоры. Каждый сильный наклон, каждое новое, все более и более интенсивное раскачивание вызывает еще более интонационно заостренный, смыкающий движение оборот. Создается образ, характерный для восточного танца: извивающийся корпус и неподвижность ног, словно им не оторваться от земли. В дальнейшем изложении эта кадансовая монотонность или настойчивость сбивается, элементы кадансового тождества застилаются, и движение начинает капризно менять направление...

Конечно, данный пример — один из множества не менее показательных. Мне хотелось только еще раз подтвердить значение (не только конструктивное) кадансов и зависимость характера музыки от преобладания тождественных или контрастных концовок.

Обобщая все сказанное о взаимообусловленности принципов тождества и контраста в процессе становления музыки, приходим к следующим выводам. Категории эти не абстрактные. Они определяются свойствами музыкального движения и условиями восприятия этого движения как процесса, протекающего во времени и необратимого. Внимание воспринимающего музыку субъекта направляется, чтобы найти точки опоры в протекающей музыке, на повторяющиеся интонационные моменты

(из каких бы звукоэлементов они ни состояли), и эти моменты кристаллизуются в сознании. Иначе говоря, наша память выступает как активнейший фактор в усвоении музыки, и фактор этот неизбежно влияет на конструкцию форм-схем и на весь процесс музыкального оформления. Различные виды, типы, способы, приемы и характер обнаружения музыки порождают различные фазы и формы музыкального движения. Но различия эти можно свести к двум основным: либо в процессе формирования и движения преобладают подобные, тождественные интонации, либо контрастные. Поскольку музыкальная форма является организацией и раскрытием музыкального движения, постольку от преобладания того или иного из двух указанных типов интонаций вытекает тот или иной вид оформления материала — на основе принципа тождества или на основе принципа контраста. Ясно, что применение каждого из принципов в чистом виде немыслимо и приводит к абсурду: принцип абсолютного тождества дает бесконечный ряд повторений, а принцип абсолютного контраста дает бесконечно изменчивую звукоткань, не улавливаемую сознанием, ибо нет способа фиксировать ее в памяти. Значит, в музыке мы всегда имеем дело со взаимообусловленностью и взаимодействием обоих основных принципов оформления.

Рассмотрение окристаллизовавшихся в музыкальной эволюции форм-схем свидетельствует также о возможности деления их на две группы: группу с преобладанием тождественных и группу с преобладанием контрастных звукокомплексов. За этим делением легко вскрываются обусловившие его процессы оформления. Исследуя эти процессы, мы видим, что они — динамичны и диалектичны и что ни одна из окристаллизовавшихся форм-схем не имеет никакого права претендовать на постоянство, на эстетическую непреложность, на «вечность» и абсолютность. Одна эпоха закрепила в сознании одни окристаллизовавшиеся формы, другая их разрушит и найдет другие, но принципы формирования в силу своей диалектической природы остаются на всем протяжении эволюции музыки одинаковыми, порождая своим взаимодействием динамику формирования и эпохи интонационных революций (мутаций), когда неожиданным скачком в новый вид организации материала музыка завоевывала новые, соответствующие новым сдвигам производственных отношений средства выражения.

На тождественных скрепляющих ткань элементах базируются как вариационные, так и канонические формы. Точно так же различные типы широко разветвленных форм рондо имеют конструктивно объединяющий сопоставляемые отделы фактор — в рефрене. Рефрен каждым своим появлением возвращает движение к первоистоку. Он группирует вокруг себя и притягивает к себе новые комплексы звуков или как бы

вклиняется в них, не давая этим новообразованиям получить самостоятельное значение и превратиться в лишенное целеустановки чередование мотивов, гармонических последований и т. д. В эволюции форм рондо можно наблюдать, как тенденции к увеличению числа тем рондо боролись с тенденцией ко все большей и большей концентрации этих тем вокруг рефрена; как последний постепенно принимал на себя функции главной партии сонатного (симфонического) аллегро и соподчинял себе остальные темы; как в рондо входит тематическая разработка и как в итоге образуются смешанные рондо-сонатные формы-схемы. В рондо сонатного типа рефрен почти теряет свое первоначальное предназначение: быть мнемонической вехой и постоянством своего возвращения устанавливать грани движения, превращать его в круговое. Вообще же в рондо принцип тождества играет существенную, и не только объединяющую, но и направляющую роль. Он и стимул, и тормоз, и исходная точка, и цель движения.

Глава VIII

ФОРМЫ, БАЗИРУЮЩИЕСЯ НА ПРИНЦИПЕ КОНТРАСТА (1)

Наивысшее выражение этого принципа — форма сонатного (симфонического) аллегро. Схема аллегро проста: экспозиция, разработка, реприза. За ней скрывается процесс: толчок — нарушение равновесия — восстановление равновесия. Микроскоп, в котором запечатлелся этот процесс, представляет собою формулу совершенного каданса. Иначе говоря, сонатное аллегро по отношению к этой органической формуле (клетке) является развитым организмом. Процесс формообразования каждого сонатного аллегро воспринимается как полагание контрастного материала: сперва раскрывается одна «тоническая» группа тем (главная партия), затем — вторая, чаще всего «доминантовая» группа (побочная партия). Так называемая связующая партия переключает музыку из одной тональной сферы в другую и выступает как крайне существенный, организующий движение фактор. Привитое ей название «ход» слишком поверхностно отражает сущность процесса. Дело в том, что эта «музыка связи» должна не столько механически переключить слух из одной сферы в другую, сколько, развивая данный тезис (главная партия), вызвать из него же и противопоставить ему антитезис (побочная партия), но сделать это с максимальной экономией времени и средств выражения, чтобы за дальностью расстояния не исчезло главное — острота контраста двух партий, двух тональных сфер (обычным соотношением бывает тонико-доминантовое).

Эта противопологаемая по своему характеру главной партии новая тема (группа тем) в новой тональной сфере закрепляется развитым кадансом — музыкой утвердительного, устойчивого склада, часто с новым тематическим материалом (так называемая заключительная партия). Динамика процесса ясна: одна сфера не механически сопоставляется с другой, а своим развитием неизбежно вызывает другую как свой антитезис. Из сопоставления возникает возможность дальнейшего движения музыки. Даже больше, чем возможность, — необходимость, потому что в условиях тональной системы данное соотношение тем (можно сказать: строфа — антистрофа и эпод) воспринимается как крайне неустойчивое и контрастное.* Оно возникло из долгих и упорных исканий и опытов прорастания движения из тонико-доминантового комплекса (толчка). В непрерывности движения сонатной экспозиции было достигнуто непрерывное же контрастное тематическое становление, в котором даже момент замыкания движения (каданс в заключении экспозиции) одновременно является и тормозом и — в силу того, что он

* В фуге это соотношение дано в самой тесной связи и в сопоставлении вождя и спутника; в концертующем стиле оно становится формулой экспозиции первого руководящего комплекса интонаций (это еще не совсем тема). Изложение, подобное баховскому (начало Пятого бранденбургского концерта)



имеет множество вариантов и находит в доклассической сонате, концертах, в аллемандах и т. д. множество применений на более или менее близких и далеких расстояниях. Можно сказать, что соотношение вождя-спутника расширялось до контрастного соотношения тональных сфер на основе общего тематического комплекса. Контраст тональных сфер установился раньше, чем четко выделилась контрастная тема в контрастной сфере: это выделение и является тем «скачком», который определил форму сонатного аллегро в ее диалектическом становлении. И здесь, как в появлении имитации, как в возникновении оперы, как в образовании классической фуги, — мы имеем перед собой последовательную цепь событий, приведших к данному «открытию», но само-то это «открытие» выступает как переход количества в качество — как скачок, и подтвердивший и вместе с тем взорвавший эволюционный ход вещей.

закрепляет новый тематический и тональный комплекс,— мощным двигателем музыки. Создавая сама по себе впечатление достигнутого равновесия, заключительная партия в отношении ко всему предшествующему продвижению музыки не является моментом восстановления создавшегося неравновесия. Наоборот, она его как бы утверждает и тем самым обостряет, а следовательно, неизбежно и интенсивно вызывает продолжение движения.*

Это естественно. В своем развитии экспозиция сонатного аллегро направлена к заострению неустойчивости все в более и более сильной степени. Главным средством к тому служит внедрение контрастности во все соотношения (тональные, ритмические, конструктивные) элементов становления и вызывание конфликтности в самой исходной сфере — в изложении главной партии,— не говоря уже о связующей и побочной партиях. По мере все большего развития в главной партии, связующая партия теряет свой специфический смысл музыки, «переключающей» движение из одной тональной сферы в другую, и сливалась с развитием первой группы тем или главной партии. Но тем острее, при все более и более конфликтном характере изложения главной партии, выступало отличие ее от побочной партии и их взаимная «антитетичность». Лирико-мелодический и несколько пассивный характер движения, свойственный побочной партии, или же ее преимущественно мелодическое становление противопоставляется упругой, лаконической и рельефной, даже «напористой» главной партии. Образно говоря, исходная тема сонаты должна обладать «волей к развитию», в ней должна быть конденсирована энергия большой силы напряжения.**

Эти непреременные данные усиливаются в колоссальной мере, когда главная партия вытекает из предшествующего ей медленного вступления (новая стадия контраста в экспозиции) и сама является антитезой к этому введению. Чем оно монументальнее и чем с большей силой и напором из него устремляется,

* Вообще мне думается, что моменты связи и перехода (связующая партия) и момент замыкания и утверждения (заключительная партия) суть моменты, определяющие собою характер и интенсивность противоречий, раскрывающихся в развитии сонатного движения,— словом, это моменты «взрывчатые».

** Понятие тема — глубоко диалектично. Тема — одновременно и себедовлеющий четкий образ, и динамически «взрывчатый» элемент. Тема — и толчок и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное свойство — рельефность, тема обладает способностью к различнейшим метаморфозам. Ее функции — контрастны. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя. Тема — это яркая, находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой. Так вкратце я суммирую свои выводы из изучения тем классических и романтических симфоний.

как горный поток из скалы или как стрела, первая тема, — тем интенсивнее, энергичнее и дальнотейшее разбег всей главной партии (бетховенские симфонии — Первая, Вторая, Четвертая, Седьмая, Девятая дают тому блестящее подтверждение) и тем острее ее контраст со сферой побочной партии. Здесь нет возможности подробно останавливаться на том, как великие мастера симфонии достигают максимальной выразительности экспозиции; как происходит накопление энергии во вступлении, как тормозится в нем движение, чтобы тем более упругим и стремительным ощущалось аллегро; как строится главная партия, как она излагается и как изложение это обусловлено всей динамикой экспозиции. Через уяснение функций контрастности, присущих основным звукокомплексам (сопряжениям) европейской интонационной системы от Баха до Шёнберга и Стравинского, через анализ процесса формообразования на непрелюбимой основе слышания (постоянного ощущения интонационной энергии, ее колебаний, переходов — неожиданных и постепенных, — ее накопления и ее разрядов) — всякое органически создавшееся музыкальное становление воспринимается как динамическое и становится полной противоположностью господствующему чувственному наслаждению отдельными моментами музыки и абстрактному постижению формы как схемы путем зрительного анализа беззвучных горизонталей и вертикалей.

Подобного рода абстрагирование ведет к ложным антидиалектическим воззрениям на природу и смысл музыкальных форм и к полной оторванности формы от содержания, ибо форма, как беззвучная архитектурная схема, не дает познания музыки и превращается в нейтральную среду, наполняемую любым содержанием. Мне думается, что исторические корни подобных воззрений лежат в рационалистической эстетике, базировавшейся на изобразительных искусствах. В наше время они — наследие ленивого филистерства в музыкознании, плод инертного сознания и веры в то, что в схемах умещается вся музыка. Освободиться от них можно только наблюдая форму как текучий и изменчивый процесс, направляемый извне действующими стимулами и силами и вместе с тем управляемый присущими музыкальному материалу свойствами формования. Свойства же эти в свою очередь отнюдь не принадлежат музыке, как механические, вне человеческого организующего сознания лежащие двигатели. Они образовались в эволюции восприятия текучего музыкального материала и обусловлены восприятием. В этом смысле есть глубокая разница между звуком как явлением физическим и звуком как явлением музыкальным.

Возвращаясь к описанию развития движения в сонатном аллегро, напомним, что присущий большинству классических

и романтических сонат прием повторения экспозиции вызван необходимостью закрепления и усвоения (запоминания) сознанием столь сложного и длительного ряда тематических взаимоотношений. Тем самым вносится элемент тождественности, и в памяти с большей прочностью фиксируется только что пройденный этап. Как было указано, конечная стадия экспозиции утверждается (замыкается) развитым кадансом в новой, «завоеванной» тональной сфере. Повторяю, что утверждение новой тональной сферы, однако, не воспринимается сознанием как конец или полное замыкание движения. Наоборот, в отношении к основной тональной сфере заключительная партия звучит контрастно, как «гребень», перевал или крайняя ступень неустойчивости и настойчиво вызывает последующее движение.

В центральной части сонатного аллегро, в так называемой разработке, создавшаяся неустойчивость подчеркивается еще острее, и все становление музыки становится интенсивнее. В этой стадии принцип контрастных сопоставлений господствует в полной мере: * все, что было высказано в экспозиции в последовательном ходе «событий», — в «разработке» перемещается и вступает в новые ряды соотношений. Противоположение тематических планов на расстоянии переходит в столкновение контрастирующих элементов в непосредственном их сближении, в соприкосновении и скрещивании. Достигается это самыми разнообразными приемами. Композиция разработки иногда повторяет экспозицию в расширенном виде, почти не перемещая элементов, а иногда совершенно перетасовывает имевшие место соотношения и выдвигает на первый план те частицы материала, которые казались при восприятии экспозиции второстепенными и несущественными. В каждой из разработок несомненно проявляется закономерность оформления, но пока еще нет возможности исчерпывающе вскрыть причины, по которым материал видоизменяется так, а не иначе. Общая причина — стремление к вскрытию диалектики тем — конечно, всегда присутствует и обуславливает отбор материала. Можно в каждом отдельном случае наблюдать, как недосказанное или только намеченное в экспозиции превращается в разработке в завершенное высказывание, как раскрываются новые функции и новые экспрессивные возможности в, казалось бы, вполне утвердивших себя звукокомплексах. Можно отметить два основных русла, по которым направляется диалектическое становление тем в разработке. Или это становление являет собою динамически контрастную «игру» тематических фрагментов, без четко выраженных смен подъема (нарастания) и разряда;

* Выступая как наиболее динамичный фактор музыкального развития.

или, наоборот, это единая линия нарастания сил до намеченного предела. Или разработка строится в параллельных (но в разных тональностях) проведениях какого-либо из крупных отделов ее — в чем проявляет себя принцип тождества. Или она становится лаконичной настолько, что сводится к проблеме обратного перемещения только что достигнутой тональной сферы или к гибкому и сжатому «переводу» ее в главную тональность (например, лаконизм в увертюре к «Женитьбе Фигаро» Моцарта!). Но в большинстве случаев целеустремленность разработки видна в максимальном раскрытии тональных контрастных соотношений между сопрягаемыми элементами и во внесении сюда, в эту область, различного рода неожиданных для слуха поворотов и отклонений движения. Например, вместо тонально последовательного «соседства» образуются элизии между теми или иными комплексами интонаций: * наблюдается стремление превратить каданс из замыкающего и завершающего ту или иную стадию движения фактора в фактор, стимулирующий дальнейшее движение (различные виды «ложных» кадансов).

Но, несмотря на «культивирование» в разработке разного рода «неожиданностей», можно все-таки заметить естественную закономерность движения: всякая элизия через некоторое время заполняется или уравнивается, всякое отклонение пути оправдывается закреплением на той точке опоры, ради достижения которой необходимо было сделать «скачок» или сдвиг в сторону, чтобы тем настоятельнее дать почувствовать слуху неизбежность восстановления равновесия. Всякий «перебег», «заскок», переброска движения через ожидаемое звукоотношение или через естественный и последовательный для данного комплекса звукоотношений вывод так или иначе мотивируется и служит той же цепи — более твердому закреплению на опорной интонации.

Глава IX

ДИАЛЕКТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ. ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ И ОДНОВРЕМЕННОСТЬ. ФОРМА СТАНОВЯЩАЯСЯ И ФОРМА КРИСТАЛЛИЗУЮЩАЯСЯ

Таким образом, можно говорить о движении или развитии последовательном и движении или развитии толчками, элизиями, мутациями и т. д. Последовательное движение — это рациональный переход от комплекса к комплексу интонаций

* Элизией является, например, выключение связующего или «разрешающего» аккорда в цепи вертикалей (последования септаккордов — до-

посредством наиболее привычных, устоявшихся, «осевших» в условиях данной звукосистемы формул сопряжения. Прimitивный пример: движение направляется из C-dur'ного интонационного комплекса в gis-moll'ный через a-moll'ный и E-dur'ный, закрепляясь в каждой тональной стадии с выявлением ее основных признаков. Это будет не единственным, но одним из многих последовательных рациональных направлений. То же самое движение может, однако, пойти к той же цели через ряд элизий и отклонений и тоже будет казаться естественным. Все зависит от интонационного окружения, и потому даже с точки зрения системы тонико-доминантовых соотношений, как наиболее рациональных с точки зрения «строгого стиля» со свойственным ему четким «разрешением» каждого диссонанса, далеко не всякое «обходное» движение является непоследовательным, разрушающим канон, иррациональным («условно иррациональным» для большинства воспринимающих людей, пока с течением времени слух не ассимилирует эти раздражения и пока рефлексy не станут привычными, иначе говоря, пока психика не заострится до состояний, до каких она заострилась у композитора, впервые зафиксировавшего эти иррациональные соотношения).

«Иррациональное», «непоследовательное» движение музыки имеет объяснение в следующем явлении. Музыка — моторное искусство. Она познается как движение, но движение отнюдь не сплошь равномерное. Вернее, если бы оно было равномерным, — оно воспринималось бы как монотонное, ни ритмически, ни динамически не дифференцированное, а главное — безразличное в отношении материала. Это заметно на впечатлении, которое оставляют секвенции. Большое их количество или умеренное пользование ими для легкого перемещения из одной тональной сферы в другую приводит, как было отмечено, к ощущению инерции, т. е. «беспрепятственного» (без усилий, без преодолений), тождественного и равномерного движения. В таком движении не чувствуется активного участия направляющей мысли композитора, не чувствуется формирования материала, нет изобретения. Вернее, изобретается только начальный отправной комплекс. Сдвинутый с места, он порождает за собою цепь повторных воспроизведений содержащихся в нем звукосочетаний. Движение направляется от данного толчка вверх или вниз по намеченным ступеням и может продолжаться в принципе до тех пор, пока не дойдет до отправной точки через октаву, т. е. пока данный комплекс не повторится 12 раз, если перемещение идет по полутонам, 6 раз, если по тонам, 7 раз, если по ступеням диатонической гаммы, и т. д.

минант- или уменьшенных), т. е. замена двухчастных сочетаний одночастными, тождественными по построению, но контрастными в тональном отношении. Элизией будет всякий резкий междутональный скачок.

Современные передовые композиторы недаром избегают секвенций: их частое употребление обнаруживает пассивность мышления. Как только пущена в ход, «заведена» секвенция, движение становится механическим. Это отнюдь не значит, что секвенция невыразительна: наоборот, при умелом включении ее в ткань она может — особенно если ее появление оправдано замыслом — быть средством эмоционального воздействия и характеристики. Напомню, например, о «секвенциях Татьяны» в «Евгении Онегине» Чайковского, о вагнеровских секвенциях в «Валькирии», в «Тристане» etc. В секвенциях, однако, отсутствует развитие идей и вместе с тем приостанавливаются жизненные функции музыкальной ткани — взаимодействие голосов, переключение их функций. Движение есть, но ничего не встречающее на пути. Иначе говоря, музыка движется по линии наименьшего сопротивления.

Совсем иное дело, если функции звукоткани изменяются с каждым моментом интонирования и если для того, чтобы продолжить движение все дальше и интенсивнее, творческая, организующая материал мысль композитора стремится к его динамизации и «диалектизации». Изобретение сказывается при этом вовсе не в оригинальничанье и не в вычурностях, а скорее в избегании проторенных дорожек и обезличенных формул. Интересен композитор, отыскивающий новые, неиспользованные звуко сочетания, но еще интереснее тот, кто из простейших, казалось бы, всем доступных звукокомплексов создает поражающие своей свежестью и выразительностью соотношения.

Возьмем простейшую схему: толчок — состояние неустойчивого равновесия — замыкание, например: $c^1 - h - c^1$. Первый звук c^1 можно мыслить как результат предшествующего движения, скажем разбега от нижнего g (g, a, h, c^1). Средняя стадия может быть разнообразно удлинена ($c^1 : d^1 : h : c^1$, или $c^1 : f^1 : e^1 : h : c^1$, или $c^1 : f^1 : e^1 : d^1 : h : c^1$, или $c^1 : des^1 : ges^1 : f^1 : c^1 : dis^1 : e^1 : h : e^1 : as : g : h : e^1$ и т. д. и т. д.), и тогда окажется, что вместо непосредственного возвращения в точку опоры голос «оттягивает» это возвращение и движется окольными путями. Происходит нечто подобное тому, как при разбеге, при прыжке — корпус не сразу упирается в место остановки, а подается несколько вперед или же несколько раз откидывается вперед или назад, прежде чем устоится. При подъемах мы заносим ногу выше, чем необходимо, и потом опускаем ее. При длительном и сильном пробеге немыслимо остановиться сразу. Примеров можно привести много, и не аналогии ради, ибо тут дело не в аналогии, а в сходстве по существу (моторность музыки). Уже в простейших процессах речитации, после длительного «чтения» в тон, голос перед остановкой или передышкой опускается вниз или энергично подымается на некоторый момент, после чего попадает в устой и задерживается.

Если наблюдать не за одними только моментами торможения или замыкания музыкального движения, а проследивать более или менее длительные стадии всего пробега, то и там кидается в глаза постоянство смены, на обнаружение которой я не раз ссылался: движение скачком (незаполненное) сменяется движением поступенным, заполненным — вплоть до *glissando*. Таким образом, последовательность и «иррациональность» становления, скрещение эволюционного процесса и процесса мутаций выражается не только в вышеописанном чередовании слитности (поступенности) звукосопрежений с элизиями промежуточных звеньев, но и в том, что звукосоотношения подчиняются еще смене движения заполненного и движения скачком с присущими последнему виду становления моторными свойствами: заскок и обратное отклонение перед устоем или точкой опоры, вращение или раскачивание на точке, предшествующей опорному пункту, и т. п. приемы, аналогичные мускульно-моторным процессам напряжения, усилия, концентрации сил и внимания и, наконец, действия, т. е. напряжения и разряда.*

Сюда же необходимо присоединить периодическую смену направлений: подъема и ниспадения интонаций (проекционно-зрительно на нотоносце — это движение голосов вверх и вниз). Соединение периодических смен заполненности и незаполненности подъема и ниспадения, а также последовательности и непоследовательности в вышеуказанном смысле — создает комплекс взаимно-противоположных и в то же время взаимоуравновешивающих сопряжений звуков, обуславливающих собою непрерывность состояния неустойчивого равновесия.

Ритм музыкального становления проявляется в сменах контрастных явлений. Контрастность продвигает цепь звукообразов. Но нельзя забывать, что контрастность ощущается лишь при наличии элементов тождественных и что без них этот принцип проявлялся бы анархически. Точно так же лишь в постоянном соотношении комплекса-тезиса и комплекса-антитезиса мы познаем действующие силы или стимулы музыкального становления, все элементы которого функционально обусловлены. Музыкальное произведение можно рассматривать как позна-

* Одним из проявлений указанных свойств может служить каденца в ее симфонически развитой стадии становления, как, например, в фортепианном концерте *b-moll* Чайковского. Коснувшись этого произведения, я не могу не упомянуть еще про одно замечательное его свойство: про начальный толчок (*coppi: f¹, des¹, c¹, b*). В этом толчке-кадансе суммирована уже тональность *b-moll* (основная тональность концерта), и суммирована с такой убедительностью (как будто кадансу предшествовала некая *b-moll*'ная стадия музыки, как бы вынесенная за скобки), что последующий (начальный) этап становления концерта проводится не в *b-moll*, а в *Des-dur*. Вообще надо сказать, что чуткость Чайковского к форме как процессу оформления и кристаллизации, а не как к механически заполняемой звуками схеме, сказывается в его сочинениях на каждом шагу.

ваемое в движении целое, в котором все звенья (все стадии, все моменты) соотносятся друг с другом диалектически, так, что каждый момент смены тезиса и антитезиса (данного звукокомплекса и звукокомплекса, ему противопоставленного) воспринимается слухом двояко: в процессе первого обнаружения — как контраст, но тотчас же вслед за тем, как эти сопоставления восприняты, — они по отношению к последующей стадии движения в свою очередь становятся единством, т. е. сложным комплексом-тезисом к противопоставляемому новому комплексу, и т. д. и т. д. Следовательно, комплекс — тезис и антитезис как сочетания противоположностей — в своем раскрытии (интонировании) превращаются для слуха в синтез вслед за их обнаружением. Новое (и, значит, более длительное) соотношение звучаний порождает новое сопоставление и новый синтез. Так мы подошли к самому трудному в анализе процесса музыкального становления — к раскрытию соотношений последовательности и одновременности в музыкальном произведении как становлении динамически-подвижном, насыщенном противоречиями, и как единстве — результате этого становления.*

Музыка начинает звучать. Первый же звук включает сознание в ряд звукосоотношений. Последовательное их восприятие дает цепь включений одного звукокомплекса в другой, скажем так: $a + a^1 + a^2 + a^3 + a^4$ etc.** или $a + b + a + c + a + d$ etc. В данном случае слух воспримет a как тождественный устойчивый элемент. Но это — простейший случай. Другой пример — соотношение: $(a + b) : (a + c) = d$, в котором последнее звено (d) было бы синтезом или результативным образованием из первых двух. Обычно любая из модуляционных тонико-доминантовых формул, где происходит подмена тональных функций аккорда или ступени, например $I : V : I = IV : V : I$, содержит в себе такого рода явление. По звучанию b и d могут быть тождественными, но по существу d воспринимается как новый, обогащенный звукокомплекс:



* Диалектика последовательности и одновременности, с точки зрения формы, становится диалектикой формы-становления и формы-кристаллизации.

** То есть цепь вариационных или вариантных сопоставлений или превращений одного элемента (a).

Таким образом простейшая форма замыкания или каданс (IV : V : I) устанавливает синтез всех ступеней тональности. Последовательное восприятие музыкального произведения от перетолчка до последнего замыкающего комплекса включает сознание в цепь звукоотношений. Каждое последующее выступает для слуха в нескольких значениях: либо оно контрастирует (противопоставляет себя) предшествующему, либо оно подытоживает, объединяет предшествующие. Но в то же время само оно должно быть и отправной точкой для последующих комплексов, потому что внутри произведения не может быть полного замыкания. Если обозначить буквой *i* — начало, импульс, перетолчок, буквой *m* — некую стадию движения и в нем ряд соотносящихся элементов (*a : b : c...*), а буквой *t* — замыкание, предел движения, то на основании всего вышесказанного мы должны будем признать, что в системе европейской музыки формула звукостановления *i : m : t* должна будет отображать как каждую отдельную стадию движения, так и полный совершенный каданс, окончательно замыкающий это движение; как комплексное звено в цепи сопряжений, так и все произведение (именно произведение как результат взаимодействия всех элементов) в целом. В процессе развертывания цепи интонаций происходит постоянное переключение функций сочленов данной формулы. Например, третий член, *t* (каданс, замыкание), воспринимается как тормоз по отношению к предшествующей группе интонаций, но по отношению к последующей стадии — это лишь относительное преходящее торможение движения и «местное» сосредоточение руководящих интонаций. По отношению же к заключительному кадансу всего произведения все внутренние кадансы являются в сильной степени соподчиненными. Точно так же первый член формулы (*i*) — отправная точка — может оказаться одновременно импульсом, опосредствующим движение ближайших за ним интонаций через свое контрастирование предшествующим, и замыкающим звеном (*terminus*'ом) тоже по отношению к предшествующим интонациям, если воспринять этот «миг» только как очередное последующее звено вне его связи с дальнейшим продвижением.

Например, классики часто начинают разработку повторением заключительной фразы (мелодического каданса или аккордовых последований) экспозиции, но сдвигают эту фразу в другую тональную сферу.* Конструктивных изменений внутри такой фразы нет, но несмотря на наличие тождественности

* Начальным стимулом разработки часто служит видоизмененная главная партия. Она же нередко входит как составной «утвердительный» элемент в заключительную партию и таким образом полагает себя в новой тональной сфере и в новом окружении как антитезис своему первому обна-

материала в обоих случаях интонирования фразы — ее функциональное значение резко меняется: в первом случае она — *terminus*, во втором — *initium*, импульс. Примеры:

Моцарт. Квартет № 7 (переход к разработке):

34

pp

Моцарт. Квартет № 9 (конец экспозиции и начало разработки):

35

ружению. Возможно также деятельное и частое участие какого-либо основного элемента главной партии во всех стадиях становления как цемента, как своего рода *cantus firmus*'а. Гайдн строит на таком принципе развитие частей своих симфоний из одной темы, предваряя тем самым монотематизм Листа.

Бетховен. Соната для скрипки ор. 23 (переход и начало разработки):

36 Presto

V-no

Piano

f p

Соединения в качестве исходного стимула для разработки мелодии главной темы и мелодического каданса заключительной партии:

Моцарт. Квартет № 5. Главная тема Аллегро:

37

p

etc

Конец экспозиции и начало разработки:

38

p

f

Наконец, любой из связующих элементов — звеньев формулы ($i : m : t$), входящих в m , может выступить точно так же в качестве i или t по отношению к каким-либо из предшествующих или последующих звукокомплексов.* Словом, происходит

* Например, интонация перехода к повторению экспозиции становится таковой же по отношению к разработке. В то же время эта интонация является преломлением руководящей темы — инициативной интонацией всего сонатного аллегро. Например, квартет Гайдна F-dur, op. 74 № 2 начинается так:

39 a)

f col 8-va

Это вступление, а тема аллегро имеет следующий облик:

b)

p

В качестве побочной партии выступает комплекс:

c)

p dolce

Переход к повторению экспозиции базируется на:

d)

а переход к репризе:

e)

как бы интонационное «обрастание» каждого из элементов, организующих и составляющих движение.

Кроме того, вследствие различного рода перебоев и элизий и следующего за пропуском промежуточных звеньев выпрямления или заполнения ритмо-интонационных отклонений возникают новые осложнения в системе интонационной связи. Не обнаруженная вовремя из-за какого-либо отклонения пути тоника возмещается через некоторое расстояние или пробег; включенная в мелодический строй какой-либо фразы «хрома», альтерация и не получившая тут же «разрешения» требует в свою очередь дальнейшего вывода из своего появления и тем самым восстановления равновесия; так называемый ложный каданс оттягивает возвращение тоники и «интенсифицирует» движение, но вместе с тем он еще настойчивее вызывает тонику как опорную точку и т. д. В связи с постоянным переключением функций и переходом их в свою противоположность, все это вместе взятое воздвигает сложную сеть воздействующих друг на друга на различных расстояниях и с различной силой взаимоотношений или систему перекрещивающихся интонационных арок.

Само собою разумеется, что в термине взаимоотношение звукоэлементов решительно нет ничего абстрактно-формального или субъективного: в мире нет ни одной системы звукоотношений (как результата постоянно эволюционирующего в музыке процесса отбора или «стилизации» акустических явлений коллективным человеческим сознанием), в которой не было бы закономерного распределения связи и интонационно-динамической зависимости между включенными в систему тонами (об этом подробнее — в Добавлении 2 «Основы музыкальной интонации»). Музыка — опять повторяю — система организованного движения: не анархическое сопоследование звукокомплексов, а их строго взаимообусловленное обнаружение в процессе интонирования. Форма слышится, воспринимается как становление и кристаллизуется в сознании как единство (или: музыка запоминается и фиксируется в сознании как результат обнаружения интонационных противоречий).*

Система перекрещивающихся интонационных арок (арка — это всего-навсего только необходимая описательная или иллюстративная аналогия или зрительная проекция музыкальных соотношений, а отнюдь не отождествление с архитектурным термином) позволяет понять вышеуказанное соотношение $i : m : t$

* Единство-результат, однако, составляется из звеньев-единств, которые наше сознание «схватывает» в последовательности музыкального становления, ибо, как было сказано, это становление образует непрерывное сопоставление и взаимосвязывание звукокомплексов. Каждое сопоставление после своего обнаружения становится единством по отношению к последующему.

как конструктивный принцип любой органической музыкальной композиции и как действительное интонационное звено каждой стадии музыкального становления. Это соотношение допускает постоянное перемещение функций каждого из составляющих ее членов, так что, если идти от момента первотолчка или начала звучания произведения, то можно представить себе развертывание стадий единого музыкального становления следующим образом (конечно, как упрощенную схему включений): $I : M : T = i : m : t (=i) : m : t (=i) : m : t (=i) : m : t (=i) : m : t (=i) : m : t$ etc., как своего рода непрерывность. Указываю еще раз, что m (*motus*) есть совокупность n 'ного числа звуковых соотношений, каждая частица которых тоже может стать функцией i и t , и что, кроме того, каждый из элементов соотношения ($i : m : t$) и составляющих его членов «излучает» воздействие на расстоянии. Значит, возможна такая схема:

$$i : m(a+b+c+\dots) : t(=i) : m(d+e+f\dots) : t(=i)\dots$$

Форма сонатного аллегро оказалась наиболее интенсивным выражением данного соотношения, а разработка как важнейшая стадия становления этой формы, воплощая в себе музыкальное развитие, обнаруживает особенно показательно моторную и диалектико-динамическую природу музыки. Приложение изложенных здесь воззрений на характер, принципы и виды становления экспозиции и разработки сонатно-симфонического аллегро к анализу каждого отдельного факта не представляет затруднений. В характере становления отражается мышление композитора и его эпохи. В этом смысле форма сонатно-симфонического аллегро как вид диалектически-контрастного оформления (в противоположность монотематизму вариаций, канона и фуги) — порождение нового, критического мировоззрения шедшего к победе класса. Диалектически-контрастный вид оформления проявляется в любой стадии сонатно-симфонического становления и дает себя знать на любом конкретном примере обнаружения соотношения $i : m : t$. В качестве такого примера возьмем хотя бы начало и один из моментов разработки С-dur'ной сонаты Бетховена (ор. 2 № 3): *




* Цитирую по изданию Peters'a. Выписываю лишь самые необходимые такты, а остальные обозначаю цифрами.

The image shows three staves of musical notation for piano. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff contains several sforzando (*sf*) markings. The third staff features fortissimo (*ff*) dynamics and concludes with the word "etc.".

В 12 тактах мы имеем довольно настойчивое проведение объединяющей ритмо-формулы $\text{♪ } \text{♪♪♪♪ \text{♪♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ с характерным для нее раскачиванием. Она является естественным толчком всего движения. Благодаря ее преобладанию весь этот фрагмент воспринимается в виде связного комплекса с тождественными элементами. Таким образом первичен соотношение $i : m : t$ — *initium* (*i*) оказывается господствующим. Каданс (*t*) вливается непосредственно в новое звено и служит для него точкой отправления ($t = i$), благодаря чему движение не замыкается на тринадцатом такте. Присутствие в интонациях хроматизмов *cis* и *fis* не проходит бесследно и в дальнейшем получает свое отражение в интонациях новой темы, включающей движение в другую тональную сферу (от такта 26 сонаты). Возникает, следовательно, система связи на расстоянии.

Рассматривая соотношение интонационных комплексов внутри первых 12 тактов, мы видим, что точка отправления — аккорд тоники фигурирует, помимо первого такта, в четвертом, в пятом, шестом, седьмом, восьмом и т. д. тактах, то занимая расстояние в 4 и 6 долей, т. е. в один такт и полтора такта,

то фигурируя как крайне неустойчивый квартсекстаккорд в момент острого неравновесия в кадансе и усиливая тяготение к тонике в динамически ярком ее обнаружении (такт 13). Тональные функции *S-dur'*ного аккорда нигде не меняются (на момент они колеблются в такте 11 из-за введения *fis* как опоры септаккорда на IV ступени, но тотчас восстанавливаются). Доминантовая сфера занимает несколько подчиненное положение, и во всем фрагменте акцентируется преобладание тоники. Только контрастное *fis* (и отчасти *cis*) «взрывает» это господство и вносит в музыку элемент, указывающий на дальнейшие возможности продвижения.

Первый четырехтакт обнаруживает один из типичных для классиков интонационных комплексов — соотношение $I : V : V : I$, где $I = i$, $V = m$ (момент сдвига или состояние неустойчивого равновесия) и вторичное $I = t$. Завершенное само по себе, это звено требует, однако, дальнейшего движения, из-за того что вертикали или колонны тоники не сдерживают образовавшегося между ними интонационного напряжения (V [ступень] занимает два такта с аллитерационным *cis* внутри), и это вызвано тем, что основная ритмическая формула  повторяется и своим повторением усиливает неустойчивость. Еще: рассматривая линию мелоса, мы видим чередование поступенного и даже скользящего движения (направленного вверх) со скачками голоса (кварта в такте 2 и секста в такте 4). Первый скачок на кварту заполняется мелодическим движением третьего такта. Второй скачок остается незаполненным. Таким образом, четырехтакт, замкнутый, казалось бы, архитектурно (I : V : V : I) благодаря строгой симметрии, — на деле, в живом звучании, в интонировании, оказывается далеко не замкнутым и требующим дальнейшего развертывания и завершения.

Здесь перед нами один из простейших и нагляднейших примеров различия между формальным, абстрактно-архитектоническим воззрением на музыкальную форму как на немую схему вне интонационного становления, вне звучания, и учением о форме как процессе, все время ощущаемом на слух и слухом проверяемом. Но понятие формы как окристаллизовавшегося в сознании процесса формирования музыки тем самым не отрицается, а восполняется и обогащается. Исследование же взаимоотношений только пространственных (взаимодействие симметричных и асимметричных конструктивных элементов) без восприятия интонационного взаимотяготения, т. е. как раз самого акта формирования музыки, повисает в воздухе в виде очень разумных зрительных проекций ритмических делений. Но усвоение их разделяет формы-схемы от музыки и образует пропасть между живой музыкальной речью и ее же формами. Происхо-

дит так, как будто эта живая музыкальная речь для чего-то наполняет готовые архитектурно-безупречные формы-схемы, как вода и вино — сосуды различных размеров и типов, тогда как сама-то музыка великолепно может существовать без всяких схем. Однако можно было только что убедиться, что архитектурно замкнутый и уравновешенный на глаз комплекс (I:V—V:I) требует развития. Бетховен в следующих двух тактах «подхватывает» незаполненную сексту, придает ей значение «местной» точки отправления и смыкает соотношение I:V (тоника: доминанта), превращая его из двухтактного (см. такты 1 и 2, 3 и 4 приводимого примера) в однотактное построение (см. такты 5 и 6) и тут же дважды повторяя это новое сжатое проведение. Слух ощущает чрезвычайно неустойчивое соотношение. Оно усиливается еще тем, что секста остается не до конца мелодически заполненной. Заполнение осуществляется в следующей стадии движения (такты 7 и 8 нотного примера), и равновесие несколько восстанавливается кадансом. Теперь мы как будто имеем замкнутый восьмитакт I:V—V:I=4 такта и I:V—I:V—I:II—V:I=4 такта, т. е. построение асимметричное (тоника — восемь долей такта, а доминанта — шесть). Но зато мелодическая дуга — подъем от e^1 к d^1 и ниспадение к e^1 — получила полное завершение.* В этом восьмитакте формула $i:t:t$ также осуществлена, причем i занимает первый

* Неодновременность «завершений» одновременно действующих факторов является обычно показателем неустойчивости становления и служит динамически ярким стимулом продвижения музыки. Особенно наглядно это явление в полифонической ткани, когда один голос, скажем, интонирует кадансовую формулу, а другой еще не достиг ее. У Баха много примеров как подобного рода, так и более сложных линейных несовпадений. Первый бранденбургский концерт (adagio, такт 9 и т. д.):

41

etc

От несовпадения кадансовых интонаций идет путь к тональным несовпадениям линий на больших расстояниях, а следовательно, и к политональным комплексам.

завершенный четырехтакт, t = формула полного каданса (последние два такта восьмитакта), а m = повторяющийся неустойчивый двутакт (I : V — I : V).

Движение еще не останавливается, и не только по причине появления связующей полутактной хроматической фразы (см. такт 8 примера), а главным образом из-за образовавшегося перемещения тоники на вторую половину такта (женское окончание), благодаря чему упор на тонику оказывается интонационно недостаточным. Тогда Бетховен повторяет последний четырехтакт, но не буквально, а в виде варианта с чрезвычайно существенными интонационными и ритмическими сдвигами. Из сравнения воспринимающим слухом «оригинала» с «вариантом» возникает новый интонационный «конфликт», напряженно требующий разрешения или замыкания. Это замыкание и образуется на тринадцатом такте: тоника интонируется ff с сильной доли такта и властно овладевает вниманием. Быстро вызванное напряжение столь интенсивно, что дальнейшее шеститактное «стояние» на тонике в виде арпеджированного пробега вверх и вниз не вызывает ощущения инертности.

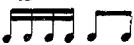
Как конструируется разработка этого же сонатного аллегро? Руководящая и объединяющая ритмо-формула долго не выступает на первый план. Бетховен начинает разработку с «подхвата» и ряда повторений кадансового типа фразы из заключительной стадии экспозиции:

42

etc. в f-moll и в Es-dur

Не раз применяемым в этой сонате приемом рассеяния четкого мелодического образа в виртуозном арпеджированном пробеге, а также путем элизий Бетховен перемещает музыку из бемольной тональной сферы (Es-dur, но без обнаружения тоники, с-moll — тоже без тоники, только уменьшенный септаккорд, f-moll — квартсекстаккорд тоники *) в диезную резким «переломом»: из f-moll'ного квартсекстаккорда в доминантсептаккорд, потом квартсекстаккорд fis-moll, после чего (через квинтсекстаккорд на *cis*) выдвигает главную тему сонаты в D-dur, т. е. в наиболее тонально резком сопоставлении ее с основной тональностью всего аллегро (C-dur). Получившийся резкий сдвиг вскоре заполняется. Тема эта проводится после D-dur

* От такта 97 с начала сонаты или от такта 7 разработки.

в g-moll, потом в c-moll, потом в f-moll, и, таким образом, брошенный выше квартсекстаккорд этой тональности получает завершение до начала репризы, т. е. до нового возвращения первой темы уже в основной тональности. Ее «показ» в контрастном D-dur успевает забыться, тогда как конструирующая эту тему и объединяющая все движение аллегро ритмо-формула в сжатом виде:  не уходила из поля восприятия, образуя переход к репризе.

Глава X

ФОРМЫ, БАЗИРУЮЩИЕСЯ НА ПРИНЦИПЕ КОНТРАСТА (2)

Приведенное описание процесса разработки в одной из сонат «Бетховена еще XVIII века» в качестве иллюстрации ко всему вышесказанному об этой стадии становления сонатно-симфонического аллегро возвращает нас к дальнейшему анализу этого становления, и не только в сонатах и симфониях, но и в других соответственных им произведениях. Экспозиция и разработка обычно разворачивают сложную «игру» контрастных звуко сочетаний и составляют своего рода «драматургическое построение» с борющимися тенденциями, идеями — и характерами-образами.

В последнем отношении особенно показательны увертюры как оперные, так и внеоперные, но не внешнего концертно-виртуозного стиля, а увертюры, насыщенные симфоническим развитием и превращающиеся в сжатый одночастный цикл движений. В них темы выступают в полной мере как носители характеров или идей и «разработка» является ареной конфликтов и столкновений, причем последовательно-эволюционное становление музыки здесь на каждом шагу переходит в контрастно-катастрофическое, постепенность выводов и их подготовка сменяются интонационно-революционными сдвигами и неожиданными перемещениями и изменениями (мутациями). Бетховенские увертюры дают особенно блестящие примеры «инструментальной драматургии», причем финалы или заключительные стадии некоторых из них представляют собою исключительно выразительные и органические синтезы событий (трагический конец увертюры «Кориолан», победная симфония «Эгмонта», экстатическая радость в финале «Леоноры» № 3). Увертюрам свойственны более лаконичные, чем в симфониях, стадии переходов и связей и более сжатые разработки.

В противовес резко драматическому становлению выступают те произведения (симфонии, сонаты, увертюры, симфонические

поэмы), в которых широко развитая лирическая песенная линия (не общая тема, а линия) обобщает и сглаживает конструктивные отделы сонатно-симфонического аллегро. Волнообразные подъемы и ниспадания, динамические градации, «набухание» и разрежение ткани — словом, проявления органической жизни в такого рода «песенных» сонатах берут верх над ораторским пафосом, над внезапными контрастами, над драматическим диалогом и стремительным раскрытием идей. Большая В-dur'ная соната Шуберта — характерный пример данного направления. Оно заметно в симфониях Брамса, Брукнера, а также у Малера. Тем не менее даже в самых различных по характеру разработках можно все же выделить три сменяющиеся стадии: отправной момент (отталкивание от каданса экспозиции, сдвиг, толчок вперед) и подготовка подъема; одна или несколько стадий подъема (раскрытие идей экспозиции с различных точек зрения, их сопоставление, их скрещивание, их раздробление) и, наконец, момент собирания, концентрации — обычно органичный пункт, на котором строится переход к репризе, к возвращению главенствующей темы. Если в экспозиции происходит установка основных положений, в разработке — их развитие и их борьба, то в репризе — приведение к единству. В самом деле, по своему положению реприза является синтезом — тем моментом, где из сопоставлений экспозиции и разработки должно возникнуть новое единство. В репризе должен осуществляться процесс, подобный образованию нового качества. Тем самым схема сонатно-симфонического аллегро перестает быть только рассудочным построением. Бетховен (его напрасно сближают с Кантом, Бетховен — современник Гегеля в гораздо большей степени, чем последователь Канта) много и долго бился над проблемой репризы. Трудность заключалась в том, что одно лишь тональное объединение главной и побочной партий не осуществляло синтеза как отрицания отрицания, не давало «нового качества», а чаще всего только механически замыкало становление. Замыкало прочно. Но органического вывода из всех предшествующих интонационных конфликтов получить нельзя было. Значит, или все предшествующее развитие ни к чему не приводит, и реприза — тупик, стена, механический тормоз, или — реприза не есть завершительная стадия движения, а только мощный опорный пункт, естественно противопоставленный разработке. В увертюре «Эгмонт» (1810) был найден выход, подсказанный программой. Но несколько раньше уже Бетховен, раздвигая рамки симфонического аллегро, под напором потребности в стремительном и бурном развитии идей-тем, стал сильно расширять коду, т. е. музыку после репризы. Это сказалось уже во Второй симфонии (1802), в Третьей же (1804) получило большое развитие. Тем самым симфоническое становление усложнялось. По-видимому, вместо формально последо-

вательной триады: экспозиция — разработка — реприза (толчок — развитие — замыкание, или тезис — антитезис — синтез, строфа — антистрофа — эпод) образовывалась широкоохватная периодическая система со сложной дифференциацией функций внутри каждого из звеньев. Если рассматривать экспозицию Третьей симфонии как толчок колоссальной силы, вызывающий интенсивнейшее развитие (разработку), то реприза своим тональным единством, конечно, не давала синтеза, а становилась только плотной, на некоторое время сдерживающей неустойчивость и концентрирующей действующие силы (антагонисты). Из последовательного проведения в репризе музыки экспозиции, музыки, уже усвоенной слухом и тут схватываемой как опорный тождественный прочно организованный материал, возникало ощущение равновесия, но органического синтеза становления не получалось, ибо в результате развития опять интонировался пройденный уже этап, а не порожденная всем предшествующим становлением и обогащенная им заключительная музыка. Иначе говоря, элементы, составляющие разработку, должны были перейти в свою противоположность — в силы, замыкающие движение, а не стимулирующие его. Это мы и наблюдаем в бетховенских кодах. По отношению к репризе они являются как бы новым этапом развития и новым видом разработки, а по отношению к предшествующему репризе развитию-разработке действующие в коде силы выступают как развитием-разработкой порожденные, но направленные не к борьбе, не к выявлению контрастов, а к установлению синтеза и концентрации движения на конечной опорной стадии. Таким образом, движение, не прекращаемое репризой, а только тонально регулируемое, вызывало коду как новое утверждение основных положений. Любопытно, с каким упорством и с какой настойчивостью утверждает себя в коде главная тема «Эроики». Это уже далеко не «механический затвор»!

Итак, экспозиция и разработка — первая половина становления аллегро — мощное разрастание движения. Этому натиску противопоставляется реприза, в которой повторенная музыка экспозиции теряет функции толчка и превращается в массивную опору. Широко развернутая кода, отчасти на элементах музыки разработки, примыкает к репризе и образует вместе с ней второй громадный отдел аллегро.

При таком формировании Бетховену понадобилось включение в развитие идей еще одной антитетической сферы, кроме побочной партии, что он и сделал, введя в разработку «Эроики» новую контрастную лирическую тему. Эта тема естественно возвращается и в коде, усложняя становление триады и утверждая деление аллегро на два больших массива с периодизацией внутри: тезис (сфера главной партии) — первый антитезис (сфера побочной партии) — второй антитезис (проведение новой

лирической темы в разгаре борьбы идей и драматического напряжения) и ответное синтезированного типа повторное проведение музыки экспозиции и отчасти разработки в репризе и коде. Триада формально разрушена развитой кодой (получаются четыре стадии: экспозиция, разработка, реприза, кода) и включением новой антитезы, но не по существу своему — в чем и сказывается победа бетховенского творческого интеллекта над схемой. Существо же дела мне представляется следующим: все аллегро «Эроики» — непрерывный поток развития идей в их взаимопроникновении и сосуществовании. Но конфликтным тенденциям первого отдела (экспозиция и разработка находятся в соотношении тезы и антитезы) противопоставлен синтез, совместно осуществляемый репризой и кодой, ибо, как я уже говорил, одна реприза, будучи повторным тонально-обобщенным проведением основных идей, не решала ни динамически, ни психологически проблемы сонатно-симфонического развития и его синтеза как отрицания отрицания, как нового образования (качества) в итоге сопоставления тезиса и антитезиса. По существу триадность остается неразрушенной. Но иной вопрос: является ли кода «Эроики» вполне синтезирующим все становление симфонического аллегро звукокомплексом? Мне лично кажется, что таковым синтезом в циклических формах все-таки является последняя часть — финал, да и то не всегда. Синтезы одночастных становлений — театрализованные финалы увертюры, например «Эгмонта» и «Леоноры», в данном отношении становятся, несомненно, впереди. Многократное (в нарастании силы звучности) повторение главной темы аллегро «Эроики» во все более и более плотном звуковом окружении, конечно, вызывает ощущение давно знакомой идеи, но не качественно новой сферы. Причина тому ясна: Бетховен в своих симфонических аллегро планировал драматургические стадии борьбы и победу или гибель идеальной героической личности, несущей счастье людям-братьям. В развитии аллегро Второй и Третьей симфоний, после цепи конфликтов, кода-синтез получает значение торжества обогащенной борьбой темы-идеи, проведенной сквозь длительное становление. Она энергично утверждает себя в окружении других идей, ранее противопоставленных ей, а теперь сопутствующих и соподчиненных. Поэтому та «музыка нового качества», которая все же иногда образуется в кодах первых частей бетховенских симфоний, неизбежно вращается в орбите главной идеи, ею излучается и к ней возвращается. Иное дело в увертюрах как формах, где симфоническое становление связано программой и ограничено данным самодовлеющим внецикловым заданием. Финал-синтез увертюры «Эгмонт» вытекает из всего становления трагедии: герой гибнет, но торжествует его дело — отсюда музыка заключительной стадии формируется не как утверждение все себе

подчиняющей руководящей темы, не как еще одно раскрытие и обогащение сферы главной партии, а как новое качество, как новообразование. И если в I части «Эроики» мы имеем, в сущности, до конца эволюционное становление, то здесь, в финале, скачок, мутация музыки, воспринимается как органичайший синтез, как порожденная борьбой контрастных тенденций победоносная идея.

После всего сказанного о становлении сонатно-симфонического аллегро нет надобности более подробно останавливаться на формировании увертюры, как бетховенских, так и других авторов. Ссылаюсь на сделанную мною по другому поводу попытку анализа этой формы и вскрытия ее значения.* Сфера «увертюренности» является своего рода богатейшим опытным полем приложения тех стимулов формообразования музыки, которые можно объединить как принцип контраста (борьба, конфликт, диалектическое становление идей, «инструментальная драматургия»). С точки зрения выковывания и накопления упругих, точных и лаконичных приемов и средств выражения сонатно-симфонического аллегро — композиторская работа над увертюрами представляется мне как творческая лаборатория, в которой все выдающиеся европейские музыканты принимали деятельнейшее участие.

Анализируя динамическое становление музыки первого аллегро Третьей симфонии Бетховена, я указывал на выявление там непрерывности развития идей через периодизацию движения и на преодоление Бетховеном формальной трехчастности с предопределенными гранями для каждого отдела. В еще большей степени, чем в Третьей симфонии, динамическое формирование музыки в борьбе контрастных тем-стимулов, ведущей к конечному утверждению основного тезиса, дает себя знать в I части Девятой симфонии. Здесь движение развивается в четырех последовательных стадиях-вариантах. Я говорю — вариантах, потому что каждая из стадий имеет общий толчок или исходный стимул и в различных градациях звучности интонированные руководящие идеи. Четыре стадии образуют становление I части: экспозиция, ее развитие, или первый вариант; реприза, или второй вариант экспозиции, и кода, или третий вариант с замыкающим движением синтетическим нарастанием** и конечным утверждением основного тезиса в виде мелодического каданса взамен только аккордов тоники. В каждой из стадий принимают участие, каждый раз в преобразованном виде, как бы обогащаясь от каждого очередного проведения

* Игорь Глебов. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки. — «Музыкальная летопись», сб. II. Пг., 1923.

** Имею в виду нарастание «траурных фанфар» на хроматической «ползущей» фигурации струнных и фаготов, т. е. музыку с такта 513 I части симфонии.

и взаимосоприкосновения, все основные темы-идеи или (в динамическом плане) действующие силы. Подобного рода параллелизм или последовательное напластывание стадий единого, в сущности, развития вполне естественны при столь гигантской концепции: слушатель охватывает музыку благодаря именно этому интегрирующему сложное становление параллелизму и благодаря вариантности тождественного материала в каждой из стадий — охватывает, несмотря на размеры концепции, на множество контрастных сопоставлений, на дробление и перестановки тематического материала. Так контрастное по существу своему развитие музыки обобщается путем повторного обнаружения подобных или тождественных действующих сил в вариантном их становлении или взаимодействии.

В своей Девятой симфонии Бетховен воплотил совершенно исключительную по размаху и содержательности концепцию, и I ее часть занимает в цикле по праву, а не по месту только, выдающееся положение в сравнении с первыми частями всех других бетховенских симфоний, несмотря на их бесспорно ценные качества. Развитие музыки через ряд вариантных «перевоплощений» идей-образов нигде не возвышается до такой мудрой трактовки соотношений тождества и контраста и организации единства через обнаружение противоречий. Год исполнения Девятой симфонии (1824) — это грань, за которой проблема симфонизма разрастается, распространяется, допускает более или менее удачные разрешения, но в принципе, в существе своем — все последующие разрешения этой проблемы или противопоставляют себя ей, или варьируют ее в разнообразнейших преломлениях, но не преодолевают поставленной Бетховеном грани. Это теперь — когда сломался старый мир и когда все, что было в нем ценного, позволяет себя разглядеть на далеком расстоянии, — необходимо признать. Девятая симфония была гигантским толчком вперед и вместе с тем уже гениальным синтезом, вестью об идеальном новом мире и сознанием не осуществленных революцией чаяний. Мне думается, что, даже если бы Бетховен не умер в 1827 году, а прожил бы еще, — он не написал бы второй Девятой или же Десятой симфонии, которая опередила бы свою предшественницу.

Если за исходный пункт кристаллизации сонатно-симфонического аллегро в типичном его облике и образования сонатно-симфонического цикла взять творчество мангеймцев, Гайдна (с 50-х годов XVIII в.) и сыновей Баха, то быстрая эволюция и яркий рост этого вида музыкального становления, продвигаясь с Клопштоком и Лессингом, совпадает с эпохой «бурных стремлений» в Германии и освободительных течений во Франции, приведших к великой революции. Это эпоха смелых дерзаний и противоречий. Когда читаешь страстные выпады Иог.-Георга Гамана против рассудочного формализма и знакомишься

с величавыми концепциями Гердера; * когда переживаешь бурные и беспокойные порывы — порождения избытка сил и жажды деятельности — героев драм Клингера («Sturm und Drang», 1776) и Фридриха Мюллера; наконец, когда подпадаешь под влияние неистовых высказываний Вильгельма Гейнзе и необузданной фантазии Бюргера, — понимаешь, что музыка должна была идти вслед за современностью и что она действительно пошла за ней, создав форму, в которой principium concidentiae oppositorum ** и конфликт — как действующие силы, проявляющие себя в контрастных образах, — становятся руководящими стимулами движения. Бетховен, современник Гегеля (1770—1831), выявил диалектику сонатности и обострил функциональную взаимообусловленность элементов становления сонаты-симфонии до высшей степени выразительности. Параллельно находили себе место становления иного характера — от мечты Руссо, от гердеровских восхвалений непритязательной народной жизни и песни тянется нить и к простонародной стихии в симфониях Гайдна, и к песенному простодушию сонат Шуберта. Наоборот, во Франции Берлиоз снова поднял знамя «Sturm und Drang» и сквозь призму байронизма и «байронизированного» Гёте («Фауст» у Берлиоза не так уж далек от «Лелио» и «Гарольда») вывел драматизированную симфонию на новый путь. Оставляя в стороне интимную «комнатную» сонату стиля рококо и пленэрный «деревенский и сельский» симфонизм Гайдна, как принадлежащие XVIII веку предпосылки, можно расчленить эволюцию сонатно-симфонического становления первой половины XIX столетия на четыре русла, над которыми, конечно, доминирует основное — симфонизм Бетховена как выражение динамики мироощущения победившего класса.

В песенной сонате и симфонии в разработке наблюдается скорее процесс расцветания мелоса, чем рго и сопга идей, конфликты характеров, чем драматизированная игра. Конечно, абсолютной грани нет, но все же с большой долей уверенности можно утверждать, что Бетховен в своих сонатах, симфониях и увертюрах выступает как драматург и народный трибун эпохи революции, что он так ведет музыкальное становление, как будто планирует действие и «сталкивает» характеры в трагедии. Элементы театральности греков и Шекспира (например,

* «Herder ist in Deutschland durch seine Konzeption des Werdens der erste Mensch mit historischem Sinn» (Fr. Gundolf. Goethe. S. 89). [«Гердер, благодаря своей концепции становления, является первым человеком в Германии, наделенным историческим чутьем»]. Понятию Schöpfung [творение] он противопоставил Entwicklung [развитие] и постиг «das Werden der historischen Mannigfaltigkeit im Ganzen der Welt und in den einzelnen Erscheinungen im historischen Zusammenhang selbst» [«возникновение исторического многообразия во всем мире и в отдельных явлениях в их исторической взаимосвязи»] (нем.)

** принцип сокрушения противоположностей (лат.).

драматургия «Аппассионаты»!) сочетаются у него с необузданной игрой страстей в романтических пьесах Шиллера, и в *cis-moll'*ной сонате (в этой, по выражению В. В. Стасова, «чудной драме, с любовью, ревностью и грозным ударом кинжала в конце»⁹) нельзя не почувствовать пафоса «Коварства и любви» и «Разбойников». В самом деле, ведь это две разные культуры: театр и ораторская трибуна — на одной стороне, и лирическое волнение и психоанализ — на другой. Одно искусство — обнаружение эмоций в драматургии и риторической композиции, и совсем другое искусство — стремление заразить слушателей не проповедью, не «игрой», не действием, а непосредственно личным переживанием, искренним высказыванием, напряжением и разрядом эмоционального тока (шубертовская соната в этом смысле может быть антитезой бетховенской, как романтическая — классической). И та же самая эпоха выдвинула третий тип — виртуозной, концертной и салонной сонаты, очень слабой драматургически, но насыщенной изящной лирикой — лирикой приятной беседы, а не лирикой от «не могу молчать», от волнения, вызванного страстным чувством природы или любовным созерцанием. Изящная речь вместо проповеднической пламенной риторики, кокетство вместо искренней любви, игра образами вместо ристалища идей и характеров. В фактуре таких сонат (идущих от сонаты рококо XVIII в.) преобладают орнаментальность, щегольство виртуозной стороной, расчет на колористические эффекты наряду с пафосом театра романтической авантюры и то крикливой, то сентиментальной мелодрамы. В мелодике — комфорт салона или концертный лоск. Лучшее, что сказано в этой области, принадлежит сонатам Вебера. В них мало Вебера «Фрейшюца», но есть все-таки приятные, свежие страницы либо в характере театральной романтики с пафосом ужасного и необыденного (с непременным уменьшенным септаккордом), либо — как контраст этому пафосу — во вкусе бидермейеровской скромной, «домашней» уютности. Таким образом, схема сонаты — одна и та же всюду, но становление музыки и ее характер, а вместе с тем и процесс оформления, воспринимаемый в звучании, в интонировании, — глубоко различны. Разработка в «концертного» типа сонатах теряет свою напряженность и сводится к эффектно-внешним сопоставлениям.

Еще иначе проявляли себя свойства сонатно-симфонического аллегро в так называемой программной музыке (Берлиоз, Лист).^{*} В ней контрастное становление как основное свойство сонатности преломляло сквозь свои принципы оформления

^{*} Берлиоз с исключительной проницательностью угадал и развил театральные предпосылки сонатно-симфонической формы как динамического цикла и создал ценнейшие образцы «инструментального театра» или театрализованной симфонии, а также симфонии — романтической новеллы, симфонии — ораторской речи и т. д.

программой навеянные или диктуемые ситуации, образы и идеи. Действие и картинность (изобразительные элементы: пейзаж и жанр) заставляют имманентное развитие музыки связывать со стимулами, извне данными. Как форма преимущественно драматургическая и возникающая из становления контрастных идей-тем, сонатно-симфоническое аллегро оказалось чрезвычайно гибкой средой, ассимилирующей самые разнообразные по содержанию программы, благодаря чему стало возможным взаимное оплодотворение и органическое взаимодействие музыки и поэзии, литературы, философии и живописи (Лист, Штраус, Рeger, Малер). Конечно, повторяю, только идея тематического развития, как она нашла себе место в сонатно-симфоническом становлении, обусловила возможность столь плодотворного союза.

Глава XI


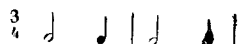

ОБРАЗОВАНИЕ ЦИКЛОВ НА ОСНОВЕ КОНТРАСТА

До сих пор мы имели дело с одной из высших форм музыки, в которой нашел свое глубоко содержательное воплощение принцип контраста как стимулирующий движущий фактор. Но сонатно-симфоническое аллегро — не всегда замкнутое целое, а часть сонаты или симфонии, которые представляют собою цикл «музыкальных движений» различной фактуры и поступи. Генезис и факторы исторического процесса возникновения и образования инструментальных циклов, вероятно, коренятся в мускульно-моторных стимулах (сопоставление различных по ритму и характеру движений — ходьбы и па танцев: сюитные композиции), а также в стимулах, порожденных обогащавшейся психической жизнью по мере роста духовной культуры. Эволюция инструментализма означает освобождение музыки из-под непосредственного воздействия театра, поэзии и танца и рост ее самостоятельности (сонатные циклы).

Позволю себе сделать несколько ссылок. Во-первых, на имеющийся в «Musikgeschichte in Beispielen» Римана — Шерринга пример довольно раннего контрастного ритмического сопоставления в виде последования паваны (величавый и плавный танец) и гальярды (подвижной танец с прыжками).* Контраст темпов: *largo* и *allegro giocoso*, по определению редакторов. Контрасты ритмо-метрические: *ritmo di the battuto* — двухдольный размер (*alla breve*) и *ritmo di quattro battuto* — трехдольный размер. Мелодический материал тождественный,

* Hugo Riemann. Musikgeschichte in Beispielen. Lpz., 1912. Beispiel N 31 (S. 58).

но соответственно ритмически преобразованный. Эпоха: 1530 год. Этот же пример приводится наряду с другими ценными для изучения процессов формирования танцевальной музыки образцами в работе: F. Blume, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert (Lpz., 1925).*

Павана и гальярда в XVI веке образуют едва ли не первое прочное звено в истории сюиты (ибо о такой роли Basses danses — XV в. — приходится пока говорить с осторожностью). Из других парных образований выделяются: Basse danse — и Tourdion, Pass'e mezzo — и Saltarello, Allemande — Saltarello. Все эти сопоставления возникают из соседства в хореографической практике танца «шагом», «партерного», скользящего — в четном ритме и танца с «прыжками» — в нечетном ритме. Как третий сочлен присоединялся к парной группе танец Volte (итал. Piva). Организующим форму фактором является прежде всего ритмическое преобразование материала. Из $\frac{4}{4}$  получили $\frac{3}{4}$  из  (Blume, S. 117). Но, как правильно замечает Блюме, дальнейшее развитие сюиты как музыкально-закономерного процесса циклизации и мутации материала было обусловлено другими, более существенными причинами, чем «Suitenbildung durch Reduktion», а в первую очередь ростом домашнего и общественного музицирования уже не только с прикладными целями, а ради наслаждения музыкой.

Проблема сперва заключалась в сочетании двух принципов формирования. С одной стороны, сохранить в каждом из звеньев сюиты элементы, тождественные с первым звеном (достигалось это не только чисто механическим переключением мелодии из одного метра в другой, но все более и более гибкими метаморфозами-вариантами основной мелодической линии), а с другой — акцентировать контрастные элементы и тем выявить самостоятельность каждого нового звена (например, путем новой гармонизации общего мелодического материала). Тенденции такого рода можно проследить уже в примитивнейших

* Материал ранних сюит ведет непосредственно к истокам европейской инструментальной музыки — к полифонической танцевальной музыке средневековья и Ренессанса и к наблюдениям за ростом вариантно-вариационного формирования ткани: это лаборатория инструментального мелоса. Blume очень метко определяет искусство вариаций «als eine fortschreitende Verinnerlichung eines Gedankes, der immer neue Gestaltungen aus sich gebiert» [«как поступательное углубление мысли, порождающей всё новые и новые образы»] (нем.). И надо сказать, что в этой его работе особенно интересен материал по эволюции инструментальных вариаций и по накоплению и росту техники тождественных (вариантных) образований в музыке Ренессанса. Самым ранним примером вариации в оркестровом танце Blume считает аллеманду «Lorraine» в сборниках Pierre Phalèse 1571 и 1583 гг.

сюитных образованиях 30—50-х годов XVI века в сборниках французско-нидерландских танцев (лучшие примеры опять-таки в упомянутой книге Fr. Blume). Но наиболее яркими и действительно высокохудожественными достижениями XVI века — в исторической перспективе сюитных формообразований на основе вариантности* как объединяющего и вместе с тем развивающего движение принципа — являются инструментальные пьесы из сборника Pierre Phalèse 1583 под названием *Pass'e mezzo d'Italie* (исходная мелодия *alla breve* и четыре ее варианта — *modo*, затем реприза — *represa* — с двумя вариантами; сюда примыкает *сальтарелло* в $\frac{3}{4}$ с некоторыми общими интонациями, но из другого мелодического материала с четырьмя вариациями и репризой) и *Pass'e mezzo moderno* (исходная мелодия *alla breve* и четыре *modo*: *secondo*, *terzo*, *quarto* и *quinto*, затем реприза с тремя *modo*, затем *сальтарелло* $\frac{3}{4}$ с двумя вариантами и развитой репризой).

Примеры

Предлагаю несколько образцов *modo* из упомянутых *Pass'e mezzo d'Italie* (Fr. Blume. Anhang. В. Musikbeispiele 25-a¹⁰).

43

The image shows two musical staves of piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff ends with 'etc'.

* Пользуюсь этим понятием, в отличие от инструментальных орнаментальных вариаций. В вариантах мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (растяжениями и стягиваниями, сокращениями) мелодической линии. Впоследствии, в XIX в., вариация как вариант стала окончательно доминировать над вариацией-орнаментом.

Secondo modo.

44

The first system of music for 'Secondo modo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece. The upper staff shows melodic lines with some grace notes. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment. The system concludes with the text 'etc.'.

Quinto modo.

45

The first system of 'Quinto modo' features two staves. The upper staff has a more active melodic line with slurs and ties. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system continues the 'Quinto modo' piece. The upper staff shows a continuation of the melodic theme. The lower staff accompaniment remains consistent. The system ends with 'etc.'.

Saltarello.

46

The first system of 'Saltarello' consists of two staves. The upper staff features a lively, rhythmic melody with eighth-note patterns. The lower staff has a simple accompaniment of eighth notes.

The second system continues the 'Saltarello' piece. The upper staff shows the continuation of the rhythmic melody. The lower staff accompaniment is consistent. The system concludes with 'etc.'.

Secondo modo.

47



Quarto modo.

48



Represa.

49



Как показывает материал этих ранних циклических формообразований, музыканты шли в своей импровизационной практике путем тщательного усвоения каждой пяди интонационных завоеваний. Техника продвижения голосов основана на упорной и постоянной цепляемости за исходную мелодическую точку (она же обычно *finalis*) — робкий отход от нее и сейчас же возврат, два-три вариантных движения и каданс. Правда, некоторые мелодические инструментальные образования XV века уже содержат в себе до пяти-шести вариантных, более или менее самостоятельных «попевок» или членений, но все они — «короткого дыхания», малоконтрастны и, как только что было

сказано, «торопятся» вернуться к исходной точке. Очевидно, интонационная устойчивость достигалась с трудом. Восприятие точно так же, очевидно, требовало постоянного ощущения тождественности и «осязания» опорных пунктов, не будучи иначе в состоянии «запоминать». Движение более длительное и на относительно далекие расстояния — при необходимости частого интонирования отправных моментов — не давалось до тех пор, пока слух не стал различать основные опорные пункты с их функциями и взаимоотношениями: тогда каждая достигнутая новая точка позволяла «уцепиться» за нее и отсюда продвигаться далее. Линии начали мало-помалу становиться более развитыми и более протяженными.

Все-таки на этом пути вариантная разработка не могла продвигаться далее сравнительно тесных пределов и ограниченного количества приемов, и вариационно-орнаментальные образования воспринимались легче, чем продвижение как ряд стадий развития и преобразования данного мелодического материала. Танцевальные пьесы, связанные постоянством обнаружения ритмо-формулы, варьировали одно и то же движение, и потому трудно было рассчитывать на прогресс в смысле расширения объема и продолжительности музыки. Танцевальная ритмо-формула допускала сколько угодно вариантных повторений в определенных рамках, но для того, чтобы изменять и расширять конструкцию, чтобы проводить развитие циклов в полной мере, — следовало найти другую, более благоприятную почву. Таковой, естественно, оказалась область инструментальной музыки, не обусловленная танцем, особенно музыка органная. Не вдаваясь в историческое рассмотрение отдельных форм, — так как в данном случае для нас важно не прослеживание принципов циклического внетанцевального формообразования вплоть до его истоков, а их более или менее отчетливое проявление, — сделаем лишь несколько указаний на особенно характерные явления, как, например, на инструментальные канцоны, церковные и камерные сонаты и т. п. произведения XVI—XVII веков, из которых постепенно сложились циклические композиции классической и романтической эпохи (XVIII—XIX вв.). Шесть канцон Фрескобальди* (1583—1644) представляют собою любопытные образцы циклических построений. Первая четырехголосная канцона в G (дорийский лад от F) состоит из последования равномерного скорого $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$, медленного $\begin{pmatrix} 3 \\ 2 \end{pmatrix}$ и быстрого $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$ движений. Скрепляющим композицию фактором служит имитация. Первое скорое движение — постепенное прорастание ткани в фугообразном

* Girolamo Frescobaldi. Sei canzoni per l'organo o il cembalo («I Classici della Musica Italiana», N 12, Milano) и три из них у Torchi в «L'arte musicale in Italia». (т. III).

четком проведении голосов: изложение темы, ее имитация в нижней октаве, вступление третьего — среднего — голоса в квинту, как спутника, затем имитация его в нижней октаве (басовый голос), после чего каданс на доминанте. Дальнейшее наслоение: над первой темой интонируется новая, точно так же имитируемая в октаву средним и басовым голосом, и т. д. и т. д. — словом, прообраз двойной фуги. Второе звено — мерное, спокойное движение $\left(\frac{3}{2}\right)$, точно так же скрепляемое имитируемой мелодией; оно заканчивается каденцой (импровизационный, нарушающий мерность эпизод) и затем переходит в последнее фугированное аллегро (сразу проводится тема с противосложением). Это первое проведение также прерывается каденцой, отчасти схожей с предыдущей. За ней следует вариант темы, но с новым противосложением, развиваемый с большим размахом до яркого полнозвучия. Общие мотивные элементы проникают всю ткань. Перед нами строго оформленная, с преобладанием элементов тождества, циклическая полифонная композиция. Инерция преодолевается главным образом через сопоставление движений различной поступи и, при наличии единой меры времени, через «игру» в смену длительностей и внедрение каденций в мерный строй музыки (наиболее контрастный фактор).

Вторая канцона (in C) — тоже четырехголосная — содержит также три звена — различных по преобладающим в каждом из них длительностям и характеру руководящих имитируемых мотивов. В первом звене, ритмически мерном (в основе дактилический толчок $\bullet \ \bullet\!\!\!\! \overbrace{\bullet\ \bullet} \ \bullet$ etc.), опять имитационное продвижение, которое, после того как все голоса сконцентрировались в полнозвучном ансамбле, рассеивается в каденцеобразном кадансе. Второе звено $\left(\frac{3}{2}\right)$ прерывается расширенной каденцой. Третье $\left(\frac{4}{4}\right)$ включает в себе два фугированных проведения темы — вариант темы первого звена (тождество). В ритмическом отношении здесь, как и в первой канцоне, двухдольные крайние звенья обрамляют среднее, трехдольное. Иного типа третья — тоже четырехголосная — канцона (G)*: первое звено $\left(\frac{4}{4}\right)$ сменяется вытекающим из той же первой темы-импульса и также фугированным движением в $\frac{3}{4}$. Оно прерывается краткой каденцой-кадансом — после чего идет новая трансформация руководящей темы с более подвижными фигурациями. Это звено переходит опять в трехдольное движение, тема которого (тоже

* У Торки («L'arte musicale in Italia») она — первая из трех, там напечатанных.

проводимая имитационно) образуется также из первоимпульса. Последнее звено — еще новый вариант руководящей темы с новым противосложением — опять идет в четном ритме $\left(\frac{4}{4}\right)$. Вот эти метаморфозы отправной идеи:

50 a) Allegro moderato



b) Allegro vivace (♩ = ♪)



c) Allegro moderato



d) Adagio



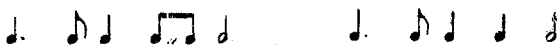
e) Allegro moderato





Энергичная по своей поступи четвертая канцона (*in F*) составлена из бодрого движения в $\frac{4}{4}$, спокойного — в $\frac{6}{4}$, маршеобразного — $\frac{4}{4}$, замыкаемого опять движением в $\frac{6}{4}$ и кратким заключительным кадансовым оборотом в четном ритме. Имеются общие мотивные варианты. Пятая канцона (C) состоит из периодического чередования медленных, плавных и подвижных-беспокойных движений и мотивов, — можно сказать, из сопоставлений созерцательной музыки с танцевальной ($\frac{3}{2} + \frac{3}{4} + \frac{3}{2} + \frac{3}{4}$ — любопытно это преобладание трехдольности). Из данных смен образуются как бы контрасты настроений.

Шестая (C-dur'ная) канцона* — ясная, прочно сконструированная музыка. Два крайних звена в $\frac{3}{1}$ с плавным движением обрамляют два средних в $\frac{3}{2}$, поступь которых танцевальная с «прыгающими» ритмами:



Звенья разделены кадансами: трезвучие C-dur $\frac{4}{4}$ кончает первое звено, F-dur $\frac{4}{4}$ — второе звено, C-dur $\frac{4}{4}$ — третье и четвертое звенья. Эта канцона — четкий четырехчастный цикл, правда очень лаконичный. Исходя из соотношений длительностей, можно определять скорость движения канцон, но, конечно, относительно, не в смысле наших темповых обозначений, а по рисунку и по сравнению предыдущего с последующим движением. Термины — скорое (или быстрое) и медленное движение впредь буду применять не в смысле наших *allegro* и *adagio*,

* У Торки она — третья и, как и две предшествующие, приведена без каких бы то ни было произвольных темповых обозначений-фантазий, которыми щедро снабдил все шесть канцон в вышеупомянутом издании редактор Казелла. (Описание данной канцоны дано Асафьевым по Торки. По тому же изданию, ниже, в предпоследнем звене Третьей канцоны, указан размер $\frac{3}{4}$, а не $\frac{6}{4}$, как в примере 50 d, цитируемом по изданию Казеллы.— *Ред.*)

а скорее в смысле — более подвижное и менее подвижное (сокращенно — как б. и м.) движение. Все шесть канцон формируются так:

- I. б. $\frac{4}{4}$ + м. $\frac{3}{2}$: б. $\frac{4}{4}$
 II. б. $\frac{4}{4}$: м. $\frac{3}{2}$: б. $\frac{4}{4}$
 III. б. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{3}{4}$ + б. $\frac{4}{4}$: м. $\frac{3}{4}$: б. $\frac{4}{4}$
 IV. б. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{6}{4}$: б. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{6}{4}$
 V. м. $\frac{3}{2}$ + б. $\frac{3}{4}$: м. $\frac{3}{2}$: б. $\frac{3}{2}$: м. $\frac{3}{2}$: б. $\frac{3}{4}$
 VI. м. $\frac{3}{1}$ + б. $\frac{3}{2}$: б. $\frac{3}{2}$ + м. $\frac{3}{1}$

Попробуем теперь наметить основные факторы (не решаю сказать — нормы) формования циклов в первой половине XVII века.

Факторы, объединяющие и вызывающие ощущение тождественности: 1) ладовое единство с редкими отклонениями; 2) мотивное родство (вариантность «попевок»); 3) периодичность в возвращении тождественных метров и ритмических формул. Иногда периодичность переходит в симметрию метров, ритмов и вариантов-мотивов, т. е. применение в начале и конце тождественного материала; 4) мерность движения (устойчивость единицы времени или основной доли, при различии в каждом из звеньев длительностей); 5) имитационная фактура.

Факторы, противодействующие монотонности и инертности движения и вызывающие ощущение контраста: 1) внедрение хроматизма — что вносит в пробег линий «интонации-переченья», и взаимодействие диатонически-четких мотивов с мотивами «окрашенными»; 2) сопоставление различных ритмо-формул и вообще ритмически разнообразных мотивов (тем) с движением ровными нотами — фактор чрезвычайно существенный в музыке не только этого периода;* 3) сопоставление вытекающего из имитационного стиля непрерывного и мерного движения (устойчивость единицы времени и руководящей ритмо-формулы — «вождя») с движением «произвольным», импровизационным: это — каденцы, «рассеивающие» и прерывающие мерное течение музыки; 4) контраст между разреженной и заполненной тканью (обычно между началом —

* Помимо такого рода различия, надо еще указать, что «игра длительностей» и вообще сопоставление «плавной» и «скачкообразной» мелодики играет большую роль, особенно в классических сюитах (например, стоит только сравнить рисунок аллеманды с курантой и рисунок их обеих с жиггой). Стимул к тому — в плавных, скользящих и в «припрыгивающих» па танцев (Basse danse и Spring-Tanz, как saltarello, gagliarda etc.), повлиявших одновременно на ритмику и на интонационное формирование мелодий.

постепенным наложением голосов — и их полным ансамблем), почти совсем потерявший потом свое значение в гомофонно-гармоническом четырехголосии, а в имитационном стиле — неизбежный; 5) противопоставление: линейного движения — аккордовому, горизонтального — вертикальному, а также имитационной фактуры — фактуре гармонической. Это один из существенных факторов формообразования еще с XVI века (особенно в фантазиях, прелюдиях, каприччио, токкатах и т. д.). Различие ричеркара и токкаты — в сплошной непрерывной имитационности первого («бесконечное движение» или цепь включенных друг в друга звеньев-имитаций) и контрастной смене способов заполнения «звукового поля» в другой (например, импозантная токката in F Фрескобальди).

Рассмотрим вкратце еще несколько циклических построений музыки других композиторов XVII века как в виде вариационных звеньев (орнаментальных и фигурационных, заключающих в себе мелодическое развитие), так и в виде контрастных новообразований. В упомянутой «Musikgeschichte in Beispielen» (сокращенно M. G. in B.) Римана есть несколько ценных примеров «связанных» циклов. Так, № 81, Sonata a 3 sopra. l'Aria della Romanesca (Chaconne) Соломона Росси (1613) — тема с семью вариациями на basso ostinato. Это цепь фигурированных восьмитактов. Принцип тождества доминирует в них. Пятиголосная падуана и гальярда (№№ 82—83) Б. Преториуса (1616) построены на общем мелодическом материале.

Каждый танец состоит из трех отделов, из которых два крайних и в падуане и в гальярде объединены кадансами (трезвучие E-dur). Тактовая структура неравномерна. В падуане, при основном размере в $\frac{4}{4}$, крайние части имеют по 8 тактов, но с включением одного такта в $\frac{3}{2}$, следовательно всего не 32, а 34 тактовые доли. В гальярде те же отделы имеют: первый 8 тактов, а третий — 16, каждый по $\frac{3}{4}$. Средние отделы — в падуане 9 тактов в $\frac{4}{4}$, в гальярде — 11 в $\frac{3}{4}$. И мелодическая и гармоническая ткань — если сравнивать оба танца — не просто перемещаются, а безусловно развиваются в каждом из параллельных отделов. Это большой шаг в сравнении с указанной выше парной группой — паваной и гальярдой 1530 года. Но и там и тут общий материал для обоих танцев дает преобладание принципу тождества. Контраст — в ритмах, темпах, в линиях различной протяженности и в гармонической ткани. Разные кадансы в средних частях (в падуане трезвучие G-dur, в гальярде — A-dur) тоже вызывают ощущение контрастности. № 88, Canzon de sona a 4 (1626) композитора Бьяджьо Марини из Брешии представляет собою сопоставление быстрого

движения в имитационном (фугированном) складе с замедленным (*andantino*), в котором красиво сопоставляются голоса, попарно в различных регистрах образуя изящный канон.— № 90. *Canzon «La Pedrina»* (1637). *Chaconne* — Тарквинио Мерула: тема с шестью фигурационными вариациями на *basso continuo*, с широкоразвитым «послесловием» (*Nachspiel*). Отметим частое пользование секвенциями, стимул к которым дает тема. Вся композиция — цикл из тождественных интонаций.*

Характерный типический пример «церковной сонаты» — *Sonata a 4* (1644) Массимильяна Нери, органиста венецианского собора св. Марка (*M. G. in B. № 98*). Соната состоит из периодических сопоставлений быстрого и медленного движений и с явным упором в центре на мерное и плавное *largo*. В современных темповых и тактовых обозначениях получается такого рода цепь: *allegro* ($\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$), *adagio* (C) — здесь в контраст подвижным линиям аллегро выступают секвенцеобразные вертикальные последования, *allegro* ($\frac{3}{4}$), *adagio* ($\frac{2}{2}$) как переход к центральному *largo* ($\frac{2}{4}$), повторение *adagio* и *largo* квинтой ниже (крайне любопытный организационный прием необходимого здесь тождественного проведения) и опять *allegro* ($\frac{3}{4}$) на той же теме, как и предшествующее, но более развитое и расширенное. Получаются два больших отдела: первое аллегро как введение и окаймленный быстрыми движениями устойчивый центр — *largo*.

Типичной для эпохи является *La Toggiana*, трио-соната (1655) Легренци (*M. G. in B. № 102*) с ее последовательными звеньями: фугированное аллегро (с-*moll*) — величавое *adagio* с преобладанием вертикалей — краткий переход (тоже *adagio*, но в $\frac{3}{4}$) и изящное, танцевального характера, *allegretto* ($\frac{3}{4}$). Соната замыкается сжатым изложением материала первого аллегро.

Не столь пластична по музыке, но богато развита как цикл *g-moll*'ная трио-соната Иог. Розенмюллера (*M. G. in B. № 108*): за коротким медленным вступлением (*adagio* $\frac{2}{2}$) идет аллегро ($\frac{2}{4}$) гомофонного гармонического склада с разработкой короткого мотива-темы. Аллегро сменяет плавное *adagio*. Ему в контраст выдвигается гайдновски подвижное *presto* в *B-dur* ($\frac{2}{4}$) с кадансом в *g-moll* для связи с последующим

* Не приходится повторять, что во всей данной работе музыкальное тождество мыслится диалектически, т. е. не как механическое равенство сопоставляемых интонаций.

вторым *adagio* $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}\right)$. Это *adagio* непосредственно переходит в движение характера жиги $\left(\begin{smallmatrix} 9 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$, которое удачно замыкает цикл. Трудно оставить без внимания в том же сборнике (M. G. in B. № 121) трио-сонату *h-moll* Корелли. Первый отдел ее — как становится обычным в сонатах — сдержанное полнозвучное движение, гомофонное по характеру, несмотря на «тесные» имитации (это уже «гармонический контрапункт»). Оно служит «пропилеями» к характерному *vivace* (с): фактура полифоническая, проведение упругой темы с противосложением. Центральный отдел — *adagio* $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$ нежно меланхолического характера с «уступчивыми» секвенциями, уже близкое «сладостным», изысканным мелодиям итальянцев XVIII века. Заключительный отдел, *presto non tanto* (С) — проведение новой четкой темы. Вся соната тонально едина, с полновесными, убедительно замыкающими движение кадансами. Движение каждого отдела еще равномерное, «по инерции», мелос «короткого дыхания», но все же музыка течет легко и свободно: мы на пороге расцвета гомофонной сонаты, хотя еще не сказал своего последнего слова имитационный инструментальный стиль (разумею главным образом совершеннейшие оркестровые и клавирные циклы Баха).

«Церковные сонаты» Антонио Кальдара: *g-moll* (M. G. in B. № 124) и *h-moll* (в «*Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte*» А. Einstein'a № 16) обе представляют собой периодические чередования *grave* — *allegro* — *grave* — *allegro*; каждый цикл — в одной тональности; решительно преобладает гомофонное письмо; контрастные ритмы, фигурации и характер движения, то плавного и связанного, то дробного и неравномерного. В том же «*Beispielsammlung*» Einstein'a есть любопытная *Solosonate für Violino und Basso Continuo* Giovanni Battista Somis, ученика Corelli. В ней за вступительным *adagio* следуют два быстрых движения танцевального склада. Первое — аллеманда с характерным для сонатного *аллегро* той эпохи делением на два повторяющихся отдела: в первом — экспозиция темы, во втором — ее развитие (в сущности, параллельное проведение) и реприза. Второе — тип *ригодона* (по мнению Эйнштейна) — тоже следует схеме тогдашнего сонатного *аллегро*. Для этого проведения характерно: последование двух пьес быстрого движения после *adagio*; переключение танцевальной фактуры в сонатную (аллеманда получила в этом отношении особенное положение в сюитных циклах XVIII века, заняв в них место сонатно-симфонического *аллегро*) и тем самым сближение церковной и камерной сонат.

Чтобы не перегружать изложение, я ограничусь этим сравнительно небольшим числом примеров, более или менее доступ-

ных для ознакомления, хотя, конечно, их далеко не достаточно. В дальнейшем следует обратиться к «опытной лаборатории» *concerti grossi* и сольной камерной сонаты.

Конечно, и в циклических формах внимание композиторов сосредоточивалось на сонатном аллегро. Судя по многочисленным клавирным пьесам Доменико Скарлатти (1685—1757), каждое в каком-либо отношении новое и остроумное решение сонатного оформления как взаимодействия тождества и контраста шло по линии приближения к диалектическому становлению классической сонаты с торжествующим в ней тематическим развитием. Безусловно, только в виде хрестоматии на нотных примерах можно было бы вполне наглядно изложить этапы возникновения вариационных и танцевальных, сонатных и сонатно-сюитных циклов и развития в них формы сонатного аллегро: от «насквозь» проникнутых имитационностью движений до пьес гомофонного склада с кристаллизующимися тональными соотношениями и намечающимися гранями экспозиции, разработки (пока еще параллельного проведения одной темы) и репризы. У Д. Скарлатти начинает выделяться вторая контрастная тема и мелодический синтезирующий движение каданс (впоследствии заключительная партия). Йог.-Себ. Бах в своих инструментальных концертах стоит на грани сонатно-диалектического мышления и вот-вот готов выйти за пределы монотематизма или психологически недифференцированного политематизма (проведение и чередование идей вне конфликтно-тематического их развития, т. е. как «обнаружение» «энергий», а не характеров).^{*} Но этот шаг могла сделать только эпоха, выдвинувшая к жизни новый класс с его культом свободно «конкурирующей» личности. Последование мотивов долго не становилось развитием тем. Контрастность проявлялась в ритмике, агогике и динамизме (конечно, не в эмоциональной дина-

^{*} Необходимо учесть эту разницу между политематизмом добаховским и баховским и политематизмом бетховенским и последующим. В первом случае политематизм, в сущности, разнотемная одна тема или *n*-ный ряд тем-противоположений, во втором — диалектическое становление борющихся идей. Здесь перед нами возникает на первый взгляд парадоксальный ход эволюции инструментального мышления — композиторы пришли через культивирование «многотемности» в ряде опытов формообразования (ричеркары, канцоны, фантазии и т. д.) к контрасту двух тем (а сперва к контрасту двух тональных сфер). С одной стороны, давно, еще в имитации найденное квинтово-квартвовое соотношение тождественного материала надо было развить в такое же соотношение на расстоянии, и притом различных мотивов. Иначе говоря, окристаллизовавшуюся формулу сцепления вождя-спутника расширить до тонико-доминантовой «полярности» (ибо тогда для слуха это были контрастные тональные сферы, а далеко не столь привычное, простое и естественное для нас теперь соотношение). С другой стороны, диалектическое становление тематического материала, по-видимому, не могло образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом развившейся человеческой психики.

мике напряжения и разряда, а в количественном наслоении голосов — без изменений интенсивности и звучания, вне градаций силы звучности). Посвященный инструментальной музыке XVII века, седьмой том собрания Луиджи Торки «L'arte musicale in Italia» содержит много поучительного в данном отношении касательно проблемы формирования циклов. Прежде всего кидается в глаза изменчивость чередований скоростей:

медленное — быстрое — медленное движение

быстрое — медленное — быстрое движение.

Историки музыки нередко злоупотребляли как схемой утверждением, что французская увертюра XVII века была связным циклом: медленное — быстрое — медленное движение, а итальянская — наоборот. Первое утверждение даже в отношении увертюр Люлли не выдерживает критики. В них важно что? То, какова там формула становления музыкального движения (а не трехчастность как схема). Эта формула обычно трехчленна: $a + b + c$. Сперва следует медленное, величавое по своей поступи движение музыки, из которого контрастно вытекает быстрое движение, а в итоге — как замыкание этого сопоставления, а не как механическое повторение первого движения — устремляется к исходной тональной точке на новом материале степенная и величавая или энергичная, подвижная музыка третьего отдела.

В увертюре d-moll к «Роланду» Люлли (1685) за медленным ($B \frac{2}{2}$) движением с кадансом на трезвучии D-dur следует быстрое движение в $\frac{3}{4}$, смыкающееся через трезвучие D-dur с заключительным движением опять в $\frac{2}{2}$, приводящим к полному утверждению d-moll (M. G. in B. № 110). Трехчастная схема оказывается динамически непрерывным становлением-единством. Дело не в последовании частей и не в том, что медленная часть впереди, а в том, что быстрое движение неотделимо от медленного, из которого оно вырывается, как неотделима струя интенсивно бьющего источника от скалы. С этой точки зрения, различие между французской и итальянской увертюрами (и другими формами) есть различие динамического порядка, и, как видно, суть тут не во Франции или Италии (ибо имеются итальянские инструментальные пьесы, начинающиеся медленно), а в проблеме циклического формирования: один вид — это накопление звучности в медленном, степенном движении, откуда стремительно вытекает быстрая музыка; другой вид — непосредственно данное скорое движение, чередующееся в своем развитии с медленным и почерпающее в нем, как в препятствиях, новые силы или постепенно ослабевающее. Наконец, совсем иное дело, когда медленное движение стоит впереди обособленно и быстрое движение

начинается как новый отдел вполне самостоятельно (это легко чувствуется по конечному кадансу медленного движения, является ли по отношению к нему начало быстрого движения тоникой, его «разрешающей», или нет).

Рассматривая имеющийся у Торки материал различных циклов, мы видим, что простейшие, казалось бы, схемы: медленно (м.) — быстро (б.) — медленно или наоборот: быстро (б.) — медленно (м.) — быстро содержат в себе множество формулирующих стадий. Во-первых, строго симметричное построение м.—б.—м. или б.—м.—б. редко выдерживается и переходит в периодическое становление: м.—б.—м.—б. или б.—м.—б.—м. и т. п. Кроме того, симметрия была не всегда м.: б.: м., или б.: м.: б.,* т. е. сплошь связанным движением, или м.+б.+м., сколько м.: б.+б.: м. или даже м.: б.+б. и т. п. При этом все такого рода формулы становления усложнялись сменой размеров — четного на нечетный и обратно. Смена размеров приводила к неизбежным контрастам движения. Например, если аллегро в $\frac{4}{4}$ (С) переходит без перемены темпа в размер $\frac{3}{2}$, в котором преобладают как основная мера половинные ноты, то слух воспринимает эту смену как новое движение (медленное в отношении предшествующего аллегро). Вот какого рода формулы становления встречаются в сонатах XVII века у Biagio Marini, Giov.-Battista Fontana, Giov.-Battista Vitali, Marco Uccellini и других композиторов (обозначение С заменяю везде для наглядности через $\frac{4}{4}$):

$$м. \frac{4}{2} (s^{**}) : б. \frac{4}{4} : б. \frac{3}{2} (s) м. \frac{4}{4} \text{ (Marini)}$$

$$м. \frac{4}{4} : б. \frac{4}{3} + б. \frac{4}{4} + б. \frac{3}{2} : б. \frac{4}{4} = \text{три части (Marini)}$$

$$м. \frac{4}{4} : б. \frac{4}{4} (s) + м. \frac{3}{1} : б. \frac{4}{4} (s) \text{ (Marini)}$$

$$б. \frac{4}{4} (s) : \frac{3}{2} (s^1) : б. \frac{2}{2} (\frac{4}{4}) : б. \frac{3}{2} (s^1) : б. \frac{4}{4} (s) \text{ (Fontana)}$$

$$м. \frac{4}{4} + б. \frac{4}{4} : б. \frac{3}{4} : м. \frac{4}{4} \text{ (Vitali)}$$

$$м. \frac{4}{4} : б. \frac{4}{4} + м. \frac{4}{4} : б. \frac{4}{4} + м. \frac{3}{4} \text{ (Vitali)}$$

$$м. \frac{4}{4} + м. \frac{3}{4} : б. \frac{4}{4} \text{ (Vitali. Sinfonia a sei)}$$

$$м. \frac{4}{4} : б. \frac{4}{4} + м. \frac{3}{2} + б. \frac{3}{4} \text{ (Bassani)}$$

* Знаком : отмечаю слитность движений, а знаком + самостоятельность. Еще важное замечание: медленность и быстрота движения обычно достигаются не ускорением меры длительности, а уменьшением или увеличением числа долей на эту меру.

** Букву s присоединяю как обозначение того, что в данных отделах использован тождественный или схожий (similis) мотивный материал.

м. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{4}{4}$ + м. $\frac{4}{4}$: $\frac{3}{2}$ + б. $\frac{6}{4}$ (Bassani)

б. $\frac{4}{4}$ + м. $\frac{4}{4}$ + б. $\frac{12}{8}$ (жига) + м. $\frac{4}{4}$ + б. $\frac{4}{4}$ (Bassani)

м. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{3}{2}$ + б. $\frac{4}{4}$ (Uccellini)

bis

б. $\frac{4}{4}$ ($\frac{2}{4}$) : м. $\frac{4}{4}$: б. $\frac{3}{4}$ (s) : м. $\frac{2}{2}$ ($\frac{2}{4}$) : б. $\frac{3}{4}$ (s*)

м. $\frac{2}{4}$ ($\frac{4}{4}$) : б. $\frac{4}{4}$: м. $\frac{3}{4}$: б. $\frac{4}{4}$ (Nikolaus a Kempis из М. G. in B.)

б. $\frac{4}{4}$ (s) + м. $\frac{4}{4}$ + б. $\frac{3}{4}$ + б. $\frac{4}{4}$ (s) (из М. G. in B. соната Легренци)

м. $\frac{2}{2}$ + б. $\frac{4}{4}$ + м. $\frac{3}{8}$: б. $\frac{4}{4}$ (Corelli из М. G. in B.)

Само собою разумеется, что тут никаких статистических подсчетов делать нельзя. Я привожу эти соотношения только для того, чтобы указать, как варьировались схемы циклического движения. Но нельзя не обратить внимания на преобладание медленных движений в начале как опорной сферы. Если принять во внимание, что мелодический материал содержит в себе, несмотря на кажущуюся пестроту, чрезвычайно много схожих «попевок» (обычно коротких фигур), то можно предположить, что процесс формирования в ту эпоху состоял в разнообразии перестановок схожего и большей частью тонально объединенного материала и в сопоставлении различных скоростей, получавшемся как вследствие контраста темпов, так и — главным образом — вследствие пропорциональных изменений длительностей нот при равномерном движении. Эта равномерность движения, едва ли не *conditio sine qua* поп** имитационного стиля, так вкоренилась в музыку, что служила тогда существенным фактором оформления, и контрастные соотношения, которые возникали при сменах размеров и нотных количеств, являлись крайне существенным средством для преодоления инертности движения, подобно тому как в наше время посредством усиленного применения синкопированных ритмов стремятся ослабить монотонность тактовой метрики и восстановить «игру» ритмов в условиях мерности поступи.

В XVII веке, таким образом, важным стимулом формирования было сопротивление равномерного скандирования музыки «свободной игре ритмов»; — в наше время не менее важным стимулом является конфликт такта с синкопой и стремление избавиться от вкорененного романтикой *rubato*, а следовательно, и от постоянного «нервного» колебания меры (единицы) музыкального времени.

* Это соната Negri из вышеприведенных примеров из М. G. in B.

** неперменное условие (лат.).

СЮИТА И СИМФОНИЯ

Многочисленные сюитные циклы XVIII века, особенно в клавирной музыке, представляют собою самые различные комбинации танцевальных и характерных пьес. Больше всего разнообразия в данном отношении дают *ordres* французских клавесинистов с их попытками включить в эти серии и психологические «зарисовки» (портреты, звукопись настроений) и жанровые и пейзажные (пробуждающееся чувство природы) мотивы. Вместе с тем в сюитах упорно живут как четырехчастный стержень сопоставления из аллеманды $\left(\frac{4}{4}\right)$, куранты $\left(\frac{3}{4}\right)$, сарабанды или менуэта и жига с добавлениями и вариантами (прелюдия как вступительная часть, ария — внутри сюиты — как противоположение созерцательной музыки танцевальным движениям, и какой-либо танец еще). Лучше всего сопоставления, лежащие в основе сюитных циклов, вскроются из обозрения таковых у Баха. Сравним его французские и английские клавирные и четыре оркестровые сюиты.*

Французские сюиты

Первая (d): аллеманда $\left(\frac{4}{4}\right)$, куранта $\left(\frac{3}{2}\right)$, сарабанда $\left(\frac{3}{4}\right)$, менуэт I $\left(\frac{3}{4}\right)$ и II $\left(\frac{3}{4}\right)$, жига $\left(\frac{2}{2}\right)$.

Вторая (c): аллеманда (C), куранта $\left(\frac{3}{4}\right)$, сарабанда $\left(\frac{3}{4}\right)$, ария $\left(\frac{2}{2}\right)$, менуэт $\left(\frac{3}{4}\right)$, жига $\left(\frac{3}{8}\right)$.

Третья (h): аллеманда (C), куранта $\left(\frac{6}{4}\right)$, сарабанда $\left(\frac{3}{4}\right)$, менуэт I и II (трио) $\left(\frac{3}{4}\right)$, *anglaise* (C, *vivace*), жига $\left(\frac{3}{8}\right)$.

Четвертая (Es): аллеманда (C), куранта $\left(\frac{3}{4}\right)$, сарабанда $\left(\frac{3}{4}\right)$, гавот $\left(\frac{2}{2}\right)$, менуэт $\left(\frac{3}{4}\right)$, ария (C), жига $\left(\frac{6}{8}\right)$.

Пятая (G): аллеманда (C), куранта $\left(\frac{3}{4}\right)$, сарабанда $\left(\frac{3}{4}\right)$, гавот $\left(\frac{2}{2}\right)$, бурре $\left(\frac{2}{2}\right)$, лур $\left(\frac{6}{4}, \text{moderato}\right)$, жига $\left(\frac{12}{16}\right)$.

Шестая (E): аллеманда (C), куранта $\left(\frac{3}{4}\right)$, сарабанда $\left(\frac{3}{4}\right)$, гавот $\left(\frac{2}{2}\right)$, полонез $\left(\frac{3}{4}\right)$, бурре $\left(\frac{2}{2}\right)$, менуэт $\left(\frac{3}{4}\right)$, жига $\left(\frac{6}{8}\right)$.

Тональное единство объединяет все звенья. Периодичность сопоставления менее и более подвижных движений проводится всюду, но если взять каждую сюиту в целом от первого звена

* Цит. по изданию Петерса.

к последнему, то можно сказать, что ощущается постепенная градация темпа, и жига звучит, как самое быстрое и стремительное движение. Перелом же ощущается в центре — обычно на сарабанде.* Чередование четного и нечетного размеров принадлежит также к числу характерных свойств сюиты, но допускается последование звеньев одного и того же размера (например, куранта и сарабанда) с различным темпом и характером музыки.

Английские сюиты

Первая (A): прелюд (*allegro*, $\frac{12}{8}$), аллеманда (C), куранта I и II (обе $\frac{3}{2}$) с двумя doubles (вариантно-вариационные проведения), сарабанда ($\frac{3}{4}$), бурре I ($\frac{2}{2}$) и II (*a-moll*, $\frac{2}{2}$), жига ($\frac{6}{8}$).

Вторая (a): прелюд (*allegro con brio* $\frac{3}{4}$), аллеманда (C), куранта ($\frac{3}{2}$), сарабанда ($\frac{3}{4}$) с орнаментальным вариантом, бурре I ($\frac{2}{2}$) и II (*A-dur* $\frac{2}{2}$), жига ($\frac{6}{8}$).

Третья (g): прелюд (*allegro*, $\frac{3}{8}$), аллеманда (C), куранта ($\frac{3}{2}$), сарабанда ($\frac{3}{4}$) с орнаментальным вариантом, гавот I ($\frac{2}{2}$) и II (или мюзет *G-dur*, $\frac{2}{2}$), жига ($\frac{12}{8}$).

Четвертая (F): прелюд (*allegro*, C), аллеманда (C), куранта ($\frac{3}{2}$), сарабанда ($\frac{3}{4}$), менуэт I ($\frac{3}{4}$) и II (*d-moll*, $\frac{3}{4}$), жига ($\frac{12}{8}$).

Пятая (e): прелюд (*allegro*, $\frac{6}{8}$), аллеманда (C), куранта ($\frac{3}{2}$), сарабанда ($\frac{3}{4}$), *passepied* I ($\frac{3}{8}$) и II (*E-dur*, $\frac{3}{8}$), жига ($\frac{3}{8}$).

Шестая (d): прелюд (*lento adagio*, *allegro* $\frac{9}{8}$), аллеманда (C), куранта ($\frac{3}{2}$), сарабанда ($\frac{3}{2}$) и double (орнаментальный вариант, $\frac{3}{2}$), гавот I ($\frac{2}{2}$), и II (или мюзет *D-dur*, $\frac{2}{2}$), жига ($\frac{12}{16}$). При всех тех же свойствах и принципах оформления,

как во французских сюитах, в английских появляются тональные контрасты (правда, очень робкие — в сопоставлениях мажора-минора или обратно) — в соседних вариантах менуэтов или гавотов. Но самое большое завоевание английских сюит — это развитой прелюд, предшествующий аллеманде, как противоположение «свободного» движению движению, скованному

* Сарабанда предваряет в сюите функции медленной части симфонии.

ритмо-формулой танца, как пышная заставка и как импровизация. Прелюд в сильной степени динамизирует сюиту. Он вместе с аллемандой и курантой образует первую, тематически богатую и контрастную стадию сюиты. Сарабанда разделяет как своего рода цезура эту симфонизированную стадию от более подвижной последней стадии, в которой ткань разрежается и музыка получает в конце стремительную поступь. Английские сюиты — образцовые циклы с точки зрения градации и распределения сил, организующих музыкальное становление мотормного типа.

Четыре оркестровые сюиты

Первая (C) для 2 гобоев, фагота, I и II скрипок, альты, баса и чембало; увертюра (grave, C, vivace, $\frac{2}{2}$, фуга, grave, C), куранта ($\frac{3}{2}$), гавот I ($\frac{2}{2}$) и II ($\frac{2}{2}$), форлана — венецианский танец ($\frac{6}{4}$), менуэт I и II, бурре I ($\frac{2}{2}$) и II (c-moll, $\frac{2}{2}$), *passeried* I ($\frac{3}{4}$) и II ($\frac{3}{4}$).

Вторая (h) для флейты, 2 скрипок, альты и continuo: увертюра (grave, C, allegro фугированное, lento, $\frac{3}{4}$), рондо ($\frac{2}{2}$), сарабанда ($\frac{3}{4}$), бурре I ($\frac{2}{2}$) и II ($\frac{2}{2}$), полонез ($\frac{3}{4}$) с double, менуэт ($\frac{3}{4}$), *badinerie* (allegro, $\frac{2}{4}$).

Третья (D) для 2 гобоев, 3 труб, литавр, 2 скрипок, альты и continuo: увертюра (grave, C, vivace фугированное, grave, C), ария (C) — только струнные и continuo, гавот I ($\frac{2}{2}$) и II ($\frac{2}{2}$), бурре ($\frac{2}{2}$), жига ($\frac{6}{8}$).

Четвертая (D) для 3 гобоев, фагота, 3 труб, литавр, 2 скрипок, альты и continuo: увертюра (grave, C, фугированное allegro [vivace], $\frac{9}{8}$, grave, C), бурре I ($\frac{2}{2}$) и II (h-moll, $\frac{2}{2}$), гавот ($\frac{2}{2}$), менуэт ($\frac{3}{4}$) с трио, *Rèjouissance* (allegro, $\frac{3}{4}$).

И фактура, и конструкция, и динамика становления этих сюит отличаются от клавирных. Во всех четко противопоставляется монументальному стилю и величественной поступи массивных увертюр — сравнительно пестрый «клубок» танцев, не столько, чтобы дать новую стадию развития, сколько чтобы уравновесить первый отдел музыки и разрядить создавшееся напряжение. В этом смысле оркестровые сюиты приближаются к английским, но в тех все-таки первые стадии не достигают такой мощности, как увертюры, зато в последних стадиях гам наблюдаются более планомерные темповые и динамические

градации: жига всегда вызывает своей концентрацией и стремительностью движения ощущения финала (и здесь Третья сюита с арией в центре и жигой в конце является наиболее уравновешенной).*

Если теперь сравнить эти циклы с классической последовательностью частей сонат и симфоний, то преимущество сонатно-симфонического становления устанавливается сразу. Преимущество в смысле динамической четкости и ясности градаций. I часть цикла — сонатно-симфоническое аллегро — в сравнении с аллемандой (в которой налицо предпосылки сонатно-симфонического становления, но скованные, стиснутые и нерасчлененные) образует диалектически контрастное развитие идей, их борьбу и синтез. Медленная (II) часть — гораздо сосредоточеннее, чем сарабанда или ария, выражает контраст созерцания действием: симфоническое *adagio* концентрирует в своем становлении с глубиной и силой выражения лирические состояния в их разнообразнейших стадиях и оттенках. III часть симфонического цикла сохранила элементы сюиты, но подвижные, деревенски задорные менуэты Гайдна сменились остроумными скерцо Бетховена. Иначе говоря, место танца заняла «игра». Наконец, финал симфонии по отношению к скерцо является тем, чем жига в сюите была по отношению к предшествующим танцам-играм, следовавшим за сарабандой. С одной стороны, финал вместе со скерцо составляет контраст медленной части, с другой — находится в сложном соотношении с I частью. Соотношение это чаще всего выражается как сопоставление драматизма и конфликтности сонатно-симфонического аллегро с его подчеркнутыми тематическими контрастами — единству настроения или господству единого состояния («массовой одержимости») в финале. Лучше всего это передают формы рондо с главенствующим в них рефреном, подчиняющим себе другие темы. Не менее удачно выявляют финальность как стремительную смену «отражений» одной завладевшей мыслью идеи или интенсивного чувства — в а р и а ц и и (финал «Эройки» Бетховена в сравнении с I частью симфонии вызывает ощущение полного растворения личного борющегося начала в едином во всех своих преломлениях потоке чувствований и тем самым сближается с финалом Девятой симфонии). Если проблема финала симфонии, в сущности, есть проблема передачи единого душевного состояния в различных его нюансах, то тут могло

* История возникновения и развития жиги начиная от инструментальной практики английских комедиантов и ее процветания с момента внедрения ее во французскую лютевую и клавирную музыку (ок. 1635) исчерпывающе освещена в работе Wegner Danckert'a «Geschichte der Gigue» (Lpz., 1924). Там же выявлены стилистические различия жиги английской, французской, итальянской и немецкой (жига барокко — раннего, высокого и эпохи расцвета, жига венских классиков) и приведены отлично подобранные нотные примеры — образцы жиг.

Musical score for five staves. The first four staves show a melodic line with various dynamics (sf, f) and articulation. The fifth staff is labeled 'b)' and shows a more complex rhythmic pattern with 'etc.' written below it.

Так же движется следующий тематический комплекс (от b), и только «волна» нарастания распределяется между фанфарой духовых и дугообразной фигурацией celli и bassi с контрафаготом. Но скрипки берут вновь инициативу на себя и опять в мелодической градации достигают, как вершины, d^3 . Третья волна — новый тематический комплекс:

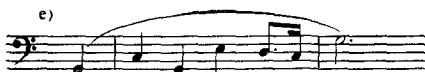
Musical score for two staves. The first staff is labeled 'c) V-ni' and shows a melodic line with dynamics (ff, p) and articulation (trills, triplets). The second staff is labeled 'etc.' and shows a more complex rhythmic pattern with triplets.

В градации утверждается и следующий мотив:

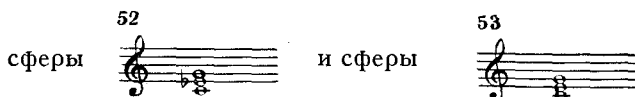
Musical score for one staff labeled 'd)' showing a simple melodic motif with a trill and a triplet.

Все время — единая линия нарастания, в которой сферы главной и побочной партий обобществляются. Разработка продолжает

нарастание, исходя от мотива с) и преломляя в различных комбинациях присущий ему волнообразный характер звучания. Эпизод — скерцо — контрастно на время прерывает нарастание и возвращает его к исходной точке, но тем самым и усиливает интенсивность комплексов тем, градацию восхождения, но в сплошном C-dur — к новому фанфарного типа комплексу



и к заключительному стремительному подъему на мотиве d) — presto. И тут нарастание движется волнами, и каждая новая интонационная волна захватывает «новый интонационный участок» все выше и выше, до последнего ликующего утверждения первой темы (a), обращенной в кадансовую интонацию (переход функции в свою противоположность). На всем протяжении этого образцового финала, вытянутого как единая упругая линия, музыка не снижает своего динамического тонуса. А в отношении к I части симфонии финал выступает как мужественное ясное становление, уравнивающее ее контрастность, ее остро возбужденный пафос, причем вся концепция осуществляется как одно из многочисленных контрастных сопоставлений



Несмотря на то что каждый тематический комплекс этого финала является симметричной интонацией подъема-спуска, отвесного или волнообразного, пирамидально-уступчатого или подобного толчкам от одной и той же точки опоры, как в примере 51e), словом, несмотря на то, что в мелодическом становлении здесь всюду обнаруживается смена пробегов — поступенного (скользящего) и прыжкового (по широким интервалам) — и единство порыва (напряжение) и разряда, — все-таки интонация подъема воспринимается как руководящая и доминирующая — откуда и возникает общее впечатление сплошного восхождения. Кроме того, чем рельефнее первый толчок движения, тем сильнее он определяет собою весь характер становления, а потому между





имеется громадное различие.

Идея развития создала возможность музыкального становления в крупных масштабах. Несмотря на то, что динамически жига в сюите решала ту же проблему, что и финал в симфонии, она не могла эволюционировать, как и все остальные звенья старой сюиты, из-за ограниченности пределов становления — ограниченности, обусловленной столько же скованностью танцевальным ритмом (именно ритмом определенного танца, а не моторностью как таковой: финал Пятой симфонии, в сущности, марш, шествие, т. е. симфонически трактованный шаг — символ эпохи «походов революции»), сколько и причинами социального порядка: интенсивная жажда деятельности, колоссальный запас сил и энергии, здоровья и «дыхания», свойственные классу-завоевателю, не могли найти своего выражения ни в монотематизме интонационно-канонического стиля, ни в тесных пределах сюиты. Можно было сколько угодно увеличивать число звеньев ее, но динамического нарастания и развития через противопоставления нельзя было в широкой мере добиться там, где закономерность становления обуславливалась либо сопоставлениями тождественного материала (имитация, fuga), его обращениями (в жиге) и изменением направления (возвратное движение темы в аллемандах и других формах как принцип становления второго отдела), либо чередованиями материала тематически независимого, с подчеркнутыми делениями на части. Только постепенное осознание принципа тематического контраста, и не только функциональной обусловленности всех элементов становления, но и противоречия как движущего стимула музыки, — привело к колоссальному ее подъему и открыло новые богатые перспективы перед музыкальной эволюцией. Идея тематического развития в борьбе и в преодолении контрастности как путь к единству охватила все высшие проявления музыкального творчества. Тема становится действующей силой, ядром. То, чего не удалось достигнуть [ни] в сюите, ни в различных формах, выдвигавших идею соревнования («концерты»), — то удалось в сонате и симфонии, потому что на место объединения тождественных сопоставлений и на место самодовлеющего соревнования звукокомплексов в концертах сонатно-симфоническое аллегро выдвинуло тематическое становление. Произведение становится возникающим в росте и развитии, органически и психологически мотивированным единством. Наконец, принципы оформления музыки как диалектического

становления распространяются за пределы отдельной пьесы и охватывают цикл «движений», превращая его в высшее единство, в котором каждая часть выполняет предопределенную ей роль в данной интонационной системе — в синтезе сложных соотношений, т. е. становится функцией этой системы (сонаты или симфонии). Произведение как цикл обычно распадается на отдельные, сменяющие друг друга «движения» (*allegro*, *andante* etc.), но может быть и неделимым (как, например, крупные одночастные построения Листа и Вагнера*) — сущность дела от этого не меняется: цикл всегда представляет собою раскрытие идеи симфонии в контрастных становлениях: познание ее как высшего и конечного единства возникает лишь в результате «охвата» длительного процесса борьбы звукокомплексов. Каждый из них, прежде чем стать для сознания единством, проявляет себя в противоречии, в контрасте. Из этого проявления рождаются новые единства, из них новые противоречия и т. д. Диссонанс вызывает за собою в классическом стиле консонанс, и обратно. Или — в более общем смысле — за неустойчивой следует устойчивая, за элизией (интервалов или тональностей) — ее восполнение, за подъемом линии мелоса — ее спуск или, наоборот, за растяжением — сокращение или стягивание, за цельным проведением напева или темы — фрагментарное изложение, за нарастанием — разряд, за насыщенной тканью — прозрачная и подвижная, за быстрым движением — медленное и т. д. и т. д. Но каждая из этих «парных» интонаций, противопоставляясь соседней в последовании, — после своего обнаружения составляет с ней единый комплекс, который в свою очередь опять определяется через новое противопоставление (через свое отрицание).

Наряду с противоречиями, раскрывающимися в последовании, музыкальное становление обнаруживает противоречия в одновременности или переход функции данной интонации в свою противоположность, о чем постоянно шла речь в этой работе. Каданс превращается в толчок, сочетание, в одном окружении воспринимавшееся как консонантное, как устойчивое, становится в других условиях стимулом продвижения, цикл стягивается

* У Вагнера сошлюсь хотя бы на вступление к «Мейстерзингерам», где существенные элементы сонатно-симфонического аллегро выступают одновременно и как стадии цикла в единой линии развития. Так, начало вступления — как первый этап сонатно-симфонического аллегро — сменяется лирической мелодией Вальтера (побочная партия) — своего рода *andante* симфонии. Далее, разработке с ее гротесковым проведением главной темы присущ характер скерцо. Мощный органный пункт ведет к синтетическому проведению главной и побочной партий. Эта стадия по своему развитию и динамике воспринимается как симфонический финал. Превращение цикла в одночастное построение у Листа и Вагнера надо считать одним из обнаружений диалектики музыкального становления — одним из видов перехода функций системы в свою противоположность.

в неделимое спаянное произведение, и обратно — в связанных стадиях некоторых форм наличествуют тенденции к циклизации (канцоны). Отдельные тоны, разлагавшие диатонику лада (альтерации), внедряются в него и организуют новое, обогащенное ладовое единство — явление, имевшее место уже в фуге, где вождь и спутник в своем «квинтовом» родстве — даже если четко обнаруживались признаки доминанты как тональности — все же оставались единым сопряжением в силу тождественности материала и конструкции и в силу непосредственности сопоставления.

Это богатое выразительными возможностями динамическое и диалектическое музыкальное становление начало раскрываться по всей своей полноте только в связи с образованием формы сонатно-симфонического аллегро и по мере того как закреплялся сонатно-симфонический цикл как арена обнаружения всех действующих сил и элементов указанного становления в их взаимообусловленности. Подчеркиваю еще раз, что рост сонатно-симфонической формы совпадает с ростом социальных противоречий и борьбой идей, вызвавших великий переворот, и что вершины своего развития симфония достигает в творчестве Бетховена, современника Гегеля. Думается, что в данном случае перед нами нечто большее, чем исторический параллелизм.* В самом деле, если идея развития, сложившаяся у сына звонаря и школьного учителя — Гердера (1744—1803), вместе с преклономением перед народным творчеством нашла свое параллельное

* Прав поэтому Данкерт, когда в конце своей вышеуказанной работы «Geschichte der Gigue» говорит: «Der fundamentale Unterschied des barocken und des Klassischen Stils in Bezug auf die Gestaltung der gighenartigen Schlußsätze erchopft sich selbst verständlich keineswegs in den angeführten formalen und inhaltlichen Momenten. Wichtiger als alle diese Details ist das zentrale, übergeordnete *Funktionsprinzip* der Klassiker: die Gestaltungsweise des freien autonomen Menschen, der sich endgültig von der vorklassischen Gebundtheit losgesagt hat.

Die Schlußsätze Haydns und Mozarts enthalten die letzten stilistischen Spuren des Barockgiga. In Beethovens Finalen wird man bereits vergeblich nach derartigen Reminiscenzen suchen. Vereinzelte Versuche von Meistern des 19. Jahrhunderts den alten Tanztypus wieder aufzunehmen, können als relativ unwichtige Experimente auf dem Gebiete des Stilimitation hier wohl übergangen werden» (S. 145). [«Основное различие стилей барокко и классического в образовании заключительных тем жиги, само собой разумеется, никоим образом не исчерпывается приведенными особенностями формы и содержания. Более важным является центральный организующий и подчиняющий себе *функциональный принцип* классиков, выражающий сущность свободного человека, окончательно отказавшегося от связывавших его уз доклассического периода.

Заключительные части циклических форм Гайдна и Моцарта содержат последние стилистические следы жиги эпохи барокко. В бетховенских финалах напрасно было бы искать подобные реминисценции. Отдельные попытки мастеров XIX века возродить старый тип танца можно обойти молчанием как относительно незначительные эксперименты в области «стилизации»] (нем.).

выражение уже в творчестве сына каретного мастера — Гайдна (1732—1809), то в бетховенских квартетах и симфониях, столь обусловленных гайдновскими и вместе с тем столь от них отличных, вот это их «отличие» — то, что знаменует резкий «скачок» в эволюции симфонии, — вызвано дальнейшим преломлением у Бетховена гайдновского развития в диалектическое становление идей. О том, как развивает Гайдн, щедрый на рельефные мелодии-темы, музыку своих аллегро, может дать представление его Es-dur'ный квартет оп. 33 № 2, в котором начальная тема, то открывая, то замыкая собой различные стадии движения, выступает в качестве «вождя» всей разработки — оказывается «перводвигателем» данного становления и своей энергией его обуславливает. У Гайдна поэтому нередко побочная партия — только «спутник». Она ограничивается лаконичным «пробегом». В нее претворяется («ею притворяется») главная тема, вообще всегда склонная у Гайдна к разного рода «переодеваниям». Кречмар в своем «Führer'e»¹¹ остроумно говорит о побочной партии одной из гайдновских симфоний, что в сравнении с первой темой она кажется «nur pro forma da zu sein».* Конечно, это не «проформа», а лишь следствие неосознания диалектического значения второй темы как «антитетической стадии» становления и все еще сильное влияние фуги на выведение всей музыки симфонического аллегро из основной господствующей мысли. В том же Es-dur'ном квартете, в финальном рондо, можно наблюдать как раз пример типично гайдновского становления музыки из одной предпосылки:



Эта тема — и толчок, и развивающаяся идея, и мелодическая концовка (ею pp кончается квартет).**

Вслед за данным примером надлежит сейчас же обратиться к одному из бетховенских квартетов, хотя бы к аллегро квартета F-dur оп. 59 № 1. Тогда сущность бетховенского мышления тотчас же станет понятной. Гайдновское остроумное распределение материала покажется карточным домиком, забавной игрой в сравнении с бетховенским обнаружением

* находящейся здесь лишь ради проформы (нем.).

** В последней стадии этого квартета Гайдн остроумно добивается впечатления финальности, завершенности движения не обычным путем динамического нарастания и стремительностью, а наоборот: он неожиданно вклиняет в presto короткое adagio, окружает его ферматами, затем вновь возвращается к presto и главной теме, но разделяет пять ее проведенный выжидательными, настораживающими вниманием паузами.

идеи. Иной масштаб, иной размах, иной тонус речи — и на каждом шагу выявление того или иного положения через противопоставление, через контраст, через противоречие. Гайдновский игрушечный механизм с хорошо прилаженными друг к другу колесиками и где все на своем месте и вовремя звучит, — это иной мир рядом с бетховенскими организмами с их сложным функциональным становлением. В них всюду ощущается веяние сурового, испытующего ума, взвешивающего выразительную ценность каждого мига движения, и — одновременно — биение чуткого и глубоко чувствующего сердца (бетховенские *adagio*).

Романтики конечно обогатили форму симфонии в психологическом мышлении.* Они нашли много новых ярких приемов и средств выражения, расширили круг идей и сюжетов, выработали в программно-симфонической музыке соответствующие «семантические интонации», чем облегчалось узнавание содержания, наконец, раздвинули рамки и пределы симфонического цикла, но все это было лишь развитием тех возможностей, что были обнаружены Бетховеном, все это было раскрытием бетховенской диалектики, которая в равной мере оплодотворяла музыкальное сознание, обращалось ли оно к воплощению чувств и идей человечества или ограничивалось созерцанием эмоциональной жизни композитора и возрением на симфоническое становление как на отражение «внутреннего человека», — тенденция столь характерная для лирических симфоний второй половины XIX века. Драматический конфликт как стимул становления I части симфонии и как выражение столь характерного для романтизма раздвоения личности и контраста чувствований находит в ряде симфоний от Шумана до Чайковского и от Брукнера до Малера свое яркое и глубокое отображение. Но проблема финала как воплощения массового, коллективного сознания не перешла — что вполне естественно — за достигнутое Бетховеном еще в финале Пятой симфонии нарастание единой объединяющей эмоции и за осуществленное им в Гимне Радости Девятой грандиозное по размаху и по напряженности становление великой идеи, великой

* В данном отношении характерен листовский «Фауст». Становление этой симфонии основывается на диалектическом противопоставлении I и III частей, как мысли ищущей, творческой, и мысли разлагающей, мысли-игры. В центре стоит «не тронутый» Мефистофелем образ Маргариты — что опять характерно для романтической симфонии с ее культом эротики (здесь эротическая стихия взята в созерцательно-статическом преломлении). — Антипод Маргарите Листа Саломея Рих. Штрауса. Конец «Фауста» — благочестивый хор — досадный неорганичный синтез, зато противоречие или отрицание в образе Мефистофеля (III часть) является остроумнейшей попыткой утвердить гротеск-скерцо как финальную антитезу. Таков шаг за 30 лет, протекших от финала Девятой симфонии до этого замысла!

мечты о братстве людей. Музыка как обращение к человечеству, а не к толпе, к организованному обществу, а не к своевольному и необузданному анархическому большинству — так воспринимаются концепции Бетховена, и таков, в сущности, весь бетховенский симфонизм, одновременно глубоко эмоциональный и мощно конструктивный, воплощающий лозунг «свобода воли» — в сознании необходимости и в дисциплине (для Бетховена этой дисциплиной был этос — не прописная филистерская мораль, а та высота и сила духа, благодаря которым глухой музыкант мужественно справился со своим несчастьем и убежденно верил в то, что люди — братья).

Таким невольным лирическим отступлением я заканчиваю свою работу. Я далеко не исчерпал темы. Богатый проанализированный материал требует более исчерпывающего и систематического изложения. Вещи, подобные клавирным сюитам Д. Скарлатти, *concerti grossi* Генделя, инвенциям, токкатам и Бранденбургским концертам Баха, как предпосылки сонатно-диалектического мышления требуют даже не отдельных этюдов или глав, а отдельных исследований. Точно так же длительной остановки требовали бы сопоставления бетховенской и шубертовской сонатностей, брукнеровского и брамсовского симфонизма, затем анализ русского симфонизма и т. д. Да и в области камерной музыкальной культуры XIX века есть «сюжеты» (последние квартеты Бетховена, этюды и прелюды Шопена, сонаты и прелюды Дебюсси, струнные ансамбли С. Танеева), которые представляют глубокий интерес с точки зрения динамического учения о музыкальной форме как становлении (движение и формование кристаллизующихся в сознании интонаций). Выпала из моего изложения область городской «самодельной» и профессиональной инструментальной музыки старой Германии* — сферы, породившей музыкантов-ремесленников Бахов, — с ее колоссальной литературой от «башенных сонат» до моцартовских серенад, а также контрдансов, немецких танцев и т. д., ибо нет мелких форм, а есть длительное или краткое обнаружение музыки, ее становление. Длительность и краткость зависят от требований, идущих от социального заказа, и требования эти, конечно, обусловлены производственными отношениями.

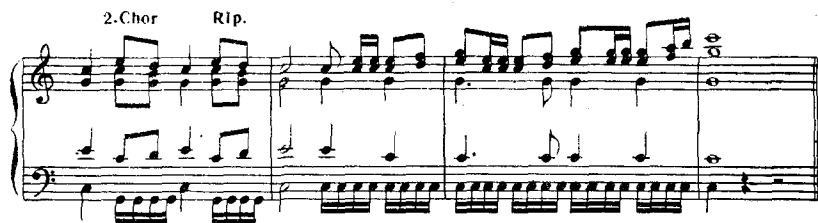
От литературы «простых и простейших сопоставлений и соотношений» восходит ряд стадий формообразования к высшим проявлениям музыкального мышления. Не обязана ли тема финала «Девятой» в конечном итоге своим складом и своим возникновением длительным опытам многочисленных поколений ведомых нам, мало ведомых и вовсе неведомых музыкантов —

* В этом отношении интереснейшей областью, конечно, является наряду с органной и клавирной — лютневая музыка.

дилетантов и профессионалов, — искавших и в непосредственных утехах музыкой, и в занятиях ею как специальностью — выражения своих чувств и мыслей, а потому — вслед за усложнявшейся психикой — неизбежно обогащавших формы обнаружения музыки. Вот любопытный пример торжественной «победной» музыки, сочиненной в Лейпциге в 1631 году Marcus Dietrich'ом («Victoria sveco-saxonica für 5 Stimmen auf 3 Chöre so vertielt, dass bald die 5 Stimmen des ersten, bald die des zweiten, bald beide zusammen und überein singen, Instrumente, besonders Bläser, sind hinzudenken»). В ней уже «бытуют» интонации, предвещающие собой маршеобразную поступь и ликование финала Пятой бетховенской симфонии.*

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked '57' and '1. Chor'. The second system is marked '2' and includes '1. Chor', '2. Chor', 'Rip.', and '1. Chor'. The third system is marked '1' and '2' and includes '2. Chor' and '1. Chor'. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing multiple notes in the treble clef.

* Пример взят из «Musikgeschichte Leipzigs. Erster Band: bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts» von Rudolf Wustmann. Lpz., 1908 (SS. 179—180).



И таких примеров множество.

Это взаимодействие «высших» и «низших» (прикладных, непосредственно бытом диктуемых) интонаций свидетельствует о том, что процесс оформления в музыке не только должен быть рассмотрен в «горизонтали» — в последовательной эволюции кристаллизующихся в сознании форм, но и в каждый данный исторический момент — во взаимной прослойке сверху вниз и снизу вверх. Великие композиторы-классики всегда отражали в своем творчестве, в колоссальном охвате, сопринадлежащую их эпохе музыку. И прежде, чем многие из интонаций Баха, Гайдна, Бетховена стали «универсальными», они «бытовали» в породившей их мелкой бюргерской среде. Композиторы, питомцы этой среды, претворяли с детства воспринятый материал в ткань своих произведений. Вот откуда популярность — в самом хорошем смысле слова — классической музыки. Не в простоте ее форм дело — формы далеко не просты, — а в широкой распространенности первичных и более сложных инструментальных интонаций, которые обуславливали эту музыку. Бюргерская культура создала их и, став буржуазной культурой, вынесла их на широкую общественную арену.

Не затронул я в своей работе ни оперы, ни Lied, ни других проявлений вокального стиля. И сделал это сознательно. Тогда пришлось бы обратиться к исследованию музыкальной семантики (предпочитаю это заимствованное из языкознания понятие понятию «музыкальная символика») — к изучению генезиса и кристаллизации звукокомплексов, связанных с поэтическими образами и идеями, и их влияния на музыкальное становление.* Вне этого немислимо анализировать формы вокальной музыки, ибо нельзя абстрагировать из них «чистую» музыку и ее схемы, как нельзя изучать в народной песне мотив без текста или текст без мотива или понять сущность

* Восприятие музыки — цепь сложнейших рефлексов. Уже одно явление одновременности сравнения предыдущего и последующего момента звучания и объединения противопоставленных друг другу интонаций в единство, сочетание единств и их кристаллизация в стройных, привычных сознанию образах и формах — уже одно это явление ставит исследователя перед труднейшими психофизиологическими проблемами узнавания сходства и различия в «накоплении» интонаций.

иностранной оперы, не понимая интонаций языка, на основе которых эта опера выросла. По той же причине — из-за невозможности подробнее коснуться проблемы музыкальной семантики — я лишь едва-едва затронул область программной музыки.

Повторяю, главным стремлением моим было сформулировать в самых общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления, как они вытекают из динамического учения о музыкальной форме — учения, отрицающего самодовлеющую эволюцию «немых» форм-схем и рассматривающего форму как интонационный процесс оформления, а значит — как средство и вид социального обнаружения музыки.

ОБОБЩЕНИЯ И ВЫВОДЫ, СИСТЕМАТИЗИРУЮЩИЕ МОИ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПРОЦЕССАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ И КРИСТАЛЛИЗАЦИИ ФОРМ МУЗЫКИ В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1. Форма как становление — в плане творческом, исполнительском (воспроизведение), или в процессе восприятия — постигается нашим сознанием в сосуществовании противоположностей: в окристаллизовавшихся привычных формулах и конструктивных схемах и в преобразовывающих их или во вновь изобретаемых соотношениях (момент импровизационный). Простейшее поле для наблюдений — наиболее прочно окристаллизовавшиеся в европейской тональной системе формулы кадансов: их «распухание» изнутри (Рих. Штраус, М. Ререр) и их «переключение» из факторов тормозящих и замыкающих движение в факторы продвигающие. Самые, казалось бы, окаменелые звукоотношения представляют собою крайне изменчивую среду. Примером может служить диалектика каданса у Вагнера и Дебюсси, как во многих отношениях антиподов. Интересна проблема формы у Дебюсси еще с точки зрения противодействия конструктивистско-классического или рационально-реалистического типа мышления тенденциям импрессионизма («зарисовка впечатлений»). Недаром сам Дебюсси чувствовал какую-то неувязку своих стремлений с пониманием импрессионизма в господствовавших тогда кругах. По поводу своих «Images» он писал Дюрану: «j'essaie de faire «autre chose» — en quelque sorte, des *réalités* — ce que les imbéciles appellent «impressionisme», terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d'art qui n'hésitent pas en affubler Turner, le plus beau créateur de mystère que soit en art».*

* «Я пытаюсь создать нечто «другое» — до известной степени реальное, то, что невежды называют «импрессионизмом» — определение, особенно плохо применяемое критиками искусства, которые не постесняются навязать его даже Тернеру, самому замечательному творцу, постигшему тайны

2. Форма в отношении материала музыки как акустической данности выступает в качестве способа (орудия) обработки материала в целях его приспособления к потребностям человека как животного общественного. Сознание — как отношение человека к среде — управляет через форму множеством разнообразнейших слуховых раздражений. Так возникают различные приемы обработки материала, постепенно складывающиеся в систему. Скажем: сейчас для нас в условиях привычной температуры большая и малая терции — окристаллизовавшиеся системы, допускающие «точное» сольфеджирование и ставшие базой гармонии. Не так было в античности, не так было в средние века, не так и в наше время в «музыкальных диалектах», не знающих европейской температуры. Итак, между относительно окончательной кристаллизацией терций как системы и их осознанием где-то на заре «примитивов музыки» лежит длительная стадия их ассимилирования как «сырого» материала. Я хочу сказать, что даже самые устойчивые, казалось бы, элементы музыки, например звукоряды, прежде чем стать организованным материалом, материалом готовым, которым мы пользуемся в этой его «вторичной стадии» (ибо одно дело доска, которую «на глаз» плотник видит в еще не срубленном дереве, и другое — доска выструганная, из которой получится стол или часть стола), прежде чем превратиться в готовые схемы, прошли путь долгих трансформаций. Отсюда разница между какой-либо определяющей лад попевкой, между звукорядом как интонационной формулой лада и между какой-либо гаммой, взятой в качестве элемента в каком-либо произведении. Расстояние от акустического материала музыки до оформленных элементов этого материала в качестве уже готового материала, но дифференцируемого в целях композиции, — необходимо принимать в расчет при оценке и анализе музыкальных явлений. Консонанс и диссонанс — можно спорить, являются ли они акустически объективными данными, — но в то же время как материал «вторичного порядка» консонансы и диссонансы выступают в эволюции музыки и как изменчивые факторы (действующие силы) музыкального формования, и как окристаллизовавшиеся формы — составные элементы более крупных форм.

Но от понятия материала в только что указанных смыслах необходимо отличать понятие материальной среды, обнаруживающей этот материал (дерево, металл, кожа). Интонации ударных инструментов определяли в сильной мере процесс оформления музыки первобытных народов. И не только. В XVIII веке внедрение инструментов «янычарской музыки» в европейские оркестры, сперва как бы в виде экзотической

искусства» (франц.) — *Lettres de Claude Debussy à son éditeur* (Paris, 1927, p. 58).

игрушки, повлияло на оформление оперных и симфонических партитур и одновременно проникло в прикладную повсеместно бытующую «военную» музыку (кстати, общественные концерты военных оркестров стали бытовым явлением в Европе около 1780, особенно в Лондоне и в Вене). Крайне популярным отголоском проникновения элементов «янычарской музыки» в камерный стиль является оформление Моцартом схемы финального рондо в его фортепианной сонате A-dur посредством стилизации ударов и дроби барабана и интонаций флейт.*

О том, как формы инструментальной мелодии, длительной и протяженной, связаны с эволюцией строительства скрипки, не приходится говорить, как и о зависимости форм вокальных от прогресса человеческого пения, обусловленного манерой дыхания, манерой подачи опоры звука и средой, этот звук «окрашивающей». Эти проблемы все еще мало изучены, а между тем несомненно, что только настоятельная необходимость в выражении эмоций «освобождающейся» личности как следствие культуры Ренессанса привела к блестящей эпохе вокального виртуозного стиля и к его «представительной» форме *aria da capo*. Столь развитая и богатая возможностями форма, содержащая в себе предпосылки сонатной,** конечно, могла стать ответом на социальный заказ эпохи только потому, что те же производственные отношения, которые вызвали и «*Vita Nuova*» (Данте), и по-новому воспринимающего мир человека, привели и к упорной работе над материальной средой «вокальности», чтобы сделать голос гибким и отзывчивым инструментом, как параллельно шла подобная же работа над усовершенствованием струнных инструментов как инструментов «большого дыхания» (смычок и его штрих).***

* По поводу влияния «материальной среды» на оформление музыки великолепный, и просто хороший материал, и ценные факты, и «наметку» дают: первый том «*Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*» (München, 1922), с такими статьями, как «*Tonsystem und Musik der Siamesen*» Штумпфа и «*Tonsystem und Musik der Japaner*» Абрахама и Хорнбостеля, выдающаяся работа Curt Sachs' a «*Geist und Werden der Musikinstrumente*» (Berlin, 1929); есть также полезные данные в указанном отношении в сборнике «*Chinesische Musik*» (Fr. a Main, 1927) и в популярной книжке М. Brenet. *La musique militaire* (Les musiciens célèbres. Paris).

** Ария с предшествующим речитативом с сопровождением как драматической предпосылкой заключала в себе экспозицию, развитие и репризу (*da capo*). Как форма лирическая, как «становление» чувствования или аффекта в вокальной мелодии она не могла развиваться до диалектики, присущей сонатности, но существенные предпосылки сонатного аллегро, вероятно, из явления «контрастов чувствований» в арии *da capo* уже намечались. Это убедительно видно хотя бы из примеров в упомянутой уже статье Vladimir'a Helfert'a «*Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*». — «*Archiv für Musikwissenschaft*», april, 1925.

*** Сделанная П. Беккером попытка связать основные виды и характер музыкального мышления и выражения и основные разделы стиля (по-

3. Если нет формы вне звучания, а есть только интонация (оформленное звукосопряжение, в звучании обнаруживаемое), то тем более надо иметь в виду, что нельзя мыслить понятие «музыкальный ритм» как фактор формы вне интонации. Здесь не место рассуждать о том, поскольку ритм есть понятие биологическое и поскольку — социологическое. Мне лично кажется, что в музыкальном оформлении ритм как социологический фактор играет очень большую роль, и в особенности через связь с жестом, в широком смысле этого понятия, ибо колоссальное количество музыки имеет свои корни не только в сигнализации, в общении на расстоянии, но и в общении через слышимый одновременно всеми участниками работы или игры акцент (тезис, удар, более протяжный в момент наибольшего усилия звук). Бюхер в своей знаменитой работе совершенно упускает из виду интонацию, и потому в принципе бесспорная связь интонаций, ритмуемых работой, с характером этой работы и, обратно, наличие интонациями ритмуемой работы (маршировка, любая игра под музыку) остается недоказуемой у него вследствие отрыва ритма от мелоса. Ведь из одного факта ритмованного мускульного усилия не вывести ни музыкального тона, ни соотношений высотностей, т. е. мелодии. Но необходимость объединения мускульных усилий вызывает потребность в звуке — в крике, в кличе, словом в слышании жеста — вот все, что можно сейчас в этом плане сказать. Ясно, что отсюда еще очень далеко до решения сложной проблемы музыкального ритма.

Условия возникновения мензуральной нотации свидетельствуют о том, что с развитием полифонии и с освобождением

лифония и гармония) с материальной базой в смысле среды звуковоспроизводящей (голос и инструмент) основана на смешении понятий: материя и материальное, с одной стороны, материал музыки — с другой, и материальная среда в только что указанном смысле — с третьей. Разумею его брошюру «Materiale Grundlagen der Musik» (Wien, без указ. года). В ней тем не менее даны верные предпосылки к познанию формы, а именно, что «Die Kunstbetrachtung fast aller ästhetisch produktiven Zeiten und Menschen drängt zur Aufstellung von Anthitesen» [«размышление об искусстве почти всех эстетически продуктивных времен и людей стремится к построению антитез»] и что необходимая «Voraussetzung jeglicher Musikbetrachtung immer nur die klingende Musik nehmen, Musik ist nur möglich, indem sie klingt oder doch als klingend vorgestellt wird» [«предпосылка всякого рассмотрения музыки — это восприятие только звучащей музыки. Музыка становится реальностью только тогда, когда она звучит или представляется звучащей»]. Противники современной музыкальной эстетики применяют к ней понятие «формализма», пользуясь «die Bezeichnung [«formalistisch» im ältern Sinne als tadelnde Herabsetzung, als Gegensatz zur Gehaltsästhetik»] [«обозначением «формалистический» в его прежнем смысле — как порицания и снижения художественного явления, противопоставляемого понятию эстетического содержания»] (сенсуалистов.— Б. А.), тогда как задачей современной музыкальной эстетики является установка на совсем иное — диалектико-динамическое становление формы.

от поэтической ритмики и метрики музыкальный ритм, измеряемый длительностями тонов в их все более и более сложных взаимоотношениях, становится едва ли не основной проблемой эпохи. С точки зрения музыкального формирования учение о мензуре обуславливало возможность дальнейшего плодотворного взаимодействия процессов интонационных с процессами экономизации расхода энергии интонирования (что стало особенно необходимым с развитием не только вокальной полифонии, но и совместной инструментальной игры). Повторение равных длительностей через определенные промежутки времени, симметрия длительностей, противопоставление мелких делений крупным, четность и нечетность делений длительностей — все эти «частные случаи» объединялись в едином стремлении установить прочные «системы» измерения длительностей интонаций. Если о ритме в широком смысле можно говорить в применении ко всякому пропорциональному чередованию элементов музыки (ритм аккордов, кадансов, тональностей, тембров, повторений тождественного материала и т. д.), то в ритме как факторе формы в тесном смысле нельзя, мне думается, видеть только количественный фактор, измеритель длительностей, если не абстрагировать его от звучания, от объекта измерения. Измерители — это метр и такт, а ритм — и измеряемое, то, что в метре и такте проявляет себя как количество, т. е. «закономерное движение материи, повторно совершающееся с одинаковыми промежутками между отдельными актами движения».* Одним из выражений этой «одинаковости» в музыке становится такт, но только как веха, группирующая длительности, а отнюдь не как единственный показатель разнообразия проявления ритмической природы музыкального становления. Сумма тактов дает только количество одинаковых длительностей в их последовании, но не определяет взаимодействия длительностей или «произведения» длительностей в сложном целом, каким является музыкальная пьеса, состоящая не из простых чередований равных метров. Только учение о функциях длительностей, подобное интонационным учениям о функциях аккордов, тонов лада и т. п., вскрывает перед нами подлинную роль ритма в музыкальном становлении.

Пример простой: трехдольный такт как абстрактное понятие — е д и н, но как ритмическая функция (а ритм в музыке — это теперь надо добавить — обнаруживается во взаимодействии длительностей акцентируемых и неакцентируемых, и в сосуществовании факторов, механизмирующих движение, — автоматичности и повторности, — с факторами, их разбивающими и в то же время все-таки подтверждающими ритм как закономерное

* Цитирую это определение из статьи О. Ерманского «Проблемы трудового ритма». — «Вестник Социалистической академии», 1923, № 2, стр. 103.

движение и закономерность движения, например: с и н к о п а) — он различен в мазурке и в вальсе, в куранте и в сарабанде, в быстром и медленном темпе и т. д.

4. От сказанного — естественный переход к осознанию ритмо-конструктивных факторов музыкального становления (повторение, периодизация, симметрия) в их динамической сущности. Все привычные определения ритма страдают тем, что они статичны, что они, выдвигая на первый план одинаковость и повторность, — утверждают не ритм, а инерцию ритма. На самом же деле в музыке нет одинаковости без неравенства, нет симметрии без асимметрии, равномерности акцентов или долей без синкоп, четности без нечетности и т. д. Ритм существует только во взаимной обусловленности противоречий. Отсюда все попытки былого музыкального формализма свести всю музыку непременно к благодушному равновесию всех элементов как к идеалу всегда и всюду разбивались о реальность музыки как состояния неустойчивого равновесия. Форма как становление включает в себя ритмо-конструктивные элементы в сопоставлении их противоречий. Таким образом, ни периоды, ни фразы, ни мотивы и т. п. деления не имеют никакого значения сами по себе как некие идеальные схемы, к которым подгоняется музыка. Наоборот, они всегда — следствие, результат, выведенные из становления музыки, а в этом становлении ритмо-конструктивные факторы обнаруживают себя не обособленно, а функционально, во взаимообусловленности и в противоречии. Поэтому сказать, например, что марш — это песенная форма, состоящая из трех частей ($a + b + a$), каждая из которых тоже может состоять из трех периодов, причем третий является повторением первого; что третья часть марша повторяет первую, а вторая называется т р и о, — значит ничего не сказать о марше как конкретной форме, если не указать на специфическую ритмику марша и особый характер интонаций. А это уже само собой заставляет диалектически противопоставить маршевые интонации и ритм другим видам становления музыки. Тогда окажется, что «марш с трио» — лишь один из этапов в эволюции этого вида и что дело не в 16-тактных периодах и т. п.*

* Ошибочность установки на идеальные схемы вне изучения интонационного процесса и усвоения принципов становления и функций элементов видна из педагогической практики обучения формам «с готовых образцов», подобно обучению пению «с голоса» педагога, с его личной манеры пения. Преподаватель указывает на идеальную композицию, но если ученик ее в точности симитирует в конструктивном плане (как не так уж давно в б. Петербургской консерватории одно время была мода — писать аллегро сонаты по Первой сонате Глазунова), он ничему не научается. А казалось бы, в подражании идеальным схемам, если бы они действительно были формами, — все дело «прогресса». Однако, пока ученик не осознает динамики оформления, пока не поймет функциональной обусловленности, пока не «приведет в движение» все элементы, — он не овладеет формой и будет всю жизнь писать «с голоса» учителя и его манеры.

Итак, ритм, понятый диалектически, указывает правильный путь к познанию конструктивных факторов как высших «объединений элементов закономерного звукодвижения» во взаимодействии образующих их противоположных тенденций. «Квадратный» период — совершенный период в силу своей симметрии и т. п. свойств. Это верно. Но взятое вне музыки как реальности, в которой данный квадратный период имеет свое предназначение только как функция в таких-то и таких-то условиях или стадиях становления, — последование квадратных периодов самих по себе, ради их конструктивной завершенности, не вызывает ничего, кроме впечатления монотонности. Музыка не может быть хорошей только потому, что из нее можно «выжать» красивую, симметричную схему. И, наоборот, нельзя красивой схемой «вызвать хорошую музыку». С точки зрения формы как становления, асимметричные конструкции могут стать закономерными в такой же мере, как симметричные.

5. Так же обстоит дело и с интонационными факторами формы. Мелос, гармония, тембр, вокальный или инструментальный вид звуковоплощения — все они определяют форму как становление во взаимной их обусловленности. В различные эпохи тот или иной из них выдвигался на первый план, потом снова становился подчиненным. Но не было эпох, когда формирование музыки не зависело бы от свойств материальной среды звуковоплощения.

6. Что темп также является фактором формы, видно из того, что при резком изменении темпа пьесы, рассчитанной на такие-то градации в отношении скорости, музыка начинает казаться либо более растянутой, либо наоборот. Например, превращение аллегро $\frac{4}{4}$ в аллегро $\frac{2}{2}$ удлиняет пьесу, потому что нарушено соотношение длительностей: слух воспринимает сближенными расстояния между моментами, чуждыми друг другу. Образуются своего рода пустоты, а всякая функциональная незаполненность в музыке вызывает впечатление отрывочности и выключает восприятие из музыкального становления. Отсюда досадное ощущение якобы длиннот.

В том, что сонатное аллегро обычно есть аллегро, а не медленное движение, проявляется органическая связь данного вида формирования с темпом: вызываемые сонатностью контрастно-тематические соотношения воспринимаются как таковые в границах определенных скоростей. Иначе они распыляются.

7. Категории форм и виды становления музыки обусловлены еще целым рядом факторов, на которые до сих пор было мало обращено внимание. Это — установка на «пространство» и на среду слушателей. Совершенно очевидно, что музыка, наполняя звуками то или иное пространство, воздействует не только силой звучания и пронзительностью тембров, но и соответствующе-

щими размерами и интенсивностью становления. Пока музицирование не перешло в большие концертные помещения — симфония типа бетховенской была бы немыслима. Можно сказать, что границы симфонии разрастались с увеличением архитектурных пространств, ею охватываемых. Но, например, проблема длительной пленэрной массовой симфонии осталась нерешенной, несмотря на попытку Берлиоза. Из этого можно сделать не очень уж парадоксальный вывод, что европейская симфония есть детище замкнутого пространства, т. е. происходит от расширения и развития камерных форм музицирования.

Отношение между музыкой и «занимаемым» ею пространством — это не только чисто акустического порядка явление. Улица, площадь, городской сад или бульвар — все это особый вид, особая «специфика» форм. Конечно, бойкую деревенскую частушку можно спеть и в концертном зале, но ее форма все-таки определена деревенской улицей. Военный марш можно играть на фортепиано в квартире, но подлинная его сфера — военный оркестр на площади, на улице или в саду. Знаменитый похоронный марш Госсека с тамтамом (*Marche lugubre*, впервые исполненный 26 сентября 1790 г. на одной из похоронных церемоний в Париже), как и все почти сочинения композиторов эпохи великой революции, мог возникнуть только в поисках интонаций, которые «охватывали» бы собою широкие пространства площадей и «возбуждали» бы массы слушателей.*

Напротив, эпоха создания и потом распространения в Европе песен Шуберта — это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение. Не потому песни Шуберта распространялись медленно, что венцы были слишком легкомысленны, а потому, что привычные тогдашней Вене формы музицирования (аристократический салон, театр, концертный зал, сад, площадь) не соответствовали

* «L'impression produite par la *Marche lugubre* fut énorme. Les harmonies déchirantes, coupées de silences et scandées par les tam-tams voilés glacèrent véritablement le public et «repandirent dans l'âme une terreur religieuse». Ainsi s'exprimait «*Le Moniteur*». Et *Révolutions de Paris*», rattaché, écrivent: «Ses notes, détachées l'une de l'autre, brisèrent le cœur, arrachèrent les entrailles» [«Впечатление, которое произвел *Похоронный марш*, было огромным. Резкие гармонии, прерываемые паузами и сопровождаемые скандированными приглушенными ударами тамтамов, в буквальном смысле приводили слушателей в оцепенение и «вселяли в душу религиозный ужас». Так высказывался «*Le Moniteur*». А «*Les Révolutions de Paris*» писали еще сильнее: «Его отрывистые ноты буквально разбивали сердце, раздирали внутренности»] (франц.). (Louis Dufranc. Gossec, sa vie, ses oeuvres. Paris, 1927, p. 121). И это далеко не единственный факт. Частичное разрешение проблемы «пленэрной» массовой музыки, обладающей мощным ораторским воздействием, — главное достижение музыки празднеств великой революции. Результаты отражено сказались на формах и на средствах воплощения музыки Берлиоза.

скромным масштабам интимной лирики. Среда, ее вызвавшая, не была еще настолько широкой и сильной, чтобы стать законодательницей вкуса, как это случилось десятком лет позднее, после смерти Шуберта. Появление первых тетрадей «Песен без слов» Мендельсона в начале 30-х годов XIX века — это уже определенная реакция вкусов в сторону от содержательной шубертовской лирики к мимолетным, чуть волнующим эмоциям; это музыка для нового типа салона — зала или гостиной в буржуазной уютной квартире, а не во дворце.

Итак, музыка концертно-симфоническая и камерная, музыка салонная и домашняя, пленэрная жанровая музыка улиц, площадей, садов, бульваров, кафе, музыка пышных празднеств, величавых процессий и т. д. — все это требует различных видов оформления, так как различие в размерах и свойствах заполняемого звуками пространства (замкнутое помещение или пленэр) влияет не только на способы звукоизвлечения, но и на звукоотношения.

8. Важнейшие виды становления, окристаллизовавшиеся в развитии европейской музыки, имеют в своей основе либо циклические, либо замкнутые в себе построения.

1) Циклические построения

а) сюиты — сопоставление контрастных танцевальных пьес с восполнением их пьесами созерцательно-лирического (арии), описательного (характеристики, портреты, звукопись настроений) или интеллектуально-симфонического плана (например, прелюдии в английских сюитах Баха);

б) сонаты и симфонии (концерты и т. д.) — сопоставление контрастных «движений»,* каждое из которых, являясь замкнутым построением (сонатно-симфоническое аллегро, адажио или анданте, или еще более подвижное по темпу движение, скерцо или танец в быстром или умеренном темпе и рондо обычного или сонатно-симфонического типа), одновременно служит выявлению идеи сонаты или симфонии как единства, что нередко подчеркивается еще общностью тематического материала у всех частей или проведением какого-либо лейтмотива через все части (Четвертая и Пятая симфонии Чайковского);

в) вариации — от простейших чередований эпизодов различно орнаментируемой темы до сложных превращений темы, с выделением из нее контрастных новообразований и внедрением приемов симфонического развития;

г) многообразные циклические построения, обусловленные оперным либретто, различного рода программой или же воплощающие поэтический текст.

* Я затрудняюсь дать частям симфонии обозначение иное, чем «движение» (в смысле французского *mouvement*). Этим термином оттеняется их независимость от предпосылок прикладного характера.

Все эти виды становления связываются внутри себя через взаимодействие принципов контраста и тождества. От преобладания последнего принципа исходят вариации и развиваются в постоянном приближении к максимуму контраста между точкой отправления и точкой прибытия (замыкания).

На преобладании драматургического принципа контрастности базируются сонатно-симфонические циклы, но каждый из них стремится в итоге своего становления стать единством — выразить основную свойственную ему идею. Сюитные циклы занимают в данном отношении среднюю позицию.

2) Замкнутые построения

Замкнутые построения с четкими подразделениями на отдели («разрезами»):

а) одночастные тождественные повторения тождественного комплекса (типичные формы: куплет, строфическая песня без рефренов и наигрышей);

б) двухчастные — сопоставления двух комплексов, в большей или меньшей степени контрастных (песня с повторяющимся рефреном, наигрышем или отыгрышем);

в) трехчастные — самый употребительнейший и многообразный тип сопоставлений по формуле $a+b+a$. Каждый из отделов допускает расширение в ту или иную степень связи. Например, в некоторых менуэтах Гайдна и Моцарта и в скерцо Бетховена первый отдел (a) обычно представляет собою двухчастный комплекс, первая часть которого — изложение темы, а вторая — ее развитие в различных тональных отклонениях с устойчивым кадансовым комплексом в конце, устанавливающим основной строй. Средняя часть — трехчастное трио с повторением первой части. Третья часть — повторение первой. У Бетховена к этому «порядку» присоединяется кода как синтез из элементов трио и основных (Девятая симфония).^{*} Тогда возникает новая формула становления: $a+b+a+b$, представляющая собой цепь периодических чередований и, в сущности, являющаяся развитием двухчастного построения.

Замкнутые построения связного типа, но с частичным сохранением разрезов:

г) периодической цепью чередований или сопоставлений комплексов можно считать формы рондо — от простейших преобразований хороводно-куплетной «круговой» песни до рондо сонатного типа, где мелодический рефрен, вокруг которого груп-

^{*} Кода появляется в Скерцо Третьей симфонии как расширенный на basso ostinato каданс; в Пятой симфонии Скерцо переходит в финал и перелетается с ним; в Шестой — переходит в звукопись (сопоставление мирной жанровой сцены и бури); в Седьмой — краткая кода Скерцо звучит как эхо основной мысли на трио; в Скерцо Девятой — наиболее синтетичная кода.

пируется и к которому возвращается движение, становится темой. Благодаря этому центральный из междурефренных эпизодов рондо превращается в «арену» тематического развития. В движении типа рондо ценна идея круга — кругового «возвратного» проведения единой мысли. Разница между рондо простым и рондо-сонатой в том, что в первом случае основная мелодия (рефрен) не подчиняет себе эпизодов тематически. Все движение носит более мелодический и лирико-эпический характер с решительным преобладанием сопоставлений вокруг рефрена над тематическим сопряжением и над противопоставлениями темы и эпизодов, как это происходит в рондо сонатного типа. Рондо куплетного типа зато расплывчатее, чем рондо с тематическим развитием. Если сравнить рондо-примитивы (хоровые песни) средневековья с симфоническими рондо венских классиков и рондо позднейших симфоний, то в первых всецело господствует рефрен как основной стержень: напепробко-робко отходит в сторону и принимает другое направление, но вскоре же возвращается к первоистоку.

Естественно, что формы рондо должны были прийти в своей эволюции к тематическому развитию: мелодии-эпизоды, увеличиваясь в числе и не будучи связаны тематически с рефреном, поглощали бы его, и рондо превращалось бы в пеструю цепь сопоставлений с периодическим возвращением рефрена. Объединяющий принцип такого рода не дает выхода из круга наивных «высказываний», правда тонально сгруппированных вокруг руководящей мелодии.

Чтобы усвоить становление рондо и его постоянные колебания между отдельными сопоставлениями рефрена и эпизодов с четкими кадансовыми «разрезами» и между связными сопоставлениями с переходом в тематическое развитие, достаточно сравнить хотя бы два рондо Моцарта из его фортепианных сонат В-dur. Напомню, что тема первого рондо:

58 Allegro grazioso



а второго:

59 Allegro



В обеих пьесах ясно различимы: первый экспозиционный отдел, проведение новых эпизодических мелодий и повторение первого отдела, переходящее в код.

Первый отдел первого рондо представляет собою связный трехчастный комплекс (рефрен, примыкающая к нему мелодия в тоне доминанты, рефрен) с переходом в центральное проведение. Этот центр в первом рондо состоит из сопоставления двух новых мелодий в g-moll и Es-dur и перехода-возвращения к рефрену посредством ряда кратких модуляций на одном из мелодических элементов рефрена же.

Во втором рондо первый отдел также образует связный трехчастный комплекс с непосредственным переходом в центральную стадию. Но здесь различие при сходстве в тональных группировках. G-moll'ный эпизод — не короткая мелодия, а ограниченный двухчастный комплекс с повторениями каждой части. После этого короткая модуляция возвращает рефрен. Изложение рефрена сменяется проведением новой мелодии в Es-dur, переходящий посредством модуляций опять в рефрен.

Реприза (рефрен с сопровождающей его, но теперь тонально ему подчиненной мелодией) в первом рондо более развита в сравнении с экспозицией, а во втором рондо, наоборот, сжата. В первом рондо третья часть репризы, т. е. повторение рефрена, переходит в его развитие, прерываемое виртуозной каденцией, после которой рефрен сжато интонируется еще раз и все движение завершается мелодическим кадансом с отклонением в Es-dur. Во втором рондо реприза начинается со второй части — с повторения сопровождающей рефрен мелодии (а мелодия рефрена служит к ней переходом: органнй пункт на доминанте). Зато вслед за этой мелодией рефрен интонируется не сжато, как в первом рондо, а полностью и замыкается кратким кадансом.

Таким образом, в обоих рондо перед нами пластичное и уравновешенное (сжатое проведение в одной стадии восполняется более подробным в другой) мелодическое становление с преобладанием тождественного элемента (рефрен). Видимое сходство с сонатно-симфоническим аллегро (экспозиция, центр, реприза; связанность изложения; некоторое тематическое развитие) не должно обманывать. В экспозиции рондо нет второй темы (партии) как контрастной сферы: сопровождающая рефрен мелодия, тесно с ним спаянная, не является темой как самостоятельно действующей силой. Центр рондо — не разработка, не арена борьбы или всестороннего обнаружения контрастных идей, а проведение новых мелодий, опять-таки группирующихся около рефрена как стержня. Намеки на тематическое развитие — это переходные стадии в рондо, тогда как в сонате и симфонии именно «переходность» (т. е. те моменты становления, в которых главную роль играют не статически-последовательные обнаружения мелодий, а контрастные противопоставления тематических элементов) становится центром, динамической сущностью движения. Движение превращается

в развитие. Объективный показ мелодий — в драматическое становление. Моцартовские стройные, уравновешенные рондо стоят на переломе. Бетховен драматизирует свои рондо и насыщает их симфонической разработкой. Наоборот, о Шуберте можно сказать, что он и свои сонатно-симфонические аллегро в силу песенного характера их становления приближает к рондо;

д) о сонатно-симфоническом аллегро как о замкнутом типе построения с сохранением (частичным) разреза — повторение экспозиции и четкое отграничение ее от разработки — здесь говорить уже не приходится.

Замкнутые построения с полной слитностью отделов и большей частью с непрерывно-равномерным движением:

а) формы на основе *cantus firmus*'а — формы, связанные остинатным басом (пассакалья, чаканы), словом, на тождественной основе (на объединяющем движении стержне);

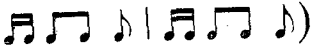
б) формы, обусловленные передвижением и прорастанием тождественного (остинатного) материала: имитация, канон, fuga.*

Между этими видами располагаются многообразные их «варианты» (например, ричеркары, некоторые виды прелюдий, разработки хоралов и т. п.);

в) формы слитного монотематического движения, представляющие собою развитые одночастные построения динамического характера: точка отправления — интонационно четкий, как вождь фуги, звукокомплекс — служит в них толчком или разбегом такой силы, что определяет собою все становление. Оно следует из этого толчка — связанное (все элементы сцеплены друг с другом, как колесики часового механизма), равномерное и логически стройное.

Лучшие образцы данного вида становления, по которым его и следует изучать, это большая часть прелюдий из «*Wohltemperiertes Klavier*» Баха, как-то из первой части: C-dur, c-moll (движение, непрерывное и равномерное, в своей предельной стадии «ударяется» о вертикаль и некоторое время «расплывается» в каденце, после чего вскоре тормозится — это довольно частый прием построения коды у Баха), Cis-dur, cis-moll, D-dur (прием срыва, как и в c-moll'ной прелюдии), d-moll, es-moll (остинатный ритм-фон, на котором извивается капризная мелодическая линия), E-dur (плавная волнообраз-

* Обращаю внимание, что одно из существенных отличий становления фуги от сонатного аллегро заключается в том, что все моменты связующего и переходного характера (интерлюдии в фугах, разработка и так называемые ходы или связующие партии в сонатах и симфониях) в имитационно-каноническом становлении имеют характер пассивный: движение, обычно секвенциями, «уступчатое», — тогда как в сонатно-симфоническом становлении (как это было указано в отношении рондо и как еще более показательно здесь) все такие моменты стали приобретать с развитием сонаты и симфонии ярко выраженный динамический актуальный характер.

ная мелодия как стимул непрерывного развертывания), F-dur, G-dur, g-moll, As-dur (однотактный комплекс как своего рода *ostinato* или *motto* всего движения), то же в прелюдии a-moll. В прелюдии B-dur прием «срыва» стремительного бега музыки «ударом» о вертикаль повторяется несколько раз во второй стадии движения: получается смена усилий (движение возобновляется) и новых препятствий. Кроме того, в этой же прелюдии бег гармонических фигураций чередуется со стремительными линиями мелодических фигураций. B-moll'ная прелюдия — прелюдия волнообразных нарастаний: из, казалось бы, мозаичных частиц (повторные интонации типа ) организуется «цепко» связанное единство. В конце опять прием срыва нарастания о вертикаль.

Не привожу примеров из второй части «*Wohltemperiertes Klavier*», но, кроме прелюдий Баха, великолепные образцы «динамических одночастностей» имеются среди 24 прелюдий Шопена, начиная с первой. Но дальше, по мере того как прелюд терял свои динамические свойства, превращаясь в «модуляционное прелюдирование», он становился все более рыхлым.* «Звукопись настроений», «зарисовка эмоциональных вспышек» стимулировали чрезвычайно «вкусные» созвучия, но за счет динамики композиции. Таковы многие прелюды Скрябина. Наоборот, импрессионистские прелюдии Дебюсси обманывают своей «иллюзорностью» и изысканностью музыки: их костяк прочный, концепция объединяется обычно стержневой попевкой (или комплексом тем), но музыка скорее «переливается», ослепительная или изнеженная, чем растет и волнуется. Это творчество интеллектуально сильного композитора богатейшей, но усталой культуры;

г) формы слитного политематического движения, но представляющие собою стянутые, сжатые, сконцентрированные сонатно-симфонические циклы с более или менее выделенными отделами-стадиями. Таково вступление к «*Мейстерзингерам*» Вагнера. Многие симфонические поэмы (Листа, Рих. Штрауса, Чайковского и др.), некоторые из одночастных сонат (как Соната Листа) представляют собою формы слитного движения. Но не все — сконцентрированные циклы, потому что не всегда отсутствие перерывов между частями цикла превращает его в многогранное единство, подобное упомянутому вступлению к «*Мейстерзингерам*» или Сонате Листа. Нередко даже сведенные

* Замечательный *Vorspiel* к «*Лоэнгрину*» Вагнера, несмотря на гармонический склад мышления композитора, — линейная композиция, имеющая глубокие корни в давнем германском органном искусстве прелюдирования на и из основной динамической предпосылки. Вообще же прелюдия как «демонстрация» единства на основе диалектического преобразования первичного импульса является одним из труднейших видов формирования музыки из принципа тождества.

в непрерывный ряд отделы сонаты и симфонии остаются отделами, а не слитными стадиями данного единства. Более или менее удачное разрешение проблемы формы «слитного цикла» зависит от многих причин, от органических трансформаций остигатных или стержневых элементов (ритмические, мелодические, гармонические тождественные комплексы) — в первую очередь. Но такие трансформации трудны, и иногда даже у Листа — мастера тематических метаморфоз — видно, что тема надевает чуждую ей маску, а не перевоплощается.

Частью к данному отделу, частью к предшествующему (замкнутые построения связного типа, но с сохранением разрывов) надо отнести формы вокальной арии *da capo*.

Вполне сюда относятся токкаты и все виды сонатно-симфонического аллегро (увертюры и т. д.), в которых становление достигает безусловной слитности, но проявляется в многозначных (тематических) противопоставлениях.

В заключение перечислю те динамические факторы и действующие силы, из разнообразного и многогранного проявления которых состоит становление музыки перечисленных видов формирования и окристаллизовавшихся форм (осознанных как единства):

принцип тождества и принцип контраста в их взаимной обусловленности создали возможность расширения пределов музыкального движения и выражают его динамическую сущность;

из различных степеней контраста — от простого сопоставления или чередования звукокомплексов до тематических контрастов — образуются различные виды сопоставлений элементов музыки и, следовательно, различные приемы продвижения;

тождественность обнаруживается в повторениях, в вариантах и в орнаментации одинаковых звукокомплексов; в постоянстве проведения (звучания) комплекса, принятого за исходный; в повторяемости (остинатности) базы, на которой происходит становление; абсолютное тождество — повторение — движения не порождает, а служит для закрепления в сознании того или иного этапа движения;

тождественные и контрастные образования проявляются в однолинейной и многолинейной фактуре и в сопоставлении гармоний-тембров; однолинейность можно видеть не только в одноголосии, но и в параллельном движении интервалов; так называемая монодия с сопровождением и вообще гомофонная музыка по существу оказывается двухлинейным образованием (мелодия и бас), а при полной зависимости мелоса от гармонического фундамента — однолинейным становлением, восполненным обнаруженными обертонами (гармоническими комплексами);

взаимобусловленность и взаимодействие горизонталей и вертикалей (в отношении длительностей — ритм) определяют фактуру музыки (данного становления).

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

Это приложение — краткое изложение написанной в 1925—1926 годах работы: «Обоснование русской музыкальной интонации». Работа осталась ненапечатанной, но частично вошла в мой доклад на одном из съездов по переподготовке преподавателей музтехникумов.¹² В моем развитии она была важным этапом. То из нее, что еще я считаю значительным, я излагаю здесь как добавление к исследованию о музыкальном формировании — в пояснение часто встречающегося там понятия «музыкальная интонация» и некоторых других терминов. Вне интонации и вне осознания процесса интонирования я не вижу возможности исследования музыки как диалектического становления и ее динамической сущности, ибо музыка прежде всего интонационное искусство. Самое понятие тон — основное понятие музыки — содержит в себе указание на неизбежность познания музыки через восприятие звуков, закономерно сопряженных, через ощущение их высотности. А между тем изучение динамических свойств музыкального материала все еще мало кому доступно. Люди чаще всего воспринимают отдельные моменты «протекающей» музыки или, точнее, переживают свои впечатления от этих моментов. Целое же, т. е. произведение, от них ускользает. Музыканты обычно слушают, проверяя себя — свои удачи и ошибки, соответствует ли манера, в которой они привыкли сочинять, манере, в которой сочиняет автор данного произведения. У более даровитых натур над формальной манерой доминирует анализ ассимилированных их слухом звукоотношений: они способны осознать и принять в свой кругозор уже более широкий круг явлений музыки, но обычно — явлений прошлого. Лишь следующая стадия — способность воспринимать музыку как диалектическое становление во взаимоотношенности звукоотношений, изменчивых сообразно месту, времени, эпохе и свойствам средств воспроизведения, — дает возможность оценивать не только привычные и знакомые сочетания звуков, но музыку как великое культурное наследие.

Развитие навыков музыкального восприятия вовсе не означает гутирования «нового искусства» как новых звучностей во что бы то ни стало, а ведет к познанию музыки через исследование принципов, которые строят формы и организуют жизнь музыки везде и всюду. Музыкант должен слышать и оценивать интонации органума XII века, архаическую гетерофонию, инструментальную ткань музыки лютнистов XVII века, должен воспринимать народное творчество не в целях эстетского отбора красивых тем, а как музыку конкретной социальной среды, постоянно изменчивую в своих образованиях. Везде и всюду в музыке господствует динамизм, развитие ее протекает диалектически закономерно, конструктивные нормы ее обусловлены отнюдь не зрительными, а главным образом слухо-моторными ощущениями. Никогда и нигде музыку не ведут теоретики и учебники с их «можно» и «нельзя», но столь же никогда и нигде музыка не может избежать воздействия все обуславливающих производственных отношений, ибо она — одна из чутких сфер деятельности человеческого сознания, а сознание есть отношение человека к бытию, которое его — это сознание — обуславливает.

В своем стремлении осознать музыку как систему диалектического движения современное музыкознание невольно хочет выйти за пределы отживающей «статической» (наследие старой эстетики) терминологии. Это острый камень преткновения, особенно ощутимый при переводе данных анализа форм движения музыки на язык понятий. Всякое новое философское направление, естественно, ищет адекватных зарождающейся мысли определений. Они реют в воздухе. Инстинкт говорит, что они нужны. Современники, причастные данной сфере идеологии, ассимилируют практически удобные обобщения. Последующие поколения, если они принимают часть «духовного капитала» от предшественников, берут их термины, но нюансируют их по-новому. Кто, где и когда точно определил понятие музыкального классицизма? А понятие это упростило сотням тысяч людей возможность передавать свои мысли. Если взять старые учебники музыки и порыться там в определениях, то окажется, что до того, как стать рассудочными формулами, они с полуслова были понятны тем, кто в свое время ими пользовался. Говоря о неточности определений, я имею в виду определения статические, определения формальной, а не диалектической эстетики.

Каждый термин в искусстве, если он живой, — непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры «вечных истин». Важно определение соотношений тех или иных факторов, важны функции, свойственные данной совокупности явлений и наблюдаемым свойствам материала, а не окостенелое словесное обозначение. Определение живет

постольку, поскольку оно экономит слова, помогая сразу одним понятием отметить и отличить от других исследуемый факт или комплекс тех или иных явлений. Поэтому, прежде чем спорить о нужности или ненужности таких создавшихся за последнее время понятий, как мелос, интонация, линейность, напряженность, тяготение, устой, неустой и т. д., надо понять их генезис. Может быть, впоследствии некоторые из них окажутся излишними, но сейчас они необходимы, чтобы выделить новое в содержании музыкознания и чтобы это новое оттенить в старом. Что за сферу явлений и отношений объединяют указанные определяющие слова? Дело здесь вовсе не в нарочито разрушительной политике по отношению к старым терминам, а во включении их в новый, более обобщающий круг определений. Диалектически противопоставляя друг другу понятия «вертикали» и «горизонталь», современная мысль о музыке вовсе не желает изгнать понятие аккорда или гармонии как системы аккордов. Она хочет сказать: из двух обычных координат, которыми определяются место и функции данного комплекса звучаний как бы в некоем акустическом пространстве, вертикаль устанавливает одновременное созвучание нескольких тонов, тогда как горизонталь утверждает последование тонов во времени. Ясно, что в понятие вертикали войдет и средневековый фобурдон, и простейшие комплексы «нота против ноты», и нонаккордовые звенья Дебюсси, и хорал из учебника Римского-Корсакова. Понятие же «гармония», как целиком ассоциировавшееся с двенадцатитональной системой отношений двух ладов, не вмещает в себя всего многообразия проявлений вертикальности.

Понятие «мелос». Помню, что оно возникло в моем сознании в 1917 году, когда я обдумывал, как определить то качество музыки или музыкального становления, в возникновении которого главной действующей силой является чередование высотностей не как отдельных «точек», а в их взаимообусловленности и объединенности «дыханием». Обычное понятие — мелодия — давно уже ассоциировалось с ограниченными формами проявления музыки и не объединяло всех свойств и возможностей мелодического становления. Через некоторое время понятие «мелос» всплыло и в Германии и сделалось теперь широко распространенным. Оно содержит в себе качество и функции мелодического становления. Оно — лозунг музыки жизнедеятельной, реальной, эмоционально отзывчивой, в противоположность оранжерейно-эстетским или консерваторско-филистерским и академическим течениям. Мелос прежде всего включает в себе главное в музыке: напевность, сопряженность и динамичность. Динамичность не в смысле акцентированных отдельных оттенков силы звука, а как действие сил, обуславливающих звучание, познаваемое в соотношении высотностей, в законо-

мерном чередовании тонов и в их сопряженности. Иначе говоря, в современном музыкознании понятие динамики и динамичности не ограничивается силой и градацией удара, вдувания или трения (объективный момент исполнительства), а подчеркивает прежде всего объективно присущий процессу музыкального становления в каждый данный момент переход количества (соотношения высотностей как сумм n -ного числа колебаний) в качество (смены звукосопряжения или степеней интенсивности звукового тона).

Монументальные работы Курта о кризисе романтической гармонии и линейном контрапункте окончательно ввели в употребление целый цикл динамических определений музыкальных явлений, заменивших собою прежние статические формальные термины. Современное музыкознание стремится к образованию терминов, которые отражали бы не окристаллизовавшееся и застывшее свойство, а живой процесс — самое становление определяемых явлений. В музыке ничего не существует вне слухового опыта. Поэтому ни одно определение не может возникать из «немых», из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит. Иначе говоря, основной предпосылкой современной музыкальной терминологии становится: осознание музыки как звучащего движения в интонационно-ритмическом становлении организующих его сил.

Отсюда неизбежно возникает понятие интонации как актуального начала, как реализации звучания — внутренним ли слухом, или голосом, или с помощью инструмента. Интонация отнюдь не означает механического преодоления сопротивления материала и не является лишь пассивным воспроизведением зрительно проектируемых значков. Итак, интонация — первостепенной важности фактор: осмысление звучания, а не простое констатирование отклонения от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонирования и вне интонирования музыки нет. Интонация речевая — осмысление звучаний, музыкально не фиксированных, не стабилизировавшихся в музыкальных расстояниях или в постоянных отношениях звуков, ставших тонами. Интонация музыкальная — осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей.

Музыка как искусство начинается с того момента, когда люди усвоили во взаимном общении полезные звукопроявления («сигналы»), когда эти звукопроявления отложились в памяти как постоянные основные отношения двух или ряда интонируемых элементов. Таким образом, всякая самая простейшая музыкальная интонация предполагает наличие двух моментов: звукопроявление и отношение этого звукопроявления к последующему. Это последующее звукопроявление всту-

пает с предыдущим в ряд отношений.* Следовательно, всякая музыкальная подача звука, чтобы стать интонацией, не может оставаться обособленной: она или результат уже данного соотношения, или же вызывает своим появлением последующий звук, ибо только тогда возникает музыкальное движение со всеми его свойствами.

Как познается это движение? Всякое познание есть сравнение. Процесс восприятия музыки является сравнением и различением повторных и контрастирующих моментов. Усвоение и запоминание музыки основывается на этой деятельности сознания. Мало слышать вообще, т. е. не быть глухим, чтобы слушать музыку и усваивать ее даже в самых примитивных формах. Интонация, вызвавшая другую, сравнивается с ней в отношении сходства и различия. Полный момент тождества дает лишь повторение, в чем можно видеть первооснову музыкальной формы. Мы видим, что всякая интонация, чтобы быть усвоенной, требует возврата ее. После повторения (n ное число раз или два раза — в данном случае это не меняет дела) всякое малейшее отклонение от тождества обостряет момент сравнения интонаций и приводит к ощущению контраста. Эта стадия дает более развитое музыкальное движение, вернее, создает самую возможность такого. Но именно потому, что музыкальное тождество не есть замкнутое равенство, из $a+a$ возникает $a+a+b$. Сравнение же требует возвращения в a . Тогда возникает $a+a+b+a$. Этот ряд может усложниться. По мере развития слуховых навыков возвращения a могут не быть столь периодически обязательными, но при всех условиях смысл всего процесса интонирования остается одним — через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков.

Так как в первобытных культурах опыты и вся практика интонирования происходят устно, то повторения или движения от первотолчка, а также моменты тождества (узнавание сходства) доминируют как опорные моменты над моментами контрастов, потому что в противном случае память не в состоянии была бы кристаллизовать текучий процесс звучания. Заметим, что всей музыке устной традиции (народному творчеству) присуща импровизационная манера продвижения на основе комбинаций и перестановок мелодических образований (попевки), усваи-

* Интонация-отношение содержит в себе три существенных фактора мелодического становления: расстояние (Distanz-Prinzip), направление (пределы высотности) и обусловленную ими степень неопределенности (распределение силы дыхания в данном звучании, т. е. фактор динамического порядка). Пользуясь до сих пор понятием интонации только в связи с эпитетами (точная, фальшивая, чистая, нечистая), указывающими на отклонение от нормы интонирования, музыковеды и теоретики, в сущности, определяли качества и свойства явления, абсолютно игнорируя самое явление.

ваемых памятью в каждый данный момент развития слуха. Зафиксированные памятью в борьбе за существование и в утилитарных целях первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний — уже являются окристаллизовавшимися звукосопряжениями, т. е. формами. Всякий закрепившийся интервал — уже интонируемая форма, ибо это — отношение двух элементов некоей системы, пусть самой простейшей, двучленной. Стоит только сложиться устойчивым тонам, как каждый отдельный звук, взятый сам по себе, — сознанием мыслится не иначе как член отношения (к предшествующему или последующему другому члену — это не играет роли), ибо, как уже было выяснено, отдельных, изолированных звуков в музыке не существует.

Движение музыки, воспринимаемое в ее интонировании (глазами воспринимают музыку только музыкальные «архитекторы» — те, кто измеряет зрительные проекции музыкального становления, не интересуясь образующей эти проекции музыкой), координируется в двух направлениях: «горизонталь» и «вертикаль». О них уже было сказано. Но надо предупредить об одной существенной опасности: оба понятия нельзя принимать целиком как зрительную проекцию. Музыка протекает во времени и распределяется в озвученном ею или в звучащем пространстве. Не движение мелодии на нотоносце вверх и вниз дало начало ощущению этого движения как горизонтали, а наоборот — из ощущения горизонтали родилась зрительная фиксация мелодии как линии.

Понятие горизонтали как мелодического становления повело к включению новых терминов: линия, рисунок, линейный, устойчивый, лад, мелодическая ткань. Необходимо было отвлечь мысль от привычных узкошкольных ассоциаций, связанных с терминами: мелодия, голос, контрапункт, тоника, нота и т. д.

Но имеются обоснования и по существу. Понятие линии и рисунка раскрывает пластичное ощущение движущейся мелодии и ее направление, придает нюанс самостоятельности движению голоса и — что очень важно — помогает динамическому восприятию музыкальной горизонтали как непрестанно изменчивой: то утолщаемой, то утончаемой, то полной, то малозвучной, то — подобно мускулу — испытывающей сокращения и растяжения, то однолинейной, унисонной, то дающей от себя ростки-«подголоски», то спокойной, то извилистой. Каждая мелодическая линия обусловлена дыханием (человеческого голоса или инструмента), т. е. неким коэффициентом, указывающим на максимум длительности и протяженности интонаций при данном запасе воздуха, данной длине смычка, плавного движения руки и т. д. Понятие мелодическая линия и эпитет линейный именно в этом смысле расширяют содержание представлений о длительностях, динамике и протяженности напева, не ограничивая его постоянным числом тактов, границами фраз

и мотивов, поэтической метрикой и особенно тактовыми чертами и долевыми акцентами. Словом, ради освобождения музыкальной мысли о мелодическом начале от чуждых аналогий (период, фраза), ее мертвивших, необходимо было использовать такие понятия, которые не связывали бы мышления предустановленными тезисами формальной эстетики и теории. Например, эпитет *линеарный* указывает на сущность полифонического становления и формования в музыке и освобождает представления об этом процессе от утилитарно-школьной догматики. Иначе говоря, этот эпитет, как и понятие *линеарность* в отношении техники полифонии, указывают на независимость голоса или мелодической линии от каких бы то ни было гармонических постулатов, не отменяя, однако, их. В отношении же полифонической композиции в целом они утверждают конечную обусловленность ее фактуры сплетением голосов, а не последованием отдельных аккордов и не одной только тональной связью.

Столь же ясна необходимость в понятии *устой*. Это не новое понятие. Усвоение систем интонаций всего Востока, античной средиземноморской культуры, григорианской монодии и всей музыки устной традиции немыслимо без него. Частично оно включает в себя подчиненные понятия: консонанс и тоника как устанавливающие равновесие и замыкающие движение. Но само обнимает гораздо более широкий круг явлений. *Устой* находит свое приложение во всех факторах, участвующих в процессе формирования (мелос, гармония, колорит), а не только в ладо-во-гармонических последованиях. Как точка или опорный пункт всякого вида сопряжения звучащих элементов понятие *устоя* объединяет все мыслимое многообразие музыкального становления. Это не абстрактное, вне звучания постигаемое, а одно из реально ощутимых свойств звукопроявления. *Устой* вовсе не обязательно тоника. Но, конечно, «финальные» тоны средневековых ладов — *устой*. *Устой* не только консонанс, потому что он — понятие из области музыкальной кинетики и динамики, а не акустики и не учения об интервалах. Но консонанс может быть *устоем*. Возьмем простейший вид псалмодии (чтение или речитация на одном тоне с отклонением в возлележащие тона и обратным падением или подъемом в исходную точку), например: *до* (несколько раз повторенное), затем подъем в *ре* и падение в *до*; *до* (несколько раз повторенное), затем падение в *си* и подъем в *до*. Или, если скомбинировать падение голоса и подъем в заключительной стадии, то: *до* (несколько раз повторенное), затем падение в *си*, подъем в *до* и выше к *ре* и обратное падение в *до*.

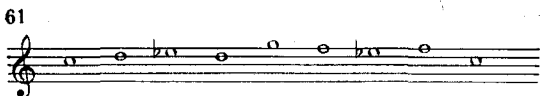
В этих случаях *до* каждый раз явится и *устоем*, и центром, и начальной нотой (точкой отправления), и конечной (*finalis*). Если взять ряд таких линий, сперва идя от *до*, потом от *ре*, от *ми* и т. д., то получится ряд систем по три звука,

причем каждый раз устой будет перемещаться: до... си — до — ре — до, ре... до — ре — ми — ре, ми... ре — ми — фа — ми, фа... ми — фа — соль — фа.

Если взять более расширенную интонационную систему, которой становление состоит не в касании только соседних тонов, а в переводе голоса на большее расстояние, например систему, характерную для мелоса Римского-Корсакова:



или



мы встретимся здесь с более сложными направлениями движения и интонационными комбинациями, причем в первом случае налицо перемещение устоя из $соль^2$ в $соль^1$, так как налицо две системы $до^2 — соль^2$ и $ре^2 — соль^1$, объединяемые в октаве $соль^2 — соль^1$; во втором же случае имеется усложненный вид движения от данной точки опоры ($до^2$) с возвращением к ней же. В обоих примерах звуки взяты в ритмически-нейтральном отношении друг к другу (*cantus planus!*). Если их поставить в те ритмические отношения, какие выбраны Римским-Корсаковым в «Снегурочке» и «Китеже», то положение устоев еще подчеркнется акцентами. Первая из взятых октав дает нам характерный пример архаической интонационной формулы, динамика которой (сопряжение действующих в ней сил) обусловлена движением или перемещением голоса из одного деления октавы в другое, причем первый момент — колебание или выбор между одним из двух тонов данных систем квинтового ряда, второй момент — установка голоса на верхней точке октавного ряда, но еще не ощущаемого как октава, третий момент — возвращение к исходной интонационной точке ($до^2 : ре^2$) и четвертый момент — окончательный выбор и закрепление в $соль^1$. Если обозначить момент сравнения или выбора между $до$ и $ре$ буквой a , касание же октавы — b^2 и b^1 , то получим ряд: $a + b^2 + a + b^1$. Почему в $соль^1$, а не в $фа^1$, не в $ля^1$? Потому, что «целевая установка» данного ряда интонаций или окристаллизовавшаяся в данном процессе формообразования система есть октава с подчеркнутыми двумя ее делениями («сцепленные квинты»). Если вспомним, что было сказано об интонации, то легко увидеть

в этом процессе существенные для проявления и осознания музыки фазы становления: момент толчка (отправная точка и устанавливаемое следующим тоном состояние неравновесия); повторение или возвращение к исходной точке; сравнение двух или нескольких интонационных моментов; окончательный выбор или отбор между ними, в результате чего и получается форма.

Форма как обнаружение противоречий и как результат сравнения и отбора суммы интонаций в акте познания должна включать в себе все соотношения избранной системы. Таким образом, если данная система — комбинирование двух рядов квинт (do^2 — соль², re^2 — соль¹), то голос, захватив оба члена деления октавы (do^2 и re^2) и верхнюю точку ряда соль², неизбежно должен взять и соль¹, потому что только тогда в окончательном итоге прозвучит (обнаружится) вся избранная система как интонационное единство.

Итак, совершенное и законченное по форме произведение будет то, в котором максимально выявлены в их логической связи звукоотношения, составляющие данную избранную систему интонаций. Все или не все звукоотношения? Возьмем пьесу в *C-dur*. Если в конечном итоге в ее интонациях не окажутся ни *g*, ни *f*, ни *h* — будет ли ее тональная форма *C-dur*'ной? Конечно, нет. Ибо *C-dur* — система октавная, а *f* и *g* — точки делений этой октавы. Что же касается *h*, то данный тон как соотношение *си* — до настоятельнее всего определяет этот октавный строй как тональность *C-dur*.

Таким образом, очевидно, что не все, но зато некоторые существенные для данной системы отношения должны непременно войти в окончательно тонально окристаллизовавшуюся форму как результат данных интонаций.*

Здесь мы подходим к понятиям напряжения и тяготения. Что при восприятии музыки мы испытываем аналогичные состояниям влечения и стремления процессы, перемежающиеся с моментами ощущения большего или меньшего удовлетворения и чувства равновесия («разряд»), — это отрицать трудно. Если кто не чувствует ничего подобного, то, кроме факта его нечувствительности к эмоционально-динамической природе музыки, ничего отсюда не вывести. Но можно ли ждать, что данные ощущения всегда определяют явление тяготения в музыке, т. е. что ощутимые в ней состояния неустойчивости объясняются и обуславливаются всецело эмоциональными факторами? Несомненно, что музыка как язык, как сфера выражения чувств и как мышление стала такой, какой мы ее воспринимаем под воздействием ряда

* Повторяю настойчиво, что форма обнаруживается и познается только в самом движении музыки, в процессе своего образования, но мыслится нашим сознанием или фиксируется в нем как единство отношений уже *post factum*, как охват прослушанного.

стимулов отнюдь не только эмоционального порядка, но отрицать участие испытываемых человеком контрастов чувствований в организации музыкальных явлений кажется мне невозможным. Однако в опыте веков оправдавшие себя системы интонирования, несомненно, обладают имманентными свойствами формования (с постоянной «поправкой» на действительность как на высший критерий их значимости или силы воздействия).

Имманентно-музыкальные понятия тяготения и напряжения допускают вполне удовлетворительное истолкование, конечно, как гипотезу. Музыка — искусство обнаруживаемого в интонациях движения. Она преимущественно моторное искусство. Следовательно, осуществляется во времени. Но поскольку движение — это не самоцель и не абстракция, а является обнаружением слуху одного из видов превращения энергии, постольку в музыке не могут не ощущаться стадии большего или меньшего преодоления сопротивления порождающего ее материала. Каждая из интонационных систем, образующих музыку различных народов и племен, до того момента, как она фиксируется в сознании массы людей как завершенная привычная система отношений со свойственной ей многозначностью, и после того, как она рационализируется в виде звукоряда, скалы или какой иной формулы, проходит длительную стадию своего образования (приспособления и отбора). В этой стадии имеются более или менее легко и трудно ассимилируемые средой интонации, или фазы, движения.* Так как движения вне преодоления сопротивления материала нет, то данные стадии или фазы, приведенные в систему и окристаллизовавшиеся, сохраняют в себе следы всего процесса своего формирования, и каждая интонационная система не теряет своей выразительности и живет до тех пор, пока в ней слух ощущает эти моменты, эти стадии преодоления сопротивляемости материала. Когда они выветриваются, система интонаций перестает «трогать слух» и становится абсолютно безразличным звуковым потоком, все звукосоотношения в ней стираются, она перестает иметь какую бы то ни было социальную ценность. Можно (сочиняя еще) в ней выдумывать с большой ловкостью те или иные звуковые комбинации, но ощущения динамики звуков движения уже не будет. Слух привыкает к бесконечному ряду повторений одних и тех же интонационных формул и перестает на них реагировать. Иначе говоря, приобретенные

* Это превосходно наблюдается при исследовании средневековой музыки в процессах или стадиях образования европейских ладов и предшествовавших тому опытах кристаллизации тональных устоев, в постепенном закреплении кадансов, в дифференциации динамического значения каждого из тонов, составляющих лад, в превращении мелодического (плавного) движения басового голоса в гармонический *basso continuo* и т. д. Все это определялось в конечном итоге социальной действительностью, но имело свою внутреннюю историю развития в смене постепенных преобразований и мутаций.

в ряду поколений интонационные навыки постепенно притупляются и связанные с ними ассоциации и семантика (например, F-dur как сфера пасторальности!) обнажают свою условную природу.

Оговорюсь только: столь последовательный процесс «выветривания» и «обновления» мыслим в эпоху сравнительно мало изменяющихся производственных отношений. При резком изменении последних могут выключиться из сознания даже интонации «в полном расцвете их» как не соответствующие новой структуре общества. Это надо иметь в виду. Так называемая *seconda-pratica* XVII века пришла на смену стилю Палестрины, им же порожденная, — пришла не потому, что этот стиль сказал свое последнее слово и не мог бы развиваться еще. Но он должен был стабилизироваться, ибо «застыли» породившие его социальные факторы.

Явления в процессе интонирования, которые можно характеризовать как ощущения различной силы напряжения и тяготения, вызваны динамичностью звукодвижения, необходимостью большей или меньшей затраты сил, организующих это движение, на его обнаружение, ибо материал музыки обладает и упругостью, с одной стороны, и способностью к рассеянию — с другой, в силу своей текучести. Срок между впервые кем-то сыntonированным (найденным и изобретенным) тем или иным звукоотношением и усвоением его окружающей, вызвавшей его средой, затем рациональным объяснением его и бесконечным числом повторений данного отношения в музыкальной практике многих поколений — не поддается точному определению. Можно взять в пример хотя бы целотонную гамму в XIX веке: от применения ее у Глинки, Листа и Даргомыжского до широкого использования ее у Дебюсси и импрессионистов, затем усвоения большинством композиторов и до полного пресыщения ею — времени потребовалось немного. А вот для завоевания устойчивых терций потребовались века, точно так же как и для образования рациональной и, казалось бы, простой системы тональных отношений. В свою очередь в ней сфера «тритонности» явилась столь интенсивным показателем сопротивления материала (иными словами: трудности интонирования), что она продолжает быть и до сих пор самым сильным неустойчивым отношением в европейской тональной системе, самым ярким по динамике своей и своему неравновесию фактором оформления. А значит — и самым сильным импульсом к движению. Поэтому каждый, кто сочиняет в европейской тональной системе, в ее классической стадии, должен непременно ощущать «тритонность» как наиболее неустойчивое соотношение. Если он этого не ощущает — значит, слух его или вышел за пределы этой системы отношений, или до нее недоразвился. Всякий, кто не чувствует уже значения тритона, значения вводного тона, значения доминанты,

и все-таки захочет сочинять в такой и только такой тональной классической системе,— может стать умелым и ловким стилизатором, который обязан будет считаться со всеми свойственными данной системе отношениями, но композитором в полной мере не будет, ибо музыка требует правды выражения. Вот почему в музыкальном творчестве так остро и так чутко воспринимается всякое первоизобретение — впервые найденная новая интонация, новое социально обнаруженное звукоотношение — и так неприятно поражают эпигонство или заимствования. Впервые найденная интонация — впервые преодоленное сопротивление материала; это — открытие музыкального движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент. Дальше начинается усвоение интонации — приобретение нового навыка окружающей средой в силу ее выразительных качеств. Сперва с сопротивлением, потом с охотой. Наконец интонация входит во всеобщее употребление. Затем постепенно костенеет.* В каждый данный момент в данной социальной обстановке в различных слоях населения пользуются популярностью относительно различные интонации: для одного класса мертвеют или стали признаком дурного вкуса те, которые для другого еще являются чуть ли не впервые усваиваемыми звукоотношениями. Возьмем опять простой пример: в конце XIX века для русской интеллигенции зазвучали как новые и свежие такие песенные интонации, какие в народе уже теряли свою привлекательность и были, в связи с изменявшимся строем жизни деревни, оттеснены «дешевыми», с точки зрения горожан, напевами под влиянием городской уличной и трактирной музыки. Конечно, на самом деле все это обстояло несколько сложнее, и частушки, сменившие «досяльные» песни,— образование более органичное. Но сущность процесса — поиски народом новых, более соответствующих изменяющемуся быту и иному темпу жизни интонаций — была именно такой: отказ от привычных, потерявших свою выразительность, архаических звукоотношений.

Итак, такие понятия, как устой, тяготение, напряжение, разряд, сокращение и растяжение, обусловлены объективными свойствами и проявлениями качества музыкального движения, его динамической природой, а отнюдь не субъективными представлениями. Эти и ранее приведенные понятия объединяют собою как все соотношения тонико-доминантовой системы и ее учение об интервалах и их разрешении, так и все более давние системы интонаций и все те, которые еще могут возникнуть, ибо «безразличного», динамически нейтрального музыкального движения быть не может. Существование его означало бы фантастическую победу над материалом — над свойствами акустических

* Напоминаю об оговорке на предыдущей странице.

явлений и превращение их в какую-то нейтральную материю, уже не вызывающую ни раздражений, ни реакций.

Понятие интонации как осмысления звукоотношений в звучании подразумевает как высший критерий всякого музыкального явления его общественную обусловленность, его социальное оправдание. Слух становится мерой вещей в музыке. Нет абстрактной архитектоники, абстрактных зрительных форм-схем. Понятно, что в связи с этим еще более выдвигается мелос — и существенный элемент музыки, и важнейшая интонационная сфера. Мелос объединяет все, что касается становления музыки, — ее текучести и протяженности. Из мелоса родится и представление о горизонтали. Как интонационная сфера — это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности: в протяжной песне, в мерной танцевальной мелодии, в декламационных интонациях, в орнаменте, подголоске, в тематической и лейтмотивной области, в итальянской оперной специфической мелодии (т. е. то, что преимущественно и называют мелодией) и т. д. Таким образом, мелодия оказывается частным случаем проявления мелоса или просто техническим термином. Мелос свойствен не только мелодике или полифоническому стилю. Мелос пронизывает звукоканвь целиком. В некоторых своих стадиях «Тристан» Вагнера — сфера мелоса в гармоническом плане, потому что гомофонная гармония становится здесь непрерывной линией, и вертикаль растворяется в этом линейном стремительном потоке. Наоборот, есть много контрапунктических сочинений, совсем лишенных мелоса и оказывающихся последованием отдельных вертикалей без объединяющего их принципа мелодического становления. Им чуждо продвижение звукоканви на основе смен горизонтально измеримых звуко расстояний (мелодические интервалы), обуславливающих непрерывные изменения этой ткани.

В заключение необходимо остановиться на связи понятий мелоса и интонации с выявляемым в музыке образным содержанием. Каждая эпоха вырабатывает и в оперном, и симфоническом, и романсном творчестве некую сумму «символических» интонаций (звукокомплексов). Эти интонации возникают в постоянстве созвучия с поэтическими образами и идеями, или с конкретными ощущениями (зрительными, мускульно-моторными), или с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, т. е. во взаимном «сопутствовании». Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие смысловой словесной семантике. Звуковой образ — интонация, получившая значение зримого образа или конкретного ощущения, — вызывает сопутствующие ему представления. На примеры сослаться не приходится: еще венецианская опера, затем французская кантата и опера XVII и XVIII веков, романтическая опера и программная музыка XIX века свидетельствуют об указанном явлении

с полной очевидностью. Глюк, переделывая итальянскую редакцию своего «Орфея» в новую — для французской сцены, должен был не только считаться с требованиями другого языка в отношении вокальных партий, но видоизменять кое-где и инструментальную ткань в целях достижения большей образности, соответственно некоторым, привычным для тогдашней французской лирической трагедии интонационным изобразительным «штампам».

Некоторые вагнеровские изобразительные формулы (например, леса, огня) вошли в плоть и кровь европейской музыки. Были и в русской музыке «ходячие» формулы или «штампы» моря, зимней вьюги и др., а также Востока, Испании и т. д.

Всем этим явлениям обычно присваивается далеко не свойственное им определение: музыкальная символика. Символ, символический, символика — термины и эпитеты, отвлекающие мысль в сторону от конкретной действительности. А между тем здесь перед нами как раз процесс конкретизации музыкальных образов и превращения музыки в полную значимости живую образную речь. Мне кажется, что правильным было бы решительно отказаться от понятия «музыкальная символика», потому что ничего символического в описываемом явлении нет. Гораздо ближе и вернее воспользоваться термином языкознания и во всех случаях тесной связи музыки через определенно образные интонации с окружающей действительностью относить эту связь как выражение вполне реального взаимоотношения к области музыкальной семантики. И для учения о музыкальном содержании, и для установления взаимодействия между словесной речью и музыкальными интонациями (как соотношениями и как процессом обнаружения музыки) — изучение, анализ и своего рода систематика проявлений музыкальной семантики были бы чрезвычайно ценными и просто необходимыми опорными данными, тогда как от музыкальной символики (опять одно из наследий формальной эстетики) нет моста к живой музыкальной и речевой интонации в силу абстрактности этого термина.

Музыкальная форма как процесс

КНИГА ВТОРАЯ

Интонация

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Данная работа является не столько продолжением, сколько развитием вышедшей в свет в 1930 году моей книги «Музыкальная форма как процесс». В ней ведущей нитью изложения было — показать, как происходит и какими интонационными, действующими в значении неперменных свойств музыки, силами-причинами осуществляется оформление звучаний и протекает движение музыки, ее развитие во времени. Иначе говоря, я старался ограничиться исследованием, как длится музыка, как она, возникнув, продолжается и как останавливается ее движение.* Только в заключительной части «Музыкальной формы как процесса» я коснулся вопросов интонации, родника музыки, а тем самым и гипотез, почему осуществляется форма музыки так, а не иначе. В данном же исследовании я всецело останавливаюсь на почему и пытаюсь связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и с словесной речью. Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется. Процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, либо сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмо-интонацию слова-тона, в новое качество, богатое выразительными возможностями, и надолго определяется в прочных формах и многообразной практике тысячелетий. Либо, минуя слово (в инструментализме), но испытывая воздействие «немой интонации» пластики

* Всего этого я уже не повторяю в этой работе.

и движений человека (включая «язык» руки), процесс интонирования становится «музыкальной речью», «музыкальной интонацией». Тут еще далеко до музыки в нашем понимании.

Совершается длительное, веками измеряемое, освобождение музыки от совместных с ней «временных искусств». Освобождение нельзя понимать как механический процесс обособления. Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения. Этот путь музыкальной интонации к музыке как самостоятельному выявлению интонации идет, вероятно, если не параллельно, то в близком взаимодействии с возникновением всецело музыкальных явлений и закреплением в общественном сознании качеств и форм только музыки как непосредственно музыкального обнаружения человеческого интеллекта. Первым таким завоеванием, несомненно, было различение интервалов как точных измерителей эмоционального строя звукопроизнесения. Как известно, в речевой интонации, даже в области поэзии, точность интонации определяется только на ощущение, и лишь в состояниях повышенного эмоционального тона (изумление, удивление, резкий вопрос) грани речевой интонации намечаются довольно рельефно, но не с рельефностью музыкальных интервалов. В театрах давней интонационной декламационной культуры (например, театр Французской комедии в Париже или петербургский Александринский театр), точно так же, как в ораторском искусстве, традиции декламации и риторики вырабатывают более или менее точные рельефы интонации, связанные с определенными эмоциональными «ситуациями». Но все это — вне музыки, ибо вне музыкально уточненной взаимосопряженности интервалов.

В музыкознании очень увлекаются количественно измеримой акустической нормативностью интервалов. Это закономерно, хотя не совсем это важно в истории музыки, где только интонационно качественная значимость интервала и его место в системе сопряженных тонов (звукоряд, лад) определяют его жизнеспособность в музыке. В теории любое соизмеримое акустически соотношение двух звуков может стать музыкальным интервалом, а на деле оказывается, что во множестве систем звукорядов разных народностей и культур довлеет интонационный отбор. Конечно, в европейской интонационной культуре интервалы как создавшие нашу музыку сопряженности звуков не возникли, подобно Афине из головы Зевса; и хотя лично я не очень верю в закрепление в сознании общества точных интервалов из бытовой практики слуховой

сигнализации (Штумпф),¹ думается все же, что «музыкализации» интервалов предшествовало их очень постепенное, длительное выделение из повторов одних и тех же постоянных ритмо-интонаций. Искони повторяемая либо в магической заклинательной формуле в культе, либо при выявлении одного и того же «эмоционального тонуса» в декламации поэтической, ораторской, театральной — постоянная ритмо-интонационная «высотность» могла обособиться от слова как совокупность двух тонов и стать интервалом музыкальным, особенно при наличии инструментального сопровождения, и на инструменте закрепиться. Закрепиться — да, но вряд ли в первые в инструментах возникла система интервалов как чисто музыкальное явление. История обоснования интервалов нашего европейского лада в общественном сознании обнаруживает очень уж явно их вокальную сущность. Качественная «весомость», т. е. разные степени преодолемости интервалов голосом, свидетельствует об их интонационно-мускульной, подобной речевой артикуляции, природе. В инструментализме ощущение «весомости», т. е. качественной разницы интервалов, имеет иную природу, что потом обнаружилось из различия «манер» и оттенков в голосоведении: скажем, в лютневой музыке по сравнению с органной, а в наше время хотя бы у гитары и даже у фортепиано в сравнении с классическим оркестровым голосоведением. Фетишизм четырехголосия в европейской музыке очень связан с «разбивкой» на «регистровые этажи» хорового диапазона, в то время как лютневая музыка уже в эпоху Ренессанса владела комплексным — почти на грани тембрового — голосоведением. Упорное, долгое неизживание тетраходности тоже говорит об интонационных гранях «ритмо-слово-тон-единства»: в речевой интонации кварта и квинта как обращение кварты — довольно устойчивые «стабильные» интонационные вершины-«константы» голоса при повышенном эмоциональном тонусе речи (особенно в диалоге). Еще есть характерное явление в григорианском хорале, типичном искусстве «ритмо-слово-тон-интонации», — явление, даже ставшее одним из определений интонаций. Это традиционное возглашение в католической мессе священником искони определенной интонации как некоей формулы (ритмо-тоно-словесной), за которой вступает хор.* Тем самым хору предугадывается некий предустановленный ритмо-интонационный строй

* Что касается определения интонации как последней фазы настройки инструментов, то оно просто бытово-наивно. «Выравнивать», «сглаживать» соотношения звуков на инструментах, т. е. добиваться чистоты строя, как раз и важно для интонации, потому что фальшивый строй нарушает смысл, качественный тонус музыки как интонации. Это так же, как нечистый строй произношения в языке искалечивает смысл речи, если вообще вас поймут!

пения (в наших русских монастырях подобная практика, но уже на музыкальной основе восьмигласия, осуществлялась канонархом и вступавшим за ним хором).

Так или иначе, но только с установлением и закреплением в европейском общественном сознании интервалов в их музыкальной сущности начинается действительная история музыки в Европе, а искусство ритмо-интонации с его единством словетона частью остается только культовым, частью постепенно деформируется в развивающемся многоголосии, частью сложно трансформируется и в лирике трубадуров-труверов, и в декламации-монодии, и в оперном речитативе, и в инструментальной музыке.

Данное свое исследование я строю так: изложение начинается отдельными, иногда почти афористическими, мнениями-высказываниями. Это своего рода экспозиция из сжатых тем или «зерен», из которых потом возникает непрерывное связное изложение. Подобная экспозиция мне кажется не лишней для вхождения в круг вопросов и обсуждений, которые связаны с основной направленностью всей книги — выяснить сущность музыкальных явлений, определяемых понятием *интонация*. Не так еще давно я ввел и обосновал в музыкознании термин *симфонизм* (и ряд других). С чувством удовлетворения вижу, что и симфонизм, и другие внесенные мною понятия-термины привились и помогают обобщать и выяснять музыкальные явления, мимо которых раньше проходили, не уделяя вовсе или мало уделяя им внимания из-за разобщенности фактов, на самом деле подобных или связанных общими истоками. Может быть, и столь существенному понятию, как *интонация*, посчастливится, и им также будут пользоваться.

Я очень страдаю от невозможности изложить эту книгу литературно безупречно, и вязкость ее языка сознаю. О симфонизме я мог бы теперь написать легко воспринимаемую книгу, а в свое время мне и об этом явлении трудно было изъясняться. Точно так же сознаю свою вину в пользовании неологизмами, вроде — «тоничность», «тоническое», «интервалика», «ритмо-тонслово», т. е. комплексная интонация, и т. д. Я употребляю их не потому, что мы живем среди «напыла неологизмов», но из-за необходимости выделить какой-либо необычный нюанс в очень обычном и стертом термине. Из контекста книги эта новая качественность в явлении, подчеркнутая неологизмом, обычно ясно усваивается. Точно так же в подборе и наложении эпитетов я стараюсь выявить необходимые для меня стороны музыкального восприятия или впечатления или внушить их «слушателям», ибо книгу эту надо не только читать, но и слышать (впрочем, это основное свойство почти всех моих книг). Или, если не слышать, как звучит книга, столь изобилующая звучащими образами, то надо знать и слышать хотя бы малое

из того (например, симфонии Бетховена и его квартеты), о чем в ней идет речь. Но надо слышать интонационно, а не конструктивно. Естественность конструкций в музыке я и не думаю отрицать, но следует знать истоки смысла и места конструктивного и не обращать схемы в вождей великопепной фуги — интонационной эволюции музыки.

Почти совсем я не пользуюсь в этой работе образным перефразированием впечатлений от музыки. Отказался я здесь и от моего термина «музыкальная семантика», привившегося, но, увы, не в том содержании, как я мыслил (см. «Музыкальная форма как процесс» [книга первая]). Прима́т содержания в музыке для меня всегда существовал. Но я привык слышать то содержание в музыкальном произведении, какое оформлено композитором, а не «слушать симфонию» под предуказанное ей извне мнение, может быть философски и ценное, но которого в данном произведении данного композитора нет и быть не могло. Я имею в виду мнения о содержании, выдаваемые за принципы и за нормы оценок, но вовсе не предубежден против остроумных и тонких наблюдений, мыслей и мнений, которые «под музыку» возникают у каждого из нас, слушателей, и которые вызываются всегда любым произведением любого из искусств.

Глава I

Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную. Картины тоже смотрят едва ли не все, но не все видят живопись-искусство. Под инструментальную музыку приятно мечтать. Слышать так, чтобы ценить искусство, — это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение. Даже в таком искусстве, как балет, музыку терпят, пока она нечто прикладное. Только-только в ней проснется своя выразительность, возникнет развитие, т. е. она становится чем-то более значительным, чем «приятная мелодия», легко запоминаемая и легко напеваемая, — музыка начинает «мешать танцевать». Все это не ирония. Просто суть дела и нормальный ход вещей.

Но если человек запел — другое дело: внимание, настороженность, «вчувствование». Если у него хороший голос и его пение естественное и если он еще талантливый, выражающий смысл исполняемого артист, — люди покорены. Пением человек уже выключается из серой, привычной ежедневности: мы теперь привыкли говорить «без тона», интонируя «черт знает как». Сочной, вкусной, напевно осмысленной еще бывает лишь народная, крестьянская речь, где она еще не утрачена. Наш плоский («читательный», а не для слушания) говор, казалось

бы, должен был вовсе искоренить и пение и желание слышать хороших певцов. Наоборот, по ним — тоска. Больше того: теперь за один голос (за его качество) люди готовы певцу простить и глупость, и чувственную наглость, чванность пошляка и дурной вкус — лишь бы голос, человеческий выразительный голос! Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым грудным тембром, вызывают к себе приязнь, сочувствие. В их речи чувствуется лирическая естественная выразительность, душевное тепло. Вот где и начинается оценка интонации, пусть еще интуитивная, почти неосознанная.

И когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, — вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет. Холод инструментальной интонации преодолевается. И не только скрипачу — каждому инструменталисту лестно услышать такую же похвалу. Про игру инструменталистов говорят: есть тон. Про пианистов: есть туше, т. е. выразительное, естественное касание клавишей, преодолевающее «молоточность», ударность инструмента. Значит, рука человека словно может «вложить голос» в инструментальную интонацию. Иметь тон — это держать постоянно, непрерывно некое качество звучания, подобное естественной плавности и ясности речи хорошо поставленного голоса человека. Даже про инструмент, если он не мешает плавности и ясности игры, принято говорить то же самое: он имеет тон.

А зачем иметь тон, держать тон? Что это: прихоть, «формалистический бред»? Ведь делают же профессионалы, музыканты высокой квалификации, почти постоянно из рояля некий всеобъемлющий приемник музыки: например, играя аккомпанемент, выстукивают вокальную мелодию где-нибудь в высочайшем регистре. Слушают и морщатся, а все-таки продолжают делать то же.* Казалось бы, проще научиться слышать музыку, читая ноты глазами, а интонируя ее про себя, в той звуковой конкретности, как она звучала для композитора. Но нет — слух не воспитывается интонационно. У профессионалов — теоретиков и композиторов — живая интонация особенно мертвеет, загроможденная всякого рода «зрительностью», «зримостью музыки». Певцы и инструменталисты инстинктивно, через практику исполнения и свойства голоса и инструментов, чувствуют ценность интонации: еще певцов будут слушать, если их интонация хоть и неосмысленна, но не фальшива. Скрипачам же и прочим инструменталистам трудно привлечь к себе внимание

* А другие люди думают: если квалифицированные музыканты так поступают, значит, музыку можно слушать в свёрхискаженном виде, лишь бы наперед знать — до слушания — ее содержание. Некто мне сказал про одно произведение: «Зачем мне слышать? Скажите мне содержание — вот и все!»

плохо настроенным инструментом и бессмысленной, безвыразительной техникой игры.

Нет, держать тон, иметь тон — не прихоть. Основа музыки: быть в тоне, в данной системе сопряжения звуков. Иначе нет смысла в исполнении. Все равно, как если бы слова в языке строить каждому по-своему и по-своему произносить. В музыке быть в тоне, т. е. верно интонировать, — закон интонации как высказывания мысли и чувства в речи словесной или музыкальной. Значит, это качество музыки не случайно, а делает ее искусством людского общения; и чем музыка содержательнее, интеллектуальнее, тем строже должно быть ее интонирование, потому что каждая данная стадия музыкальной интонации как сфера композиторского мышления усложняется и уточняется в отношении восприимчивости мыслей и эмоционального тонуса. Следовательно, как бы ни были совершенны и точны рационалистически изобретаемые или гордо субъективистически выдвигаемые как «мой язык» системы музыки (интервалы, звукоряды, лады), если они не находят опоры в данной стадии интонации, обусловленной общественным сознанием, они не станут жизнеспособными.

Народ, культура, эпоха в их исторической жизни определяют стадии интонации, а через интонацию определяются и средства выражения музыки, и отбор, и взаимосопряжение музыкальных элементов. В эпоху великого культурного поворота в русской истории от XVII на XVIII век русская музыкальная культура была, в главных и основных своих проявлениях, исключительно интонационно-песенной и распевной, чем определялась и вся система музыки. Резкий поворот к западноевропейскому инструментализму с его школьными нормами, почти механически перенесенными на русскую почву, вызвал сложный и длительный интонационный кризис. Суть дела была не просто в новом типе «учебы музыки на новый манер» у иностранцев, а в совершенно ином методе слухового (интонационного) мышления-выражения: были ведь затронуты и мироощущение, и мировоззрение народа. Весь XVIII век прошел в процессах усвоения и опытах слияния культур, в насаждении и в пробах почти всех свойственных тогдашней европейской музыке выразительных средств. Конечно, только незначительная часть страны (культурные центры и наиболее просвещенные поместьно-усадебные «очаги» слушания музыки) интенсивно участвовала в «переустройстве музыкального сознания». Вне этих центров усвоение и слияние шли длительно и неохотно, пока гений Глинки не вызвал творческими обобщениями новую жизнь русской музыки, сомкнув в своем стиле все ценное наше народное с передовым музыкально-интонационным мышлением Западной Европы.

В мудрости, в серьезности стиля и в подголосочной технике коренных русских старинных крестьянских хоров заключалась удивительно ясно осознанная культура музыки как интонации. В них, в хорах, интонация, обусловленная всем строем жизни и бытовым укладом, определяет все,— тем более что в бытовой практике «музыки устной традиции» и творческая импровизация, и исполнительство тесно слиты с тут же совершающимся оценочным, критическим слушанием-слышанием своих же односельчан, почти каждый из которых в любое время может и сам выступить как исполнитель. В этой песенной общине содержится, как в зерне, все дальнейшее, что существует в расчлененном виде в разнообразнейших проявлениях музыкальной культуры в больших европейских центрах. Интонация определяет здесь неизбежность искусства попевок и подголосков как свою органическую форму выражения. Высота техники этого искусства поддерживается постоянным наличием слушателей-ценителей, прекрасно понимающих выразительный язык попевки и подголоска, ибо все в этом интонационном языке ими с детства усвоено. Если бы так слушались европейские симфонии!

Теперь необходимо, входя в глубь изложения, несколько даже опередить дальнейшее и сжато наметить несколько предпосылок — положений и определений, крайне существенных для уяснения развития моих мыслей. Прежде всего подчеркиваю, что всюду, где идет речь об интервале, я трактую этот важнейший элемент музыки как выразительный и считаю, что интервал — одна из первичных форм музыки, ибо сознание человека, ища выражения в звуке, т. е. становясь интонируемым, неизбежно вырабатывало устойчивые опорные тоно-высотные точки («узлы») и связи («арки») между ними для выявления интонационных «постоянств» или точных тоноусов.

Итак, интервалы как форма выражения в каждой данной системе тонов — звукоряде составляют постоянно действующие интонационные показатели (устойчивость, высотность, степень напряженности тона, качественно различные у разных инструментов). Но преобладание какого-либо интервала в музыке является следствием происходящего, под воздействием общественного сознания, интонационного отбора и становится обнаружением стиля.

Так, если в русском бытовом романсе и ариозно-романсовых формах оперы в XIX веке начинает преобладать секста в самых различных преломлениях, образуя с прилегающими к ней околотонами и полутонами некое интонационно-выразительное постоянство, то здесь перед нами раскрывается своеобразное

явление стиля,* действовавшее на большом промежутке времени. Некоторые из многих характерных признаков популярных интонаций вокруг большой сексты в мажоре упорно живут до сих пор, меняясь лишь в вариантах. Это, скажем, скачок на малую септиму, затем на терцию вниз, на кварту вверх и обратно, и только тогда попадание в сексту — словом, замедленное действие интонационного закона притяжения малой септимы секстой.

Даргомыжский, например, любит начинать идиллические свои мелодии выявлением трезвучия, но с терции аккорда, иногда очень лукаво «фиоритурничает», прежде чем трезвучие мелодически обнаруживается целиком. Это типичный образец интонационно-стилевого отбора, где интервал обнаруживает себя как интонационное зерно около сексты или в своеобразном выявлении трезвучия (напоминаю начало арии мельника в «Русалке»: «Ох, то-то все вы, девки») в ряде стилиевых вариантов.

С интонационной точки зрения каждый интервал достигается (осознается) слухом, и мелодия, в сущности, есть выявление интервалов. Что может быть привычнее обыкновенного чередования октав? Но в интонационно-мелодическом отношении октава — сложный комплекс. Обыкновенное утверждение элементарной теории, что октава — тот же звук через семь

* Стиль, можно сказать, — незавершенная, неустоявшаяся форма: стоит только ряду характерных интонационных признаков как выразительных средств из переходящих стать надолго устойчивыми, — из них может возникнуть звуко-ритмо-формула выражения, а затем на основе ее и некая архитектурная, конструктивная норма. Чем примитивнее и отвлеченнее конструкция (например, так называемая песенная, а скорее танцевальная трехчастная периодическая форма), тем многообразнее в ней проявляются стилиевые варианты, т. е. тем вместительнее конструктивная схема.

Сонатно-симфоническое аллегро как форма, выражающаяся в непрерывном логическом становлении тем, включает в себе несколько «переменных» стадий (например, так называемые ходы, разработка, кода).

В них постоянно действуют разнообразнейшие стилиевые смещения в форме. Единые в своей сущности формы (как процесс и как конструктивная схема) сонаты и симфонии приходится группировать исторически по стилиевым эпохам. Поэтому интонационно-реалистическое понимание формы как процесса и как становления мысли-идеи находится в тесном соприкосновении со всеми стилиевыми явлениями как непосредственными выразителями интонационных «бурь и натисков» — барометрами общественного сознания. Значит, форма как становление, как процесс всегда развертывает и отражает перед воспринимающим сознанием самые реальные, самые живые действующие силы музыки: интонационно содержание отлагается первое и непосредственное всего в стилиевых комплексах, из которых далеко не все и даже очень немногие кристаллизуются в устойчивые формы, оставаясь переменными качествами музыкального становления как образного мышления. Таким образом возникает ряд: живая интонация — стилиевой отбор выразительных средств на данном историческом этапе — и стиль как обобщение выразительных средств; наконец, форма как процесс (раскрытие и становление звуко-идей-образов) и отлагающиеся формы-схемы, формы-конструкции.

ступеней на восьмую, утверждение наивное. Ибо это звук уже нового интонационного качества.

Одним из первичных выразительных единств — обобщенной интонацией — является интервал, интервал как система. Управляемый (организованный) ритмом интервал образует простейшую, кратчайшую и навсегда неизбежно выразительную ритмоинтонационную форму (стопа), либо ямбическую, либо трохейскую, в зависимости от расположения длительностей (квантитативный ритм) или акцентов (тонический ритм).

Мотив, группы мотивов, периоды, прежде чем стать конструктивно-схематическими отложениями и объектами (нормами) обучения формам, образовались и образуются в живом интонационном становлении и стилевом отборе как выражения образного мышления.

Позволяю себе высказать гипотезу. Преобладание «ударного инструментализма» в первобытных музыкальных культурах не указывает ли на любопытное явление в музыкальной практике ранних стадий общественного развития: в музыкальной культуре первобытных обществ (а также ее пережитках в музыке античного мира и музыкальных культурах Востока), в эстетике темброво-ритмических и темброво-тоновых отображений действительности человеческое сознание долгое время прибегало к различным формам намеренного сокрытия тембра человеческого голоса посредством его маскировки инструментальными тембрами, чуждыми живой интонации, оказывавшейся под запретом (интонационные «табу»). Это долго задерживало процесс сознания и овладения имевшимся в человеческом организме чутким одушевленным инструментом (голос и его вокализация) и долгое время препятствовало противоположной тенденции: быть может, еще более изначальному процессу очеловечения инструментальных тембров.

Потому-то первобытное музыкальное искусство оставалось так долго замкнутым в пределах темброво-ударных интонаций, диктуемых внемузыкальными, «немыми» стимулами (шаг, жест, мимика, танец).

Очеловечивание инструментализма — длительнейшая эволюция в продолжение нескольких культурных стадий, но, по-видимому, только в Европе в эпоху позднего Ренессанса в вокальном расцвете (стиль *bel canto*) и строительстве интонационно-выразительных, «поющих» струнных инструментов инструментализм стал в полной мере выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества. И тогда стала возможной эволюция симфонии: без внедрения *bel canto* в инструментализм не добиться было бы выразительной гибкости речи отдельных инструментов, а следовательно, и тематического развития. Но процесс очеловечивания инструментализма нельзя понимать

грубо, как подражание человеческому голосу; не подражание, не имитация, а поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу,— вот в чем сущность указанного процесса. Громадная роль в осуществлении этого принадлежит концертирующему стилю и особенно великим скрипачам XVIII века. Вскоре инструментализм в Европе достиг такой полноты эмоционального тонуса и интонационной выразительности, что «оттеснил» *bel canto* — стиль, впавший в виртуозную вычурность. Концертирующий стиль и камерная сонатность выработали и чуткий инструментальный диалог, впоследствии так расцветший в симфонизме Гайдна в остроумнейших репликах инструментов.

Высшим расцветом культуры сольного *bel canto* была драматическая ария с ее интонационно-контрастирующими «отделами», чем достигались максимальная полнота, пластичность и образная яркость выражения — словом, монументальный стиль. XIX век с его культурой «семейственности» и «семейной замкнутости» наряду с тенденциями к субъективизму с его высказываниями «для себя» противопоставил «репрезентативной» арии интимно-интонационную культуру *Lied* с ее богатейшей поэтизацией человеческой душевности. Это было завоеванием романтиков и открыло путь победам психологического реализма: в многообразии *Lied* выковывались краткие обобщенные интонации тончайших нюансов душевности и человечности.

Основное пожелание к музыковедам, с точки зрения интонационного метода анализа, очень простое и, можно сказать, единственное: если музыка не услышана — не надо браться за анализ. Услышать — это уже понять. А слушать не слыша и потом «анализировать» по поводу музыки, — этого никому не запретишь, но тогда интонационный анализ ни при чем. Музыковед, анализируя партитуру, разбираясь в рукописи, должен слышать как композитор. Если он трактует исполнение, он обязан слышать как исполнитель, понимая, что такое план исполнения и намерение исполнительское. Навязывать свой план и свои намерения композитору или исполнителю, не учтя их стремлений, направления их мыслей, — все равно, что слепому стоять перед картиной и уверять, что художник нарисовал совсем не то, что надо. Не слыша мысли композитора и возможностей ее раскрытия, уверять, что музыка неудачна по форме и что нужны другие формы, — все равно, что от музыки требовать того, что выполнимо фреской, а от фрески того, что свойственно станковой живописи маслом, и т. д. и т. д.

В музыкознании вне интонационного метода это случается сплошь и рядом, и последовательные в данном отношении музыковеды правы, когда обходятся сами и студентам намекают обходиться в музыкознании без музыки и выкидывать из истории музыки «слуховой балласт», т. е. музыку. Недостаточно

разве биографий композиторов, перечня сочинений и нескольких характеристик-мнений о них?

В данном исследовании я, конечно, не имею в виду музыковедения вне музыки и желал бы быть понятым теми музыковедами, которые прежде всего музыканты и которые знают, что слух и работа над ним не последнее дело в музыке и что в слухе, управляемом интеллектом, музыковеды нуждаются не менее, чем композиторы. К сведению их, чтобы приучать слух к усвоению музыки как процесса интонирования, как живой речи, обращенной к слушателю, и чтобы свободно разбираться в данном исследовании — обосновании музыкальной интонации, я сообщаю следующего рода закономерности. На них надлежит непрестанно упражнять слуховое внимание, чтобы понимать развитие музыкальной ткани, ее метаморфозы и качественные изменения.

1. Интонирование через ступени звукоряда, «по скачкам», всегда вызывает обратное движение, заполнение пустых «звукопространств», поступенное или постепенное с различного рода торможениями и отклонениями. Надо настойчиво приучать слух замечать, как это происходит, и стараться понимать, давать себе отчет, почему происходит так, а не иначе, и когда и у кого (стиль).

2. Существует постоянное перемещение и замена опорных тонов или «точек» лада (особенно в народном мелосе), а также изменение направлений от тоники к тонике. Например, образуется октавный звукоряд от V к V ступени с тоникой в центре или «звукоряд из шести звуков», шестиступенный, внутри лада, чрезвычайно влияющий на соотношение элементов лада и интонационную значимость тех или иных ступеней. Отсюда вытекает еще одно существенное закономерное явление.

3. «Аберрация слуха», когда какой-либо тон (или полутон) интонационно расцветивается слухом как «приставка» к интервалу, являющемуся устойчивым и «притягивающим» к себе соседние ступени, а тон этот в данный момент уже звучит в новой версии как вершина или основание более широкого интервала, ставшего самостоятельной интонацией. Например, секста звукоряда в отношении к квинте может быть то «приставкой», то иметь значение опорное для септимы. На такой «игре» в интонационное предназначение сексты и квинты основывается плавная, неизбывной мыслью становящаяся мелодия размышления Руслана («Времен от вечной темноты») в его знаменитой арии. Сюда же, к указанной третьей закономерности, вызывающей постоянное заблуждение («абerrацию») слуха, относится переменность в интонационном предназначении полутона: является ли он полутон-хромой, окраской, органическим полутон-ом лада или же вводным тоном? Это особенно трудно бывает различать в звукорядах, еще, по существу, пентатонных.

но уже с интонируемым внутри них полутоном-приставкой. К примеру, в звукоряде *до — ре — ми — соль — ля* тон *фа* или *си-бемоль* могут возникать как приставки к *ми* и *ля*, не изменяя пентатонной логики и не образуя тетрахордов.

4. Тональность может быть тембровым явлением лада, скажем мажорного, интонируемого на той или иной ступени звукоряда, и определяться ее положением в квинтовом круге, т. е. ее местом в гармонии. Этого рода «предназначения» тональностей — собственно метро-конструктивного порядка — выявляются слухом без труда и даже механически. Иное качество — это тональность как явление интонационно-мелодическое, когда усложненный лад может вмещать в себе несколько тональных комплексов (скажем, мажоро-минор), тоже мыслимых от любой ступени звукоряда, что создает своеобразно тонкие, выразительные взаимоотношения. Например, *Соль мажор* — тональность (доминантовая) в отношении *До мажора* — и *соль-мажорность* как входящий в мажорный лад от *тоники до* с повышенной IV ступенью составной элемент этого лада. Далее: интервал есть соотношение тонов звукоряда и есть наименьший интонационный комплекс.

Что такое песня? Лаконичная интонация, действующая на коротком «звуковом пространстве».

Что такое симфония? Две-три «сущностные», лаконичные интонации-тезисы, действующие во взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях на больших звуково-пространственных расстояниях, не теряя своей интенсивности, подобно тому как в живописи в картинах великих мастеров краски неослабно действуют в пределах широкой «обозримости» и насыщенного контрастами светотени живописного пространства.

Европейская гармония в своем становлении до *Моцарта* (включая, конечно, его) — остывающая лава готической полифонии.

Тема — интонация, не теряющая в «протяженности» монументальных форм своей выразительности, всегда узнаваемая и «приветствуемая» слухом как источник и опора симфонического развития.

Основной закон интонации «устной музыки» — заполнение звучащего (вернее, озвучиваемого — интонируемого) пространства после интервального «скачка». В зависимости от «основного расстояния» в данной интонационной системе это заполнение совершается тонами и терциями в пентатонике, тонами и полутонами в европейской музыке, и в ней же по мере осознания полутона как вводного тона — преимущественно полутонами. Памятником вполне завершенной системы этого рода является гениальный глинкинский *Марш Черномора*.² Одним из важнейших интервалов в эту эпоху естественно становится уменьшенная квинта (увеличенная кварта) на границах тетрахордов.

Данной системе остро противоречит механическая гармония «баса кварто-квинт», т. е. так называемого генерал-баса или «цифрованного баса» (сопровождения continuo) с его структурой расположения аккордов (безразлично к мелосу) и «орнамента» (фигураций) посредством арпеджио. На взаимоотрицании системы гармонии, интонационно выросшей из архаизировавшей полифонии, и гармонии механической, выросшей из практики continuo, строится вся эволюция европейской гармонии от Рамо до Скарлатти.

Суть классического спора Руссо — Рамо — в этом коренном противоречии гармонии «от клавирной фактуры» и гармонии «от мелоса», от дыхания, от ощущения степени «напряженности», «неподатливости» того или иного интервала. Отсюда и пассивный и активный слух, отсюда форма-схема и форма-процесс (интонирования, озвучивания мыслимого пространства между исходным и конечным звуком); отсюда появление механизированных кадансов-формул на смену кадансов мелодических; отсюда закабаление музыкальной мысли в тесный корсет — квадратный период с формальной симметрией etc. etc. Непонимание вышеописанного процесса большей частью теоретиков, отрицающих за человеческим слухом («ухом») роль и значение рабочего органа, эволюционирующего, как рука, как глаз, т. е. вместе со всем прогрессом, со всей организующей мир деятельностью «социального человека», — такое непонимание приводит к нагромождению одной «внеслуховой» абстрактной системы на другую, с проведением каждой из них в педагогическую практику. Опыт прodelывается на студентах, т. е. на молодых композиторских организмах в самую чуткую пору развития слуха, и во имя якобы освоения техники слух, живой, деятельный, «заваливается» множеством тормозящих его природу навыков и догматов от «схем», от «механических движений руки», от «зрительной памяти» и т. д. Живописная перспектива, порожденная глазом в борьбе с двухмерностью плоскости, на которой наносится рисунок, механически переносится на музыку и т. п.

Как же разрешается в действительности противоречие между желанием композитора получить тот или иной тембр и технической природой или, вернее, техническими границами инструмента? Только одним путем: воспитанием в себе не абстрактно-тембрового, а интонационно-тембрового слышания. Достигнуть этого трудно. Но если так услышать свою мысль, то можно быть уверенным, что инструмент, для которого она предназначена, воплотит ее. Трудности, если они и будут, будут естественные или такие, за какими пойдет техника. Ибо темброво-интонационный метод слышания не ошибается, а «клапаны», *doigté* etc. — постоянно раздвигаемые грани! Только в этом смысле композитор и делает технику «инструментария»,

т. е. не каждый композитор, а тот, кто воспитал в себе такое слышание. Называть это слышание внутренним не совсем верно, ибо в обычном словоупотреблении эпитет «внутренний» указывает на привкус субъективизма, отрешимости, замкнутости от действительности, тогда как в строго воспитанном в себе интонационном слышании мы имеем дело с объективным фактором: с тембром как явлением музыки конкретной, звучащей (а не мыслимой внемзыкально).

Бетховен — Шекспир музыки. Без «шекспировских касаний» он растворяется в шиллеровской риторике (уже кабинетно-ораторской, не баховской, т. е. живой, проповеднической), в бесплотном кантианстве и в «сентиментальных руссоизмах», но без чувственности Руссо. И хотя Бетховен ни в какой мере не театральный композитор, но его «спасло» чуткое ощущение драматургии (возможно, через раннебоннские впечатления, особенно от французских опер «третьего сословия», опер того революционного — в отношении новых по качеству эмоций — стиля и жанра, которые все еще именуется «комической оперой», «операми спасения» и т. п.). В своем «Фиделио» Бетховен возмечтал поднять этот жанр до героической трагедии. Из гениальной неудачи великого мечтателя выросла опера XIX столетия: и Вагнер, и Чайковский («Онегин» и «Пиковая дама»), и Бизе. А вот у Россини (вынесшего Моцарта на площадь из салонов), пожалуй, путь другой! Но этот [путь] требовал более интенсивных средств выражения. Механизовавшиеся, «окаменелые» интонации, элементы музыкальной речи (гаммы, арпеджио, различного рода пассажи), которые стали привычно связующими, заполняющими, «проходящими» сочетаниями звуков, требуют особого рода трактовки, акцентировки и окружения, чтобы вновь сделаться «носителями смысла».

В подобное положение (механизация) попадают нередко и секвенции, если у композитора нет чувства меры: в какой дозе допустим повтор секвенционного отрезка, чтобы ощущалось его качество, интенсивность. Частота употребления одной и той же секвенции на протяжении произведения легко переходит в назойливость: секвенция механизмуется. От этого несвободна, например, даже такая «чуткая» в интонационном отношении опера, как «Пиковая дама», и очень страдает «Евгений Онегин», опера, в которой секвенция является существенным элементом формы.³

Музыка — естественные богатства, а слова — очень часто ассигнации. Слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка же всегда интонационна и иначе «не слышима».

Музыковеды, не принимающие музыки как интонационного процесса, абсолютно лишены «чувства века», и им трудно слышать различия в десятилетиях далеких веков; разумею

различия в музыкальных явлениях. Потому-то они предпочитают «жевать» одни и те же знаменитые произведения XIX века и особенно Бетховена. Непонятно им, что образование искусства *arts nova* стоило длительнейших поисков, усилий и требовало много времени для освоения. Непонятен даже интелектуализм музыкального средневековья.

Шопен — совершенство, но Шуман эмоционально первозданнее: исповедь души и начало эпохи. Отсюда неоглядность и неохватность его влияния всюду и всепроникаемость его «голоса».

Все великие и менее великие, но все же «прочно устоявшиеся» музыкальные произведения обязательно имеют в себе «бытовые интонации» эпохи, их породившей. Оттого-то современники, узнавая в этих интонациях «родное», «знакомое», «любимое», через них принимают данное произведение; сперва «на веру», потом, постепенно, с помощью знакомых интонаций как «гидов» слух строит мост к постиганию и остальных «составов» произведения. И тогда новые интонации входят в «бытовой обиход», и по ним уже строятся суждения о последующих произведениях. Сочинения большого масштаба, конечно, никогда сразу не охватываются во всей их конструктивной значимости. Сами критики их так не охватывают. По мере же выветривания смысла и омертвления живых интонаций выходит из исполнительской практики и произведение, хотя бы «сверх-великое». Величие его остается в учебниках истории музыки. Гений Баха, Бетховена, Моцарта, Чайковского, Верди в изумительном чутье «количества», «меры» и степени стилизации, деформации и отбора бытовых интонаций. Мы видим, что из произведений этих гениев живут дольше и устойчивее далеко не только наиболее интеллектуально тонкие и глубокие, но те из них, в которых умно инкрустированы характерные, общезначимые интонации эпохи. Например, Шестая симфония Чайковского, *h-moll*'ная Шуберта, Страсти по Матфею Баха etc.; примеров множество. И обратно: какая незавидная судьба у «Фальстафа» Верди, оперы для немногих музыкантов!!

Почему в сонатах так называемых *da chiesa* сказались раньше или, вернее, явственнее ростки музыкального развития или самостоятельные признаки музыки «чистой», независимой от танца и поэзии «симфонической» пластики и движения? Не потому ли, что в сонатах *da chiesa* еще не потеряно было «вокальное ощущение напряженности интервалики»? И затем — в них не так давила «танцевальность» и вообще музыка «поступи», музыка «движений тела», музыка «осязания».

Если не воспитать в себе до совершенства «вокального», т. е. «весомого», ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, «что такое интонация в музыке», нельзя понять процессов исторической эволюции музыки (музыки, а не истории музыкальных

произведений) и принципов развития (а не «разработки»), и формы, постигаемой в развертывании смысла, т. е. в процессе. Больше того: нельзя воспитать в себе композиторского внутреннего слуха. Все великие певцы ощущали в своем голосе каждый тон и его отношения к другим тонам их голосового движения. Это простое явление всегда упускалось из виду. А в нем-то и есть истинный ключ к пониманию всего в музыке и особенно процессов композиторской работы. И совсем не парадокс, что человечность и проникаемость в слух широких кругов слушателей чисто инструментальных произведений во многом зависит от наличия в симфонизме данного композитора «вокально-интонационной» сущности (я говорю не о «вокальных мелодиях», а о «вокальвесомости», напряженности «интервалики», т. е. наличии этой природы в слухе и творчестве композитора).

Очень интересна с этой точки зрения история жизни камерных произведений, особенно струнных квартетов. Например, в чем причина затрудненности восприятия бесспорно мастерских, жизнеспособных, умных и достойных всяческого внимания и уважения струнных квартетов С. И. Танеева?

Еще для меня вопрос: возможны ли симфонии как жизненные, а не чисто академические явления, если в них нет драматического зерна и драматургического развития «шекспировского», а не риторически-пафосно-шиллеровского плана, вернее, духа?.. «Недопетость» «кучкистского» и, конечно, «беляевского» симфонизма и вообще «балакиревского дела» безусловно кроется в «неслышании» музыкальной драматургии.⁴ Даже свежесть и сочность находок Бородина не помогли, ибо импровизаторски-эмпирический склад его удивительного дарования не нашел пути к простым, казалось бы, истинам: что без «дрожжей» в музыкальном развитии нет ни спайки, ни напряженности, ни поступательного хода, хотя бы импульсы были энергичные, а материал наисвежайший.

Великая вокальная культура дала трещину уже в искусстве Россини, и он логически пришел к романтике оркестра «Телля», где у него оркестр почти запел. А раньше он защищал вокальную роскошь оперы от нападающего инструментализма плотинами своих выразительнейших увертюр. И еще у Верди, когда уже у романтиков всюду запел оркестр, было долго так в операх: вот это делает голос человека, а вот это оркестр, т. е. две сферы, все более и более переплетавшиеся. Но это нам кажутся Верди и особенно Россини вершинами вокального мастерства. С позиции славной вокальной культуры гедонистического XVIII века они были разрушителями ее! Мастерство пения падало, ибо вокальностью, т. е. не искусством пения человеческого голоса, а выразительной сущностью этой культуры, завладевал инструментализм. И в этом смысле сим-

фония становилась все более и более вокально экспрессивной (от Бетховена через Шумана к Чайковскому, у которого оркестр симфоний «запел» в полной мере); я говорю не о мелодичности как о таковой, а о «вокальности», т. е. об особой природе постижения и ощущения («мускульного осязания») интервалов и каждого тона. Только овладев этой — иной «звуковыявленностью», совсем иной, чем у инструментов с их «вневокальной» достижимостью интервалов, инструментализм смог достичь гигантских завоеваний психики и интеллекта, присоединив сюда могущество тембров. Перемещение вокальности в инструментализм, естественно, и повело к упадку культуры пения человеческого голоса, а не наоборот, т. е. не сама по себе эта культура рухнула.

В свой черед инструментализм, дав в лице Чайковского последнего «певца оркестра», в нашу эпоху, с начала успехов «тембрового стиля» (импрессионизм), все более и более покидает культуру «инструментального вокала» как наследия романтики, т. е. культуры чувства, в пользу чистой природы инструментов и основного их качества — тембра. Тембр становится носителем нового постижения и слышания интервала, постижения антивокального, вполне преодолевающего «немощность» (с позиций современных требований к выразительности) человеческого голоса и всего искусства пения. Если в свое время романтики, постигнув вокальность оркестра, открыли перед инструментализмом дорогу к преодолению самодовлеющей виртуозности и пальцевой эквилибристики, то теперь культура тембра, развиваясь, сделает ненужным оркестр, ибо возможность композиторского общения с тембром «без инструментов» в их обычном виде, а с помощью электрифицированных «приборов», носителей выразительности, открывает интеллектуализму и композиторскому современному сознанию небывалые перспективы.⁵ В сущности, «Весна священная» Стравинского была произведением, выходящим за обычные грани оркестра, — полетом в «инструментарий тембров». Немногие особенно чуткие (и главным образом — французские) композиторы не напрасно почувствовали в «Sacre» новую эпоху. Но сам автор не вполне осознал этот свой путь, — возможно, из-за отсутствия в Европе указанного инструментария или узкого постижения искусства тембров как красок. Впрочем, и у нас из-за ложного страха перед «механичностью» композиторы не содействуют росту «инструментария тембров», едва ли не смешивая это с «фонольностью» и с «патефонностью», т. е. чисто «воспроизводительными» механизмами. Об этом же и о «сногшибательной» виртуозности, которая перещеголяла бы «фонольную», едва ли не мечтают и изобретатели, и ученые исследователи в области электрифицированного музицирования, не понимая запросов музыки, закономерно исторически сложившихся.

Качество вводного тона — один из важнейших стимулов роста европейской музыки и «первый двигатель» европейского синтезированного лада: это стимул действия лада, его «глагол».

Только тот, кто поймет и проследит в европейской музыке чувство вводного тона, эволюцию этого явления, но в конкретно-историческом разрезе, разъяснит себе историю европейской музыки последних столетий с полной ясностью, именно как музыки (в создании и восприятии), а не отдельных произведений. Все поиски темпа — и неравномерной (сперва) и равномерной — непонятны без ощущения «вводнотонности» как главного двигателя европейской музыки. Так называемые средневековые лады распадались под воздействием этого могучего двигателя или, вернее, рычага. Вводный тон на VII ступени нашего мажорного лада не сразу себя нашел и утвердил за собою это место. Борьба была очень длительная, и кто ее чувствует, тот отлично уясняет, что так называемые альтерации и повышенные и пониженные ступени мажорного лада — это тоже своего рода остывающая лава длительного процесса борьбы за место вводного тона. То, что домысел Веркмейстера (1691) прижился среди множества других умных, но оказавшихся внежизненными догадок, — этот факт стал возможным только при одном условии, при полной победе *pote sensible* как основного качества европейского лада! Равномерность («*Wohltemperiertes Klavier*») возможна и извиняется слухом только потому, что ощущение интонационной значимости тонов и полутонов внутри даже гаммы, даже при механическом ее проигрывании, глубоко меняется от тона к тону и особенно обостряется при различении просто полутона и полутона как вводного тона. Это ощущение повело (уже у классиков) к упорному внедрению «вводнотонности» в мажорный лад на иные ступени, кроме VII. Процесс этот, обострившийся у романтиков, ускорился еще благодаря тому, что все архаические лады (только для теоретиков от средневековых ладов в музыке осталась лишь эолийский лад как минор) все время «метаморфозировались» и продолжали жить в музыкальной практике, а не только в школьном, выдуманном педагогами «строгом стиле». Да и минор-то (как якобы пережиток эолийского лада) в музыкальной практике является в столь неустойчивом обличье, что всегда затруднял преподавателей. В свое время Глинка и Шопен мудро и чутко «продолжали существование средневековых ладов». И дело тут вовсе не в обращении к фольклору, как это нередко у кучкистов.

Лад — не теоретическое обобщение и, пожалуй, как таковой даже и немислим: получается лишь звукоряд, гаммы, «функции», а качество лада при этом улетучивается. Лад всегда познается как становление, и потому он испытывается во всех музы-

кальных произведениях наблюдаемой эпохи, а его обобщение дается в наиболее характерных действующих ее интонациях, как это, например, было в практике «гласов», которые узнавались.

Можно сказать, что лад европейской музыки — о д и н, ибо у него единый признак, и притом наихарактерный: качество вводного тона. Мажорность и минорность — это скорее наклонения, а вернее — «направленности». Но единство европейского лада потому и является столь небывалым в остальных музыкальных культурах, что в него включены — не механически и не эмпирически (сообразно требованиям структуры инструментов), а как явление творчески обобщающей мысли — многообразные ладовые звенья, т. е. наследие ладов средиземноморской культуры. Это был длительный и сложный процесс усвоения и переработки (трансформации).

Лучшее и гениальное обобщение характерных и существенных свойств европейского лада дано в Марше Черномора Глинки, т. е. в конце 30-х годов прошлого века (см. мой анализ этого произведения).

Разгадка знаменитого «пугала» — *diabolus in musica*, тритона лежит всецело в области интонационной борьбы: это реакция * схоластического музыкального умозрения или педагогического рационализма не только против упорного внедрения в григорианскую систему ладов полутонов как своего рода альтерации, но против ощущения полутона как вводного тона и связанной с этим чувством новой музыкальной практики. Вопросом остается все еще — откуда в европейскую музыку внедрялась *note sensible*? Из крестьянской музыки Запада? Из практики музыкальных ремесленных артелей в городах? Или еще от средиземноморской музыкальной культуры (не поздний ли Рим?). И если из западноевропейской музыкальной практики, то не из танцевальной ли музыки?.. Прислушавшись к борьбе с «дьяволом в виде тритона», можно убедиться, что «страх» вызывался остро подчеркнутым ощущением вводнотонности в данном интервале.

Что такое субдоминанта? — Преодоление доминантности, а точнее — именно вводнотонности. Поэтому, например, *si-bemol* в дорийском или лидийском ладах,** а в наше время, скажем, в *C-dur* — «противовводнотонное» явление, смягчающее «тритон» и *note sensible*. В процессе расширения мажорного лада — внедрением в него «внутри»-вводных тонов (например, на IV ступени) — надо строго отличать эти две тенденции: обострение и смягчение, распространение и суживание ощущения вводнотонности.

* Реакция, ибо для всякого изживающего себя стиля характерно следующее явление: ему сопутствует привычное («пассивный слух») восприятие упорчившихся интонаций.

** От *ge* и от *fa*.

В чистой мелодике (т. е. преимущественно в народной), мыслимой вне гармонии, господствуют, как видно из наблюдений, два основных закона:

1. Закон смены тонов (внутри лада): притягивающий, группирующий вокруг себя возле лежащие ступени лада тон сам становится втянутым в новую группу (систему).

2. Закон строгой экономии и отбора внутрिलाдовых тонов: если взят скачок, он заполняется недостающими голосами (со всем не обязательно поступенно, а с различного рода торможениями, упруго). Отсюда и интонационная симметрия. Отсюда и осмысливание повторов того или другого тона.

Но оба эти закона действуют в условиях интонируемой — развернутой в движении, действии и самодовлеющей (а не гомотонной) мелодики. И генерал-бас (т. е. вся практика цифрованного баса) уже почти «нейтрализовал» действие этих законов в мелодическом развитии, а в наше время «пресловутая» функциональность, подчиняя мелодическое движение абстрактно-акустическому принципу — механическому сцеплению аккордов под диктовку басового голоса (ибо по басу расценивается значимость ступеней лада), окончательно убивает мелодическое чувство, уничтожая или обезличивая основные законы отбора тонов и смены их в мелодическом становлении лада. И притом это обедняет и гармонию!.. Что же удивляться жалобам на отсутствие «мелодии», на господство штампованных песен?!

Очень интересно наблюдать закон заполнения «прорывов» плавностью движения тонов в мелодико-пентатонном стиле. Этот стиль можно считать строгим стилем в эволюции мелодии, и эпохи его господства — эпохами строгого мелодического стиля. Прогресс этого стиля — в смысле обогащения его стиливой же гармонией (без вводных тонов) — вполне возможен.

Когда же поймут разницу между школьно-механическим (голосоведением «набитой руки») и интонационно-осмысленным голосоведением? Слушают Глинку, Шопена и не слышат. Даже инструментовку, где все дело в интонационно-осмысленном голосоведении, отделяют от творчества и считают только техникой, свободно перенося любой «прием» из музыки одного качества в музыку совсем иного качества, стиля и смысла. А ведь, кажется, так ясно, что можно, например, всю жизнь писать музыку для исполнения на рояле, но не уметь сочинять фортепианную музыку, — для этого надо услышать в себе свою музыку как фортепианную музыку, а это при записи и означает: инструментовать ее фортепианно. А данный процесс — далеко не механический, и никакими щупальцами при владении лишь абстрактным голосоведением не прощупать «норм» этой инструментовки, разве только для виртуозно-внешне-орнаментальной продукции. То же самое и в работе для оркестра. Механическое

перенесение чужих приемов, особенно соблазнительно нравящихся, ничего слуху композитора не дает. Есть глубоко личные инструментовки (субъективный инструментальный стиль), и черпать из них особенно опасно, ибо «свое лицо» в инструментовке, чем оно острее, тем меньше данных, что оно станет общезначимым. Очень немногим даже из великих мастеров удавалось в результате длительных усилий добиться инструментального стиля, в котором «свое» и «общезначимое» взаимно и органично сплетаются. Глинка — один из этих счастливых. Даже Берлиоз во многом только «для себя».

Рассматривая музыкальную форму (в процессе, в «разворачивании» — с позиции воспринимающего слушателя, но слушателя не пассивного), я заметил интересное явление: ритмичное (а следовательно, и симметричное) распределение «материала» идет по иным «направленностям» в различных стилях и даже различных инструментальных фактурах. Отмечу, например, в такой рационалистической (и добавлю: дедуктивной* по складу мышления) форме, как fuga, мерноритмичное сопоследование тематических проведений с «секвентными» (чаще всего) интерлюдиями, на которых как бы «отдыхает» слуховое внимание. В фуге же разреженность или сгущенность (стреттность) тематических проведений и т. п. Рационалистичность формы не мешает проявлению «нерва» жизненности в развитии. Только школьная теория мало занимается «внутренней жизнью» фуги. Это понятно: строгая система «выведения» всей музыки фуги из монотематизма (двойные фуги тоже в сущности монотематичны, ибо их темы рационалистически сопряжены, а не диалектически контрастны, и составляют единство), вообще «дедуктивность» фуги и родственных ей форм позволяет рассматривать эту преднамеренность как отрицание внутреннего развития. Но исторически это не так. Есть фуги, в которых «лава музыки» еще не остывает — признак органичности формы. И есть фуги только осуществление схемы. Как имеются во всякой музыке кадансы, останавливающие и замыкающие движение, и кадансы — просто росчерки пера: «всего Вам хорошего», «остаюсь любящий, уважающий Вас» и т. д. и т. д. — росчерки, иногда очень назойливые и длительные...

Благодаря теоретическим абстракциям и школьной теории столь важный элемент музыки, как каданс, остался почти вне сферы наблюдения не по своей структуре, а по содержанию и смыслу своему и по значимости каданса в ритме формы

* Музыкальная форма долго не могла (да еще и не может) расстаться с наивным «дедуктивизмом»: интересно наблюдать, как в сонатных формах понемногу начинали возникать в виде введений перед сонатным аллегро «нащупывания», «поиски», «предварения темы». Напомню у Моцарта знаменитое начало С-dur'ного квартета, у Бетховена — введения к симфониям (замечательные во Второй и особенно в Первой).

и в динамике развития. Композиторы инстинктивно понимали это значение каданса, но слух многих так был «вывихнут» — из-за формальных учений о кадансе — готовыми формулами, что с большим трудом им удавалось находить путь к ритмически и динамически содержательным, отвечающим своему назначению кадансам, не отделяваясь готовыми росчерками. И чем романтичнее, эмоционально напряженнее становилась музыка, тем все глубже и глубже делался разрыв. Мощный гений Бетховена еще находил почти всегда чуткий выход, когда напряженное течение его музыки вызывало «трудности» в том, как сдержать и замкнуть интенсивный полет чувства и мысли. То же в музыке глубоких бетховенских созерцаний. Но дальше, в XIX веке, — при доминировании культа и культуры чувства — каданс становился формальнее и механизировался даже у некоторых выдающихся мастеров, а про бытовую музыку не приходится и говорить!

Например, если взять Чайковского,* вспомним смущающее даже искренних, истинных любителей его музыки обилие кадансов — «формальных отговорок»: «ну, вот конец». Или нескончаемые повторы *tutti* оркестра тонического трезвучия в конце, а порой и внутри («Буря») произведений с напряженным развитием, когда остановить музыку трудно. А вот кадансы в «Пиковой даме» — совсем иное дело. Зрелый слух композитора ощущает уже и смысл места (и степени акцента), и качество музыкального наполнения (содержания) каданса, и постепенность торможения, и резкий срыв, и перемещения мысли, и смелый обрыв, и неизбежный вывод, и естественность лаконичного конца, и т. д. и т. д.

Главная трудность технологии каданса — это, помимо ритмичности (симметричности) и распределения по качеству музыкального содержания, выразительная значимость кадансов: рядом или близко стоящие кадансы не должны «убивать друг друга»; нельзя, чтобы там, где смысл и движение музыки не требуют завершенности, экспрессия каданса была бы экспрессией «конечной точки»; и, наоборот, где музыка требует акцентности, «вывода», замыкания, нельзя давать бессодержательный росчерк или менее выразительный по соотношению с близлежащими каданс. Особенно такие промахи заметны в драматургической музыке и в тончайших формах *Lied*, т. е. вообще камерного пения.

Область *Lied* (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство. И тут-то и заключается интерес, притягательность и смысл эволюции данных форм. Возникающее порой единство — всегда

* Особенно раннего.

результат борьбы, если оно не «механистично», не формально. Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры; и вся их творческая история становится вполне понятной, четко обозримой и крайне содержательной. То же и со стилистикой и эстетикой Lied.

Каждый композитор в упорной работе над своим внутренним слухом должен тщательно развивать в себе ощущение «весомости» интервалов, своего рода музыкального осязания данного звукорасстояния, его напряженности и трудности или легкости его достижения (воспроизведения голосом или инструментом). Необходимо изобретать упражнения, давать задания своему слуху, воспитывать в себе слуховое воображение без помощи извне, т. е. не помогая себе на рояле или иным каким-либо способом. Надо всячески вырабатывать в себе активность слуха: проверять выполненные внутренним слухом ощущения движения того или иного инструмента, гармонического комплекса, тембра; следить за голосоведением — особенно внутри инструментальной ткани расположенных «слагаемых партитуры»; качество звучания, идущего извне, сравнивать с ранее полученным впечатлением от восприятия данного фрагмента внутренним слухом; тут же взвешивать качество исполнения и стараться уяснить себе, где причина, скажем, какой-либо звуковой «неслаженности»: * в замысле композитора или в неумении, непонимании, неверной трактовке дирижера и т. д., отделяя все это от лично-вкусовых оценок (люблю, не люблю, нравится, не нравится) или предвзятых эстетических норм, а участь охватывать и оценивать «слуховую данность» каждого музыкального мига.

Самое трудное, но и самое высшее, чего надо достичь в этой работе над композиторским слухом: научиться слышать (воспринимать полным сознанием и напряженным вниманием) музыку в одновременном охватывании всех ее «компонентов», раскрывающихся слуху; но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознать в его связи с предыдущим и последующим и тут же моментально определять, логична или алогична эта связь — определять непосредственным чутьем, не прибегая к техническому анализу. Такого рода постижение музыкального смысла знаменует высший этап в развитии внутреннего слуха и с формальным анализом не имеет ничего общего. Хорошее упражнение на путях к этому — играть для себя пьесы несколько непривычных форм, требуя от слуха ежемоментного осознания «логики развертывания звучащего потока», вернее, интонацион-

* Вернее, алогичности звучания вследствие ли разрыва звучащей ткани, тембрового несоответствия тому, что ожидал слух, etc. etc.

ного — смыслового — раскрытия музыки как живой речи. Очень трудно описать словами, о каком слуховом восприятии идет тут «повествование»; только музыкант, поднявшийся над чисто ремесленным или даже над узкопрофессиональным слышанием на поводу теоретических обусловленностей, может понять, как происходит указанный процесс глубоко осознанного восприятия музыки как смысла, без обращения к ее грамматике и синтаксису. Из форм, очень полезных для воспитания в себе слуховой чуткости и осознания логики музыкального движения, можно указать на аллеманды (особенно И.-С. Баха) с их замечательной непрерывностью выведения мысли за мыслью, звена за звеном, с их удивительной текучестью.

Логическое развертывание музыки влечет слух, и при этом каждая неожиданность, торможение или просто техническая неловкость воспринимаются как нарушение смысла. Но если эта неожиданность закономерна, осознана композитором и является лишь неожиданностью в сопоследовании и в дальнейшем движении оправдывается тем или иным свойственным музыке логическим ходом, — настроженный слух чутко реагирует на подобный «скачок мысли». Образуется своего рода «арочная система» из звукокомплексов, когда отклик на любой из них может возникнуть на расстоянии, а не непосредственно. Это явление чрезвычайной значительности. В некоторой мере оно аналогично сменам «скачков» плавными (восполняющими еще не проинтонированные интервалы) последованиями тонов в чисто мелодической (не гомофонной) композиции. Но, безусловно, система звукоарок для восприятия (не пассивного, конечно) образует гораздо более сложное и требующее напряженного внимания, полное «событий» становление музыки. Оно принадлежит более высокой художественной культуре, является носителем более интеллектуального творческого мастерства, чем в наивном сопоследовании исчерпывающие себя, непосредственно, «по соседству» досказываемые интонации. Равно и средневековая западноевропейская полифония, и русское крестьянское попевочно-подголосочное хоровое многоголосие, и многообразная интеллектуально-утонченная музыка современного города с ее экспрессивной динамикой и выразительным языком тембров содержали в себе указанную систему «звукоарочного» композиционного развития или раскрытия замысла: интонация интонации соответствует тут не рядом, а на расстоянии, чем достигаются и эмоциональная напряженность, и смысловая обостренность. В такого рода становлении звукоидея охватывается слухом в связи с целым рядом внутри ее возникших ростков, сопоставлений, «составов», «намёков вперед» — словом, она и различается (анализируется) и, обрастая производными, обогащается. Тем самым музыка становится все более и более чутким и глубоким деятелем художественного познания. Ибо не в звуковой

игре в «прятки» (сыскать соответствующий интонируемому звукокомплекс), не в странствовании слуха по лабиринту звуко-сплетений, не в решении задач звукоперспективы тут дело, а в том, что на высоких стадиях своего развития музыка как смысл становится адекватным всем другим проявлениям человеческого сознания отражением и реализацией окружающей действительности, познаваемой и претворяемой, преобразуемой человеком.

Освобождаясь от зависимости, от поэтической метрики и от натуралистического воспроизведения человеческой поступи или процессов мускульной работы, эволюционируя к архитектонике движений периодами, узко названной танцевальной музыкой с ее четкими ритмическими постулатами, композиторская мысль постепенно нащупывает возможности чисто музыкального становления как нового метода осознания и постижения действительности.

Через сложные этапы творческих исканий композиторы приходят к своеобразно музыкальной способности выражения чувств и идей — к становлению музыки как развития. Так же как ощущение вводного тона, как система звукоарочного сопоставления интонаций, музыкальное развитие, являясь для композитора совершенно объективной данностью, с трудом определяется словами. Можно, конечно, пользоваться образно представлением о некоем звукопространстве, в котором перспективно располагается музыка, можно воображать длительность музыки как звуко-временное протяжение (время, заполненное звучащей материей), но все это не объясняет исчерпывающе явление развития в музыке. Как технический термин развитие раскрывается через перечисление приемов, применением которых оно достигается, но как явление смысла, как носитель мыслящего творческого сознания и как одно из средств познания музыкальное развитие пока приходится принимать как одно из несомненных для композиторов и чутких музыкантов качеств европейской музыки на высших стадиях ее эволюции. А для слушателей? В их непосредственном восприятии, вне анализа данного качества, музыка как развитие живет убедительной своей эмоциональной образностью, живой интонационной речью, насыщенной то ораторским пафосом, то интимным лиризмом, то драматической страстностью, то вдумчивым созерцанием. Сочувствие слушателей монументальным формам музыки доказывает «доступность» свойств музыкального развития каждому культурному слушателю, для кого музыка не забава, не прихоть воображения и не «щекотка» чувствительности.

История развития как сущности европейского симфонизма (симфонизм немислим вне развития, осознанного хотя бы как технический принцип охвата наибольшей для каждой данной эпохи «длительности формы») очень сложна

и продолжительна, ибо путь исканий (большей частью ощупью, наугад) и опытов был извилист и зигзагообразен. Трудность этих исканий вызвана множеством причин: человеческий слух как следствие сложного общественного процесса (ведь тут речь идет не о физиологическом только органе) уступал зрению, и законы «зримости», обеспечившие ренессансной живописи перспективу, опередили «звукостранственную» перспективу музыки. Возможно, что тут играет значительную роль временно-пространственное восприятие произведений данного искусства: «форма длится, развертываясь», а не становится как картина перед зрителем, который может сколько хочет и как (с какой точки) хочет длить свой взгляд. Но все-таки за техническими сложностями восприятия тут действуют еще более тормозы культурно-исторического порядка: слух профессиональный (особенно композиторский, даже когда композитор почти неотделим от исполнителя и теоретика, как это долго было в Европе) слишком опережает слух воспринимающей массы. Отсюда неизбежность формального «изошренчества» и «одионочество» новаторов, если они выбирают путь субъективных исканий, создавая свой звукоязык, избегая общепризнанных — несущих всем понятный смысл — интонаций. Эти одинокие опыты иногда так и поглощаются забвением, и никто к ним не возвращается, а иногда подхватываются и делаются «слышимыми» (им удивляются!), потому что процесс слухового восприятия — с других позиций — привел к тем же находкам уже более подготовленного историко-культурным развитием слушателя.

С так называемыми «школами нидерландцев», а затем с эволюцией мадригала — хотя тут по свойствам эпохи и принципам ее эстетики искания были групповые — случилось именно то, что говорит об оторванности глубоко интеллектуальных усилий от пределов поставленных временем; и вот возникает в творчестве умозрительность, и в области мадригала у отдельных индивидуалистов — остроромантическая утонченность. Несмотря на высокий художественный уровень этих открытий, их поглотило забвение: эпоха слышала то, что хотела, а не то, о чем мечтали опережавшие ее умы.

Но непрерывной эволюции в искусстве нет, и последующие поколения не «подбирают» субъективных утонченностей. Правда, с технических азов они не начинают, но и не продолжают «от неслышанных» интонаций. Вернее, последующие поколения либо обогащают «услышанное» и закрепленное сознанием общества, либо стремятся это наследие по-своему преодолеть: и опять и опять субъективисты пытаются вырваться «на свободу» и создать свой язык, но услышит их избранный круг таких же мечтателей. Понятно поэтому, что когда рост идей в Европе подвинул и искусство музыки до самоопределения, своего рода декартовского «*cogito*», то качество, которое обеспечивало жизнь

музыки, — развитие — стало объектом упорной работы ряда поколений. Но также понятно, что работа эта была «чересполосной» и многообразной, ибо только те композиторы вносили прочный вклад в музыку, которые соединяли в себе передовой, чуткий ум с пониманием конкретных запросов своего времени и гибкую, совершенную технику с мышлением в пределах реальных, культурному слушателю прочно известных (мысли и чувству «говорящих») интонаций. И чем шире была сфера этих «родных» интонаций (вплоть до обыденно-бытовых), сфера, вовлекаемая в круг работ композиторской мысли над развитием, тем прочнее и глубже результаты этой работы закреплялись общественным сознанием и становились «законами музыкальной композиции». Без них, при растущих идейных запросах к музыке в течение XVII и XVIII веков, это искусство не могло бы стать идейной силой, ибо оставалось бы искусством прикладным* — искусством не самостоятельных форм и не «собственного языка». На путях борьбы за развитие музыканты не раз заходили в идейные тупики, в преувеличение и «расцветку» технических ресурсов, впоследствии оказывавшихся непригодными. Только с открытием «сонатности» музыка получила конкретный стимул, устойчивый, могучий рычаг для интенсивного вращивания развития во все области музыкального творчества; и тогда только начался «век симфонизма». Но ему предшествовали длительные извилистые «искусы» в течение ряда веков.

На заре музыкального ренессанса первой ласточкой музыкальной самостоятельности было завоевание принципа развития посредством имитации. От первых опытов включения интонации в интонацию (до завершения одной уже звучит она же в другом голосе) до сложных видов канона и монументального искусства фуги музыка пережила несколько периодов кризисов и подъемов; но кривая борьбы за развитие шла даже в условиях подчинения композиторской мысли потребностям культа. Церковь была мощной организацией и дисциплинировала всякое художественное ремесло. Музыкале культ до поры до времени давал широкий простор. Как в схоластике, в «игре понятий», оттачивалось человеческое мышление, так и музыка, еще будучи «служанкой церкви», но заостряя и расширяя свои формы выразительности, приготавливалась к самостоятельному выступлению в инструментальных симфонических формах.

В борьбе музыки за самостоятельные средства выражения и независимость форм значительный период времени уходит на выработку ритмических закономерностей и соответственных им метрических норм и схем, независимых от словесной речи и поэтической метрики. Так как борьба за «свою ритмику» была

* «При» церкви, «при» театральных и прочих «играх», «при» поэзии, «при» танце, «при» дворе, «при» войске.

тесно связана с проблемами записи музыки и эволюцией нотописания, — сравнительно мало обращалось внимания на сущность данного явления: музыка не могла развиваться в своей интонационной природе и в своей динамической и тембровой выразительности без закрепления своей текучести (развитие во времени) устойчивыми ритмо-конструктивными и ритмо-акцентными, дисциплинирующими движение (интонирование) звуков нормами. На выработку строгого ритмо-устава было потрачено много усилий. Ведь тут музыкальный ритм сталкивался со взаимодействующими ритмами поэзии и танца (в сущности, с ритмами человеческого тела и в статике и в динамике). Кроме того, окостенение, в связи с развитием новых европейских языков, средневековой латыни (с метрикой которой музыка была значительно спаяна) ускоряло самостоятельное ритмическое становление музыки. Ход этого процесса осложнялся тем, что «вульгарная» латынь переплеталась и с латынью культовой, и с новыми языковыми интонациями и ритмами. Эти языковые новообразования безусловно влияли и на музыкальные интонации и ритмы, то способствуя их самостоятельному становлению, то его тормозя. Уже эпоха трубадуров и труверов раскрывает чрезвычайно любопытные перспективы перед слухом чуткого исследователя. И вот среди многообразия влияний и перекрестных взаимодействий борьба за самостоятельный музыкальный ритм все же идет своим путем и является точно так же борьбой за принцип музыкального развития, а не чисто формально-конструктивным явлением. Интонация так тесно спаяна с ритмом как дисциплинирующим выявление музыки фактором, что вне закономерностей ритмического становления нет и музыкального развития. Больше того: если сюита как первая крупная музыкально-циклическая форма из цепи танцев обратилась в художественное целое, в надстройку над бытовыми прикладными музыкальными формами, то этим своим «надбытовым» значением она обязана работе ряда поколений музыкантов-ремесленников инструменталистов над ритмическим развитием танцевально-бытового материала. Значит, они не только выполняли «требы» горожан, но и музицировали как художники, как артисты, выходя за пределы прикладного применения своего умения.

Чем дальше в Ренессанс, тем сильнее развитие индивидуального виртуозного мастерства импровизации вместе с эволюцией и «домашнего» (особенно лютневого) музицирования; тут опять чуткое исследовательское ухо ощутит сложное и упорное прорастание и закрепление «на слух» ритмо-норм и ритмо-форм. Эта работа поколений привела европейскую музыку к такой свободе «ритмо-интонационной речи» (чем, в сущности, и является музыка как искусство общения), что мы теперь, сочиняя музыку, уже не думаем о ритме как дисциплине музыкального развития, а только отмечаем довольно грубо и обобщенно «верстовые

столбы музыкального движения», т. е. тактовый метр (размер-равноделений данной пьесы).

Процесс закрепления в сознании европейского человека интервалов как интонационно (не механически) ощутимых и мыслимых звукоотношений ускользает от исследователей. Бытовая практика «звов» — слуховая сигнализация, — требовавших точных звукорасстояний и точного их интонирования, конечно, не могла не сыграть (наряду с другими потребностями — в звуке-сигнале, звуке-эмблеме и т. п.) большую роль в образовании «интервалики» как явления культуры. Но от бытовой практики сигнализации до выработки дисциплины интервалов музыкального искусства (учение о звуках, соотносящихся в системах трихордов, тетрахордов, октав и образующих лад) процесс осознания не мог не быть длительным. Можно с достоверностью предполагать, что каждый из интервалов закреплялся в музыке — в результате преодоления бытовой практики — как носитель некоего эмоционально-смыслового тонуca, как оформившаяся, закрепившаяся интонация, как вокальная или инструментальная экспрессия, как запечатленный в данном постоянном звукоотношении резонанс ощущений. Нельзя ограничивать, как это делают иногда филологи и литературоведы, область интонации интонациями вопроса, ответа, удивления, отрицания, сомнения и т. п. Ибо область интонаций как смыслового звуковыявления безгранична. Но отбор их на каждой социальной стадии, затем эпохой, затем — в искусстве — стилистикой ограничен.

Возможно, например, что интонация как явление осмысления тембра (то качество, по которому люди отличают голос матери, родного ребенка, любимой женщины или родную речь, независимо от содержания произносимых звуков и независимо от ощущения и эмоции) имела наибольшее влияние на образование и закрепление в сознании неких «констант» — постоянных звукоsvязей, которые рождали мелос — осмысленно-напевную речь; и уж из нее «дистиллировались» прочные звукоsvязи, т. е. интервалы. В этом своем качестве (осмысление тембра) интонация действует и за речью и за музыкой, предшествуя им. Позволяю себе высказать гипотезу: несколько не сомневаясь в ценности так называемой «речи руки», всецело понимая закономерность ее происхождения и развития, я все же думаю, что ни поэзия, ни музыка не достигли бы таких высот в культурной истории человечества, если бы в первобытном человечестве наряду с разработанной «осязательной» речью руки не существовала чуткая и тонкая «интонационная речь», вернее язык интонаций. Та многозначимость содержания, которая свойственна словам-образам-понятиям языков в первичной (и не только) стадии их развития, не дифференцировалась ли и для слуха людей первобытных культур тончайшими нюансами интонации, т. е. в данном случае тембровой осмысленностью высказывания?

(напевного произношения)? Но не только в первобытных языках и культурах показательно такое явление: оно знакомо каждому, кто изучает иностранные языки не книжно, не глазами, а слухом,* оно знакомо каждому чуткому филологу, который стремится слышать исторический документ и для которого он звучит, интонируется. Среди русских языковедов для меня очень убедительны высказывания Сенковского, и не только об арабском языке и по смежным явлениям, но и там, где он пишет о музыке: его интонационная чуткость, ощущение мелоса языка и мелоса музыки глубоко интонационны. Уже то, как он разгадал «Руслана» Глинки, показывает, что он слышал «интонационное мастерство» человека (речь, музыку, поэзию) в их живом эмоционально-смысловом становлении, а не как произносимые и выпеваемые знаки. Этим же свойством, несомненно, обладал и Одоевский, самый чуткий друг музыки Глинки (недаром к нему обращены сообщения «творчески-лабораторного порядка», редко кому открывавшиеся скромным Глинкой).

Но закрепились ли в сознании человека интервалы как отбор из языка (звукоречи) ощущений и страстей, или возникали они как отложения темброво-смыслового напевного звучания в процессе становления музыки как самостоятельного интонационного искусства из обобщенно-звукового «мастерства» первобытных культур,— воздействие и роль интервалов как показателей интонационного напряжения (вышеупомянутое качество: «весомость» интервалов, их различие в произношении и восприятии) имеют смысловое значение. Не случаен поэтому тот, а не иной комплекс звукоотношений в любой из музыкальных культур. Больше того: только наличие длительной и сложной борьбы за место, сопряжение и смысл звучания каждого интервала в ладовой системе, т. е. за качество интервалов, как это происходило в истории европейской музыки, вызвало столь интенсивный рост музыкального искусства и обусловило его идеологическую значимость.

Музыковеды почти не интересуются серьезнейшими процессами музыкального становления в исторической действитель-

* Впрочем, достаточно, например, раскрыть английский словарь и анализировать процесс вникания в слова, начертание которых расходится с их произношением и многим из которых свойственно многообразие значений. Эта множественность «функций смысла» различается не только по грамматической связи слов, но и по тембровым нюансам интонаций. Не то же ли в китайском языке? Не являясь специалистом, я лишь робко высказываю свое наблюдение: китайские музыкальные интонации рядом с китайскими речевыми интонациями звучат для меня (речи я не понимаю), как чуткого музыканта, не только интонационно-музыкально логично и убедительно, но ощущаются как обусловленные интонациями речи. Этим я не хочу сказать, что китайская музыка зависит от речи, но что «интервалика» и тембровость китайской музыки и языка имеют общую интонационную подоснову.

ности. Они предпочитают анализировать отдельные произведения, особенно если они общепризнанны, а не наблюдать за жизнью музыки в общественно слагающемся сознании человечества. Так, важная в образовании европейской ладовой системы борьба за внедрение в нее «тритона» как равноправного звуко-сочетания * оставляется без внимания в отношении интонационно-смысловой сущности данного явления. Дело тут вовсе не в ужасе перед диссонантностью — острой, конечно, для культуры и стиля эпохи средневековых ладов. Конечно, консервативно-обывательский слух мещан средневековья мог бояться этого «музыкального дьявола» не менее, чем в наше время музыки «Сасге» Стравинского или его «Свадебки», интеллектуализма Шёнберга, «скифства» С. Прокофьева и т. д. Дело было и не в пресловутых правилах «разрешения» диссонансов в консонансы, якобы как непреложного требования слуха. ** Тритон, как никакой из традиционно бытовавших в раннем средневековье интервалов (разумею преимущественно систему григорианских ладов, организованную очень солидно-закономерно уже в VI в.), разрушал сложившиеся, особенно в культе, интонационные навыки. Это естественно. Но, разрушая, он являлся прогрессивным для европейского слуха явлением: тритон обострял и закреплял в сознании ощущение полутона как в в о д н о г о т о н а. Это тем более существенно, если принять вполне вероятную гипотезу, что в массовой (крестьянской, особенно танцевальной, а возможно, и у городского «низового» ремесленного населения) музыке средневековья мажорность с ее главным носителем — вводным тоном, снимающим границы тетраходности, сложилась стихийно издавна, может быть еще и в римские времена. При наличии сложившегося ощущения вводного тона *** тритон, состоя из смы-

* Теперь, в современной музыке, «тритон» давно уже получил права «самоуправления» и так и воспринимается слухом.

** Как самые понятия консонанса и диссонанса в их статуарно-догматическом понимании, так и пресловутые «разрешения», в сущности, давно пора сдать в архив. Жизнь, творчески-идейная жизнь музыки давно их так «поправила», что от них мало что осталось, кроме схоластической плесени. С позиций акустических эти понятия мало что дают музыкальному творчеству. Умное сознание русского народа давно в крестьянской музыке доказало право на самоопределение любого интервала, в закономерности голосоведения данного конкретного стиля, и до Бородина с его гениальным «пророческим» слухом управляло, например, секундами и квартами очень чутко, но не по школьным нормам «приготовления и разрешения». С позиций же реалистического психологизма консонансы и диссонансы — ощущение условное, изменчивое, зависящее от смысловой убедительности музыки и от развития «слухового восприятия» данной среды, косности или чуткости «социального слуха», ибо ему не все бывает на потребу и на пользу — не все из того, что предполагают исследователи акустики и что вкушают только эстеты.

*** Еще и еще раз подчеркиваю, что вводнотонность не равна качественно любому полутону. При исследованиях музыкально-этнографиче-

кания тона, замыкающего нижний звукоряд (например, фа — IV ступени), и вводного тона (например, си — VII ступени), организовывал звукоряд в напряженном восхождении как безусловное интонационное единство. В это единство, однако, благодаря настоящей, остро подчеркнутой «разносторонности» движения своего, «тритон» вносил «беспокойство», своеобразное интонационное неравновесие, которое слух должен был выравнять. Таким образом, этот «весомый», по своему напряжению, интервал организовывал лад, синтезируя составляющие его элементы и в то же время обостряя их взаимосопряжение и составляя из ступеней лада не примыкающие друг к другу отдельные звуки, а цепко связанные звенья, обуславливающие, при своей ограниченной, казалось бы, самостоятельности, безграничное разнообразие интонационных «высказываний». Звукоряд, гамма, становясь наглядным, строго закономерным обобщением тонов лада, отменяли обозначение лада через характерные попевки, макамы и т. п. Обостряя ощущение вводнотонности, выравнивания интонацию звукоряда, «тритон» вносил и в мелодику повышенную эмоциональную настроенность и многообразные возможности мелодического движения и притяжения. Конечно, позднее, с «уравнением» по образцовому мажорному звукоряду остальных тональностей, «тритонности» стали одним из интенсивнейших факторов развития. Стало возможным взаимодействие «тритонов» различных тональностей. Обострение вертикалей, т. е. гармонических комплексов, было также обусловлено «тритонностью». Далее, ближе к нашей эпохе, слух европейцев стал все свободнее и свободнее «принимать» тритоны как «самоуправляющиеся» элементы лада, как еще более напряженную сферу доминантности; и тогда стало возможным тритоновое сопряжение тональностей и новое обобщение лада, новый синтез, через включение в лад вместо одного нескольких звеньев «тритонов» и «вводных тонов» и сугубое обострение лада полутономностью. В этом становлении громадно значение русской музыки — и Глинки и особенно Бородина, одного из великих реформаторов интонации. Из теоретиков глубокий анализ «тритонности» и раскрытие значения этой интонационной сферы в современной музыке дал русский музыкант-мыслитель Б. Л. Яворский.

Наоборот, рабски подчинившая себе умы многих теоретиков римановская система «функциональной гармонии» закрепощает слух и сознание композиторов своей консервативной механической «предустановленностью». Эта система является печальным наследием так называемого «генерал-баса», цифрованного баса, т. е. учения о гармонии, рождавшегося из практики органного

ских, особенно диатоники напевов, надо не отождествлять «сходные» звучания и не принимать появление полутонов за внедрение и закрепление «вводнотонности».

и клавирного сопровождения, своего рода аккомпаниаторства. Но и эта практика (в свою очередь, возможно, родившаяся из «танцевального», метрически размеренного инструментального баса) была в свое время во многом явлением прогрессивным, пока она не стала упорно тормозить рост интонационно-мелодической гармонии (Моцарт, Керубини) и интонационно-тембровой комплексной гармонии. В противовес гармонии, вытекавшей из механизировавшегося continuo, генерал-баса, и обусловившей худшие виды гомофонии, интонационно-мелодическая гармония закономерно рождалась из застывшей лавы готической полифонии и образовала богатейшую полифонно-гармоническую «практику», в которой (от Моцарта) привольно себя чувствовала и пышно процветала вся романтико-симфоническая культура XIX века. И Глинка является в этой сфере одним из выдающихся мастеров, и Шопен, и Вагнер, и Чайковский — столь разные по творческой направленности люди! В сущности, от закономерных норм этой полифонно-гармонической культуры не освободилась еще и современность — настолько богаты ее интонационные ресурсы благодаря тому, что эта культура питается мелодической природой музыки, а не механизированным движением по ступеням басового голоса. Римановская «предустановленная» гармония, наоборот, устанавливает «вертикаль» как основу музыкальной ткани и механизмирует ее развитие.

Не менее вредно эта система отзывается и на развитии темброво-комплексной гармонии, чью эволюцию нелегко проследить в истории европейской музыки, но которая в своем происхождении имеет, несомненно, так называемую разнородную гетерофонию (обрастание напева равноправными побегамии-интонациями, как ствола ветками и ветки листьями) — практику довольно обширную в музыкальных культурах различных народностей; эта культура, закономерно переорганизованная, переинтонированная и переосмысленная современным европейским городом, дала пышные всходы в творчестве разноликих композиторов — у нас от Бородина до Прокофьева, на Западе — в импрессионизме, затем у Шёнберга (особенно знаменитые пять пьес для оркестра), у Берга и других. Стравинский в «Сacre» и в «Свадебке» тоже раскрыл новые эмоционально-смысловые перспективы с помощью темброво-комплексной гармонии. Ее предчувствия и «нащупывания» легко обнаружить еще и у Глинки, при всей строгости его классического мелодически-полифонного моцартовски-ясного голосоведения (в «Руслане», в «Ночи в Мадриде», в «Камаринской»). Темброво-комплексная гармония открыла путь к познанию в музыке еще и еще новых сторон и человека и природы — многообразность, многокрасочность, эмоциональная чуткость развивающейся в возможностях этой гармонии музыки несомненны. И данный путь, во многом родственный русской музыке, как и полифонный гармоничный мелос Глинки — Чайковского

с его многогранностью, мелос психологического реализма и романтической культуры чувства, в корне противоречит механической предустановленности римановских «функций» и их отрицанию интонационной природы музыки как искусства прежде всего напевной мелодической «речи». Интонационная природа музыки чужда и пресловутой линейности и «равняющейся по мертвому басу» вертикальной гармонии. Но она вовсе не отрицает гармонии как сферы движущихся голосов, всегда в совокупности образующих мелодический поток, организованный ритмом. Мелос и создает эту гармонию как интонацию, ибо только живая интонация и движет и одухотворяет музыку.

«Предустановленная гармония» с ее функциями противоречит и народной музыке, всегда интонационно, в законах «устности», создаваемой. Интонационная музыка требует от создающего и воспринимающего ее слуха непрестанной активности. Функции же, затверженные рассудком, требуют от слуха лишь пассивного «счета» аккордов, механического их сопоставления и размещения. Интонировать их нет надобности. Все дано, все исчислено. За последние годы изучение русской музыки почти не продвигается из-за упорной установки теоретиков-музыковедов на «функции» — систему, чуждую эволюции русской музыки с ее ритмо-полифонным мелосом в основе, закономерным, но не «предустановленным», с ее развитием, отрицающим в корне механическую разработку. Техника композиторской молодежи, зараженной «функциональностью», большей частью ограничена и даже беспомощна.

Для русской народной музыки характерно крайне осторожное пользование доминантностью, прикрепленной к определенной ступени лада и довлеющей над тоникой. Тоника — устой — вот главный упор интонационного стремления. Стремление к ней голоса выражается в чередовании заполненных и незаполненных (движение скачками) ходов, и в этом, как в способе достижений тоники, и заключается развитие напева, но тоника, конечно, довлеет.* Гиперболизм доминантности, возникший из прикрепления к V ступени мажорного лада аккорда, включающего не только вводный тон, но и тритон, был в свое время едко подмечен Глинкой у немцев, в особенности у Вебера. Слух Глинки искал и нашел средства преодоления этого гиперболизма путем «выдвижения» субдоминантности для равновесия, особенно в остановках и замыканиях движения музыки. Отсюда

* Знаменитая, якобы присущая русской народной музыке, плагальность, особенно свойственная Глинке, в чем усматривается одна из характерных черт его как «народника», — выдумка в значительной мере Лароша и повторявшего за ним Стасова. Плагальные кадансы Глинки — одно из характерных качеств его стиля, легко объяснимое, как видно, и укрепившееся в практике некоторых русских композиторов, но далеко не коренное и не обязательное свойство русской национальной гармонии.

его плагальные кадансы. Глинка с его коренящимся в песенности русской народной музыки и ее подголосочной системе чутким мелосом понимал, что чрезмерное обнажение доминантности в гармонии противоречит сущности его мелодики. Кроме того, как стилистический прием, уравнивание доминантности плагальностью (в особенности, когда плагальные гармонии появляются после доминантовых и даже после тоники) придает музыке мерность поступи, эпичность, повествовательность склада. Глинка отлично чувствовал, как и где это применять, и так как музыкальная драматургия «Руслана» требовала именно такой мерности, то естественно, что в соответствующих моментах оперы Глинка и пользовался данным стилистическим приемом. Но его гармония в целом и шире, и многообразнее, и динамичнее; и хотя в общем ей свойственно чувство меры в отношении «обнажения» доминантности, но сугубо плагальной эту гармонию назвать нельзя. Тем более Глинке чужда «функциональность». Итак, в современном увлечении римановской функциональной гармонией нельзя не видеть тормоз к развитию народно-национальных основ русской музыки (к развитию, а не архаизации). В эволюции западноевропейской гармонии тоже далеко не все течения приводят к гиперболизму басово-доминантовой сферы и к прикреплению голосоведения к «функциям» баса, возникшим из практики «клавирного» сопровождения и теорий цифрованного баса.* В процессе смыкания русской песенности с передовыми для его эпохи устремлениями западноевропейской гармонии Глинка, естественно, примкнул к гармонии, обусловленной голосоведением как интонационным процессом, т. е. к моцартовско-керубиниевской стилистике.**

В «функционализме», следовательно, налицо: 1) механизирование гармонии генерал-баса и практики *continuo*, некогда прогрессивной; 2) установка на самостоятельность гармонии как вертикали, самодовлеющей и вместе с тем функционально предопределенной; 3) вытекающая отсюда практика гармонизации «пятнами», т. е. подведением гармонических (аккордных) голосов к отдельным точкам мелодии. Отсюда следуют раздробление интонации мелодической на абстрагированные «моменты» подчеркнутости и одновременно — резкое обособление элементов

* В самом деле: уже физиологически-зрительно аккомпаниатор или «вождь *continuo*», видя перед собой всегда и упорно зашифрованный бас и над ним мелодический рисунок, естественно, должен быть быстро соотносить, какие тона и как «надстроить пальцами» по басу. Этот процесс неизбежно механизировал голосоведение и вел его к «функционализму», далекому от гармонии, рождающейся всегда из голосоведения как интонационного процесса.

** Интересно, что можно наметить линию: Керубини и Катель через Клейна к Дену (в его крайне любопытном учебнике): и тем самым можно объяснить, почему Глинка примкнул к Дену. Тут было соприкосновение с французским пониманием гармонии.⁶

(мелодия, ритм, гармония), составляющих музыкальную ткань. Нормально слух воспринимает эту ткань в совокупности элементов — как движение, образуемое голосоведением и дисциплинируемое ритмом. Моцартовско-глинковская гармония — классический образец такой естественности. Того же достигают и Бетховен и Чайковский. Воспринимается музыка в целом, а не гармонические «пятна». Элементы не дифференцируются, если только в замысел композитора не входит сознательное выделение и подчеркивание значения одного из элементов (ритма, как это бывает у Бетховена, мелодии, гармонии или тембра как комплекса); 4) функционализм, выделяющий «точки» из мелоса, противоречит и полифонно-гармоническому голосоведению, и темброво-комплексной «гетерофонной» гармонии, ибо «функционализм» сковывает тембры своей рационалистической предопределенностью.

Но критика «функционализма» как сковывающего сознание композиторов метода ни в какой мере не снимает исторического значения практики гармонии генерал-баса и трансформаций этой практики в музыке XIX века, особенно у романтиков. Важно только помнить, что создание европейской гармонии — сложное, из целого ряда смысло-стилевых тенденций, теорий и «практик» слагаемое, отнюдь не объединяемое рационалистическим функционализмом. В нашей же стране коренные основы русской народной интонации с ее системой централизации на устой — на тонику, с ее крепко дисциплинированной устной полифонией — метод, который есть интонационный, а не абстрактно-рассудочный процесс голосоведения; метод, в котором полифония, гармония, мелос, ритм составляют единство. Функционализм в наших условиях является тормозом развития, принципом, дифференцирующим элементы музыкальной ткани в пользу гипертрофии механизированной гармонии. Впрочем, и передовые, жизненные направления западноевропейской музыки точно так же борются и с акцентирующим такты метрическим «танцевальным» басом, и с «предустановленным» движением басового голоса как базой гармонии, и с гипертрофией доминантности.

Но чтобы понять эти процессы, надо вернуться к историческим предпосылкам «функционализма», с одной стороны, а с другой — хоть эскизно наметить этапы развития европейской полифонии.

Практика аккордового сопровождения («basso continuo», генерал-бас, цифрованный бас), т. е. практика исполнения, вырабатывала и соответственные нормы гармонии — гармонии исполнительской, а не творческой, композиторской практики.

Между ними есть мало замечаемая, но существенная разница, почти как между процессом мышления и его воспроизведением, между философом — творцом мировоззрения и философами

школьных систем и т. п. Средневековые теоретики понимали эту разницу в музыке как разницу между мышлением,— что было и композиторством и теоретизированием,— и *musica-pratica* (обучение и исполнение). В эпоху Ренессанса, с развитием «светскости» и домашнего и общественного музицирования, выделяется исполнитель-концертант с импровизаторскими навыками. Даже если он сам не композитор (чаще он был и композитор и виртуоз), то все же эта линия исполнительства была творческой, тогда как практика сопровождения требовала иного рода навыков. Нет сомнения, что эта практика гармонии существовала и до внедрения ее в камерный, концертующий и репрезентативно-театральный стиль: если она не была обусловлена, то все же была связана с танцевальной музыкой, с ее опорным акцентуемым басом и ее конструктивными нормами. Несомненно, что другая сфера европейской гармонии, параллельно этим течениям возникавшая из недр средневековой полифонии, смыкаясь с практикой танцевальной музыки и практикой сопровождения (лютневого и клавирного), получила отсюда ряд стимулов к творческому осознанию и закреплению полифонно-гармонического голосоведения в той стадии, которая вела к классической гармонии венской школы.

Что же дала практика сопровождения (*continuo*) творчеству в области гармонии? 1) Она выработала — и это главное — быструю приспособляемость композиторской техники к гармоническим потенциям, заключавшимся в любом напеве, в мелодическом голосе, но она же обусловила гомофонию со всеми ее положительными и отрицательными качествами (отрицательные — это сочинение мелодии под тонико-доминантовый бас). 2) Она содействовала быстрой эволюции танцевальной музыки: от сюиты с ее полифонической тканью к гомофонному танцу в театре, в общественном и домашнем музицировании.* 3) Она содействовала внедрению в музыкальную ткань разного рода аккордовых, «клавирного» склада, фигураций и тем содействовала высвобождению «фортепианности» от тяжелой органной интонации, но задержала развитие фортепианно-тембрового голосоведения и чисто фортепианной инструментовки, обусловив повсеместный «нейтральный» пошиб пианизма: пианизма «клавиров» и переложений. 4) Она закрепила механическую формулу полного каданса, гипертрофировала ее применение в сторону господства над тоникой доминантности (напоминаю о характерном избылии доминантовой септаккордности хотя бы у Вебера, засыпающей своей приспособленностью на все случаи драгоценные зерна веберовской поэтической романтики).

* Эта эволюция привела к опорному акцентному «прерывистому» басу, намечающему гармонию на сильных долях такта, и отсюда к новой, реформировавшей «танцевальность», ритмо-формуле романтизма — к вальсу.

Какие же интонационные процессы происходили во время напряженной эволюции европейской гармонии от XVII к XIX веку, к «золотому веку» классико-романтической гармонии? Увы, они с трудом поддаются обобщенному изложению, ибо и наблюдение за ними и анализ их очень затруднительны: наше современное мышление (благодаря воспитанию слуха, с одной стороны, на психологически чуткой гармонии романтиков и гармонии импрессионистов и экспрессионистов, а с другой — на богатствах народного мелоса, т. е. музыки устной традиции) не так остро «слышит» все процессы интонирования в недрах полифонической речи старых мастеров. Кроме того, школьно-теоретические навыки контрапункта с его абстрагированным из живого музицирования строгим стилем, никогда в столь препарированном виде не существовавшим, очень «забили» слух. И мы слышим полифонию прошлого в значительной мере сквозь теоретические системы.*

В полифонической практике и творчестве Ренессанса и далее эпохи рационалистического мышления европейская полифония достигла колоссальных интеллектуальных побед. Освобождение от оков средневековых ладовых систем и тяга к единому ладу — обобщенному в двух наклонениях — не поколебали ее творческой мощи. Наоборот. Не только в культе полифония занимала первенствующее положение, но и не меньшее во всех видах общественного и домашнего музицирования: на базе полифонической практики городских музыкантов-ремесленников, из преодоления бытовой танцевальной музыки, возникает инструментальная сюита — первая монументальная форма светского музицирования, первинка европейского симфонизма, первовыступление инструментализма как идейно-обобщающей творческой культуры. Свойственное цеховому ремесленничеству сознание художественного качества (высоты продукции) и укрепление бюргерства, содействовавшие росту интереса к культурному времяпрепровождению и заполнению досуга «любованием» художествами, несомненно поднимали уровень и музыкантской ремесленной среды, выделявшей энтузиастов своего дела. Сюита явилась одной из стадий инструментального ансамблевого концертирования; отсюда — путь к формам ансамблевого концерта с группой солирующих голосов и далее — к начаткам симфонии, по мере нащупывания формы сонатного аллегро, где принцип последования,

* В своих жизненных встречах я находил только у двоих людей среди серьезно мыслящих музыкантов остро живое постижение полифонического языка в его интонационных процессах: у базельского органиста и музыковеда Я. Гандшина и в Ленинграде у проф. И. А. Браудо. Глубоко сожалею, что его мысли и высказывания о полифонии не опубликованы хотя бы в виде очерков или даже афоризмов.

или прилепления звена к звену, уступал место развитию через контрастность и систему звукоарочных переключек. Путь этот ясен. Понятно, что он привел инструменталистов и к полифонно-гармонической ткани, и к централизации мажорного лада. Понятно, что симфония как форма, выросшая из многообразной практики инструментального музицирования, впитала в себя и метро-конструкцию танцевальной музыки с ее «периодической», и технику баса continuo, и, в известной мере, гомофонность.

Трудность исследования лежит не тут, а в наблюдении за прорастанием инструментальной полифонии и жизнью ее в эпоху, когда победила гармония, в эпоху полифонно-гармонического оркестра. Уже явление Регера показывало, что дело было не в возрождении органной полифонии и не в стилизации «контрапунктического стиля». Регер свободно ощущал полифонию как живую интонацию; его строй и склад мышления требовали именно такой техники высказывания, а не иной. Помню, А. К. Лядов по возвращении из Лейпцига сказал мне: «А знаете, там и слышат и ценят Регера как-то особенно, по-своему; и не уловишь, в чем тут суть». В наше время творчество Хиндемита с его стилистикой, безусловно современной и в то же время ощущаемой как коренное, давнее, исконное, а не как субъективное утверждение, еще сильнее поражало, чем в свое время «регерианство». Кроме того, Регер не вполне свободно чувствовал себя в «оркестровом обиходе»,* тогда как Хиндемит создал и свой оркестровый стиль, и свой камерный ансамбль. Причем его камерный ансамбль переходит за грани камерности в обычном понимании и, не теряя внутренней сосредоточенности, высказывается, словно оркестр. Оркестр Хиндемита в свою очередь насыщен динамикой и сосредоточенной жизнью камерного ансамбля, не будучи, однако, ограниченным в своих возможностях. Хиндемит не спрашивает себя, что это: гармония или полифония? Это всегда интонация — высказывание мыслей в голосоведении, управляемом ритмом не формально, а так, что ритм помогает осознать ход-развитие идей. Мертвых, пассивных голосов нет. Самолюбующейся виртуозности нет, но концертное — как диалог, соревнование, афористические высказывания голосов — часто наличествует и оформляется технически блестяще. С музыкой Хиндемита вновь вошла в жизнь та давняя, одухотворенная энтузиазмом музицирования инструментальная культура полифонии, которая зародилась среди кипучей молодости европейских бюргерских городов и была создана не из недр культа, не из теоретизирования о контрапункте, а из дружной совместности

* Я отнюдь не умаляю художественной ценности оркестровых сочинений Регера, но ткань его партитур — все же густая сеть малодифференцированных сплетений.

интересов цеховых ремесленников-музыкантов, не только выполнявших заказы, а и двигавших родное искусство; из совместного музицирования инструменталистов, еще не превратившихся в «пассивный стоголовый оркестр», в большинстве случаев подчиняющийся не уму, а заученным жестам, ибо дирижеров с творческим сознанием все же мало.

Вагнер, по-видимому, понимал, в чем загадка образования инструментальной полифонии нового качества, т. е. полифонии, шедшей на смену культовой, как вокальной, так и инструментально-вокальной. Если бы он не понимал, то в своих «Мейстерзингерах», добродушно иронизируя над вокализирующими мастерами, он не создал бы такой инструментальной атмосферы вокруг них. Он же создал ее с нежным поэтическим любованием и проникновением в душу инструментализма эпохи, не стилизуя, а высказываясь языком, интонациями полифонии, а не категориями контрапункта. В то же время про оркестр «Мейстерзингеров» нельзя сказать, что это стиль какого-либо аристократического камерного ансамбля. Его качество иное, хотя, повторяю, дело не в стилизации. Вагнер понял, что конкретная практика «мейстерзингеров» была, возможно, и консервативна, и «неуклюжа», и ригористична, но за ней в ренессансных бюргерских городах развивались уже поросли демократического искусства и демократического музицирования, особенно в среде цеховых музыкантов. Их на сцене нет, но в партитуре — их дух, их полифония, рожденная из совместного музицирования. И Вагнер, конечно не техникой «Тристана», чутко напомнил музыке XIX века о богатых возможностях полузабытого языка одухотворенной интонационно, а не механизировавшейся полифонии. И сделал он это в эпоху победоносного господства полифонно-гармонического романтического оркестра.

В характеристике творчества Хиндемита и в экскурсах к Регеру и Вагнеру я почти исчерпывающе изложил свою гипотезу о первых этапах развития европейской инструментальной полифонии из практики музицирования ремесленников музыки — музыки как одной из отраслей трудовой культурной жизнедеятельности европейского города Ренессанса и так называемой эпохи Просвещения. Эта практика выработала полифонический язык и технику в живом общении, почти граничащем с подобного рода совместным, содружным пением крестьянских хоров и с навыками и нормами «музыки устной традиции», в непосредственном обмене опытом и в соревновании мастерством. Исследователи, пораженные монументальностью и величавостью культовой хоровой и органной полифонии и пышностью и блеском концертирующих ансамблей — при церквах, капитулах и при дворах, княжеских и аристократических, упускали из виду простое и психологически вполне понятное (музыкант-инструменталист не может же обходиться без музыки в кругу друзей

и товарищей по роду деятельности *) явление, что из интереса к искусству рождаются не только технические упражнения по повышению квалификации, но и поиски и изобретения для усовершенствования самого искусства, что на изысканиях этой лаборатории воспитывается творчество, а не только виртуозность, и что в такой атмосфере и расцветает живое искусство, а не субъективно-кабинетное сочинительство. Города бюргерства, зубами вырывавшие для себя место в жизни у феодалов, жили кипучей, напряженной жизнью: и то, что создавал «мой город», чем он красовался и кем, какие ремесла и искусства в нем процветали, — все это было родным интересом для каждого горожанина. В таких условиях могло вполне «бытовать» искусство содружного музицирования, т. е. искусство полифонических инструментальных ансамблей. И грань между исполнительством и творчеством (как в наших крестьянских хорах с их практикой запевков, попевок и подголосков) тут почти снималась.**

Несмотря на могучий давний рост культовой и придворной вокальной полифонии, инструментальный «полифонизм» как самостоятельное явление (т. е. не как дублировка или орнаментация вокальных голосов) должен был создавать и свои принципы оформления, и свои конструктивные нормы, и свои основы голосоведения. Уже ощущение интервалов и стилистики сплетений голосов было качественно иное (с точки зрения интонационной, а не абстрактно-теоретической). И если в конструктивном отношении можно было цепляться за ритмо-формулы танцев эпохи и структуры танцевальных схем, то в развитии интонационном приходилось нащупывать новые пути, соотносясь с природой и тембрами инструментов. Приходилось заботиться не о вокальной сглаженности, а об экспрессивной характерности «высказывания» инструмента, не без учета своеобразия его интонаций. Возможно, что «пленэрность» большинства культивируемых жанров вызвала особенно выгодные для данного инструмента «высказывания». Но вернее, что нечто характерное лежало в самой эстетике инструментального полифонизма с его стремлением к выразительному «представительству» в противоположность пластичной поступи и церемониальной «репрезентативности» культовой музыки. Точно так же типична здесь не пышность орнаментики, как в «высоком концертном» стиле, а ее подчерк-

* В книге своей о том, как во мне слагался и рос музыкант и как созревало мое музыкальное сознание⁷, я подробно излагаю, как много в юности своей я был обязан совместному серьезному музицированию вокалистов и инструменталистов из слоев «музыкальной демократии» и сколько в них было артистизма!

** В этой практике инструментального музицирования профессионалов все же несомненно закладывался фундамент монументальной оркестровой техники и рождались зачатки организации современного оркестра, оркестрового дела и его профессиональной этики.

нутая задорность, «излом», словно инструменты готовы вступить в спор друг с другом или подражают выкрикам глазающей, празднично шумной толпы горожан. Вообще экспрессия этой полифонии очень близка к знаменитому описанию городского гуляния в «Фаусте» Гёте. К сожалению, материалов обнаружено еще мало, и они большей частью фрагментарны. Многие приходится восстанавливать по остаткам в полифонно-гармонической и гомофонной симфонической музыке XVIII века. Например, забавные «интонации-афоризмы» — хотя бы фаготы, инкрустируемые Гайдном в благодушную ткань его симфоний — или экспрессивные диалоги инструментов, словно собеседования людей (как в симфониях, так и в инструментальной экспрессии знаменитых его ораторий), не могли быть личным изобретением Гайдна или подражанием характерному в вокальном стиле. Вернее, что в юности своей он многократно прислушивался к интонационно-образной, почти как живая речь, бытовой инструментальной музыке, а кроме того, сам, по всему складу своей психики близкий к ремесленно-профессиональным музыкальным кругам, чутко постигал характерно-выразительную речь каждого инструмента. Не надо путать: гайдновская манера выделять инструмент каким-либо «образным высказыванием» не является импрессионистски-тембровым «показателем». Это идет от реалистически-экспрессивной трактовки инструментов как носителей живой интонации, а не как «воспроизводителей» какой-либо, уделенной данному голосу строчки партитуры. Оттого даже в наивно-гармонической, чаще всего гомофонной структуре многих симфоний Гайдна слышится инструментальная полифония — так характерологично голосоведение. Конечно, это идет от сложившейся, но полузабытой практики инструментальной полифонии, которая родилась в среде самостоятельного и самобытного ремесленно-профессионального музицирования: тогда инструмент был словно голос его «хозяина», его «второе я», и игра на нем становилась живой речью. Иначе, как этим образным пояснением, я не могу выразить свою мысль и сущность «предсимфонической полифонии».

Почему эта практика не стала сложившимся стилем и не завоевала вершин, а только наплатала собой быстро развившийся новый полифонно-гармонический инструментальный строй симфоний и почти на протяжении всего XIX века таилась как бы под почвой, будучи, однако, живым родником? Понятно, что культовая вокальная полифония идейно себя изжила и что органная полифония после Баха омертвела, механизировалась, как омертвел, высох протестантизм, перестав быть оппозиционной религиозной идеологией. Кроме того, эпоха великих рационалистических размышлений уступила место конкретному революционному строительству, а психика «соскучилась», пусть по наивным, но зато жизненным, «теплым», непосредственно волнующим

интонациям. И культура монотематических форм с их абстрактными «выведениями» из «голоса-вождя» его подобий стала чуждой. Фуга перестала быть живым языком. «Говорить только главное, насущное, то, что прямо обращается к сердцу», — так можно бы сформулировать пожелания массового слушателя эпохи «бури и натиска» и буржуазной французской революции музыкантам. Но почему же нарождавшийся среди омертвевшей культовой культуры канона и фуги с ее рационалистическим голосоведением светский стиль интонационно реалистической инструментальной полифонии уступал первенство гомофонии и полифонной гармонии? Стиль этот, словно свежий родник, уйдя под почву, лишь изредка появлялся на поверхности, пока в нашей современности не началось его возрождение.

Одно основное стилистическое направление можно различить в навыках, приемах и манерах ансамблевого музицирования, равно как и в его высших формах, объединяемых понятием сюитности (чередующиеся звенья). Чем ближе светская полифония к быту, тем ярче проявляется ее реалистическое качество — это игра. Пусть не заподозрят меня в «гангликанизме». «Игра», игровая полифония — это чисто ренессансная юная манера (и больше: стиль) высказывания нарождающегося светского инструментализма: звуки радуют, мастерство вызывает соревнование и любование, оковы культа сняты, инструментализм хочет отразить действительность во всем многообразии ее ритмов и звуко сочетаний. Одновременно с закреплением новых норм и навыков ремесла растет индивидуальная выразительность мастера-исполнителя. И вот мало-помалу все интенсивнее развивается концертирующий стиль, а с ним начинают закрепляться формы концертирования. *Concerti grossi*, кассации, дивертисменты, серенады врываются в городской быт широкой волной; прежние наивно-ремесленные «выходки», «демократические замашки» ансамблевого музицирования «выглаживаются», стилизуются и формируются в некие обобщенные «нормы высказывания». «Игра» интеллектуализируется. Бранденбургские концерты и затем сюиты И.-С. Баха* остаются непревзойденными вершинами данного процесса. Параллельно то же происходит в светском сольном полифоническом стиле: в партитах и сюитах Баха и Генделя, в портретной, пасторальной и танцевально-характерной музыке французов игровая сущность, не теряя еще своих реалистических качеств, тоже интеллектуализируется и психологизируется. Но одновременно в сфере сольности начинает быстро развиваться индивидуальное концертирование и с ним пышный

* И.-С. Бах — такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени. И потому сфера его деятельности — не только полифония. Но полифонист он всегда и везде.

виртуозный стиль сольных концертов, в которых «игровое» начало частью симфонизируется, частью вырождается в самодовлеющую виртуозность. Здесь уже само собой понятно, что для полифонического ансамбля возможностей остается мало.

Интеллектуализируясь и идейно возвышаясь, светская полифония, и ансамблевая и сольная, склоняется все более и более к принципам сонатности и развитию через контрасты идей, а отсюда и к полифонно-гармоническому складу; особенно в симфонии, где ансамбль становится оркестром. В камерной же музыке полифонно-инструментальный ансамбль суживается до струнного квартета; тоже склоняясь к сонатности, камерный ансамбль, однако, упорно и долго сохраняет и поддерживает полифонный склад, но очень сглаженный воздействием романтической гомофонии (влияние Lied). Таков был ход вещей; арена его — особенно две первые трети XVIII века. В музыке Гайдна демократическое начало, заложенное в истоках практики инструментального ансамблевого «преоркестрового» музицирования, с упором на экспрессивную «игру», «играние», успело расцвести вновь в рамках нового стиля. Все попытки сделать Гайдна каким-то деревенским народником очень притянуты. Гайдн — в ремесленно-музыкальной культуре города, к его времени уже освоившей гомофонно-гармонический стиль, но с сохранением полифонической экспрессии в трактовке инструментов (см. выше).

Деревня не могла организовать симфонический стиль. Фольклорные узоры в музыке Гайдна — это больше пригороды Вены, затем влияние поместной усадебной культуры, чем осознанное творчество на крестьянской народной основе.

Мост же от инструментальной полифонии к сонатно-гармоническому мышлению образует блестящая, остроумнейшая, насыщенная жизнерадостностью и осязательной людской мимикой и характерными повадками (словно игра масок, *commedia dell'arte*) камерная музыка Доменико Скарлатти (1685—1757),* т. е. его клавирные композиции. Это «игровое раздолье» наблюдательнейшего ума и чуткого слуха: каждая мысль — игра, каждое высказывание — четкий образ. Всюду движение, жест, бодрость. Никакой нагроможденности. И почти всегда диалогующие голоса, а не гомофонное соподчинение! Здесь, на грани господства сонатности, мы слышим, осязаем перерождение полифонической ткани, ее прояснение, — и все это в стиле жизнерадостной игры.**

Вот теперь можно попытаться дать ответ на существенный вопрос о понижении интереса к сложным полифоническим

* Напоминаю хронологические вехи: И.-С. Бах 1685—1750; Рамо 1683—1767; Гендель 1685—1759; Куперен (Couperin «François le Grand») 1668—1743.

** Еще раз творчество как гениальная игра острого ума всплыло в юной музыке Россини, но уже в иной стилистической оправе.

конструкциям, о сдаче перед гармонией еще живых, блестящих проявлений ансамблевой и сольной инструментально-полифонической и игры как проявления жизнерадостного чувства; на вопрос об остановке — длительной — в начавшемся развитии полифонического бытового и ремесленно-профессионального музицирования с его демократическими тенденциями и яркой реалистической наблюдательностью. Ответ надо искать только в смысло-интонационном содержании этой замечательной переломной эпохи, в повороте истории европейской музыки на путь инструментального симфонизма.

Игра как инструментально-полифоническое искусство ориентировалась не на психологию личности, а на человека в его общественном проявлении и поведении: как его ощущают и понимают окружающие его люди по его же повадкам и чувствам в их проекции вовне. Не случайно в этот период господство интонаций и ритмов «танцевальности». Не случайна характерная динамика мотивов и поступи музыки у Д. Скарлатти: тут словно росчерк, там штрих, фиксирующий жест, здесь неожиданно врывающийся оборот, словно вбежал новый персонаж, новая маска. Каждое чувство живет не как внутреннее переживание, а как извне наблюдаемое проявление. Даже у Баха (у Генделя тем более, при его мастерстве обнаружения жизнеповедения и наглядных чувствований народной массы, толпы) в созерцательно-сосредоточенных моментах его светских полифонических композиций нельзя ощутить анализа внутреннего переживания, субъективного чувства, шумановского «*Wagum?*». В них, в этих моментах, чувствуется, что так звучат родные его горожанам мысли и думы, а не душевно-личные состояния, что тут лирические обобщения складываются из впечатлений и раздумья в общем и над общим, как и бурные радостные чувства осуществляют себя в общем объединенном порыве: танцевальные ритмо-интонации позволяют осязать, видеть проявления всем знакомых чувствований. Звуковая игра становится жизнеповедением общественного человека, ибо она вовсе не отвлеченная звукоголоволомка: вот так, в игровом становлении полифонической ткани, европейские музыканты предэпохи великого политического и идейного взрыва слышали жизнь и ощущали человеческое.

Но в то же время на вершинах искусства музыка все сильнее входила в круг идей современности, и развитие ее шло к овладению формой симфонии-сонаты, диалектикой сонатности, потому что только через эволюцию этой формы* можно было выразить бурный драматизм эпохи, коллизию мыслей и чувствований и поднять музыку на еще более высокий уровень идейности, дать более глубокий анализ человеческого сердца. Ни рационализм фуги, ни ораторский пафос культовой полифонии, ни виртуозный

* Собственно: этой категории и стадии музыкального мышления.

блеск концертирующего стиля не могли выразить желанного и предчувствуемого. Еще того менее могла соперничать с этими мощными стилями и формами музыки и музицирования светская инструментальная ансамблевая полифония, несмотря на имевшиеся в ней демократические тенденции и реалистические основы ее «игровой культуры». Этот полифонизм был скован своим же узким ремесленно-профессиональным бытом и обслуживанием идейно тесных или же служебно-деловых запросов бюргерских и ремесленных слоев городов. Он еще не созрел до вершин искусства, и уступка назревшей культуре симфонизма была сама собой разумеющейся, но именно и в недрах музыкально-ремесленного ансамблевого музицирования выработалась та чуткая техника совместной игры, которая подготовила путь симфонизму, требовавшему для своих «высказываний» наличия оркестра, т. е. инструментального коллективного ансамбля новой формации.

Но и эти соображения еще не исчерпывают обсуждаемого процесса. Решала дело все-таки эмоционально-смысловая настроенность кризисной поры. Человечество меняло мировоззрение, шла борьба понятий, мнений, традиционных убеждений. Люди переосмысливают и свой эмоциональный строй. Какими интонациями была насыщена эпоха, то она желала слышать и в музыке. Период «бури и натиска» в Германии — это интонации страстные, восторженные, пафос, доходящий до надрыва, крика, исступления. Конечно, риторика фуги и подобных ей рационалистических конструкций не вмещала этого, но в вокальном искусстве — особенно в сфере речитатива, декламации, в музыке циклов «Страстей» — страстная патетика уже была налицо, как и в различного рода органных импровизациях. Но то же время знало и созерцательно-величественные интонации не только в лирике и драме, но и в речах ораторов, в книгах философских размышлений и в общении письмами — в эпистолярном языке. Параллельно шло становление сентиментализма. Еще не было психологического реализма с его анализом личной душевной жизни, еще не неистовствовали романтики, выдвигая культуру чувства, а масса уже жаждала слышать «простую речь» и мелодику сердечную и волнующую; ибо приближалось господство семейственности, чувствительности, культа «простых нравов» простодушных людей и «домашности», умиления перед природой, тихой созерцательности. Соответствующие всему этому интонации вызвали в музыке романсовый мелос, задушевный, сердечный; и слова, и мелодия, большей частью не притязавшая на длительное развитие, оваяны были единым интонационным строем — «звучанием от сердца к сердцу».

До сих пор еще мало по достоинству оценена и понята реформаторская, проповедническая и творческая, инициативная

роль Руссо в защите и борьбе, в пропаганде и чутком постижении закономерности прихода к жизни «стиля сердечных интонаций». Это было рождением вновь европейского мелоса и его новым прекрасным становлением. Через него возникало тесное общение множества слушателей с профессиональным музыкальным искусством, и оно, впитывая в себя рожденный в недрах быта и семейных традиций лиризм, пронизывалось интонациями сочувствия к человеку.

Глюк является выдающимся носителем и выразителем интонационных чаяний предреволюционного времени. Один из умнейших композиторов, четко осознавший качества музыки как живой речи, интеллектуалист, глубоко понимавший, что музыка, как и поэзия и драма, не «вещание наугад и по наитию», а «осмысленное делание», — он ставил перед собою ясные и определенные реформаторские задачи. Он изумительно постиг, что именно, как и почему жаждут слышать люди в музыкальном театре, и создал ряд выразительнейших лирических трагедий, насытив их желанными эпохе интонациями, а через них и современным содержанием. О реформе Глюка спорили без конца. Дело тут не в единстве слова и музыки. Это вовсе не было новостью, в особенности для французов XVIII века с их исключительно чутким пониманием культуры «лирической речи», где слово своей «смысловой пластикой» (слово-смысл было тогда своего рода материалом для ваяния речи, строфы, стиха) вызывало своеобразный «нерасточительный», несамодовлеющий мелос — в целом же возникало интонационно единое лирическое высказывание.

Глюк постиг хорошо это качество французской музыки. Но сущность его реформаторства заключалась в том, что он нашел новые формы этого единства через внедрение в музыкальный театр современного «конфликтного» интонационного содержания. Эпоха «бури и натиска» внушила ему интонации бурного, страстного пафоса; этическая направленность философской мысли и политического недовольства вызвала интонации предгрозовых предчувствий, величавых промыслов и убеждений, а рядом со всем этим трагически ощущавшимся строем жили интонации «от сердца к сердцу» — интонации нового мира чувствований, к которым влекло всех. Наступившая революция вполне почувствовала, приняла и оценила дело Глюка. Итак, в его реформе ему приходилось думать не столько о единстве слова-музыки (это само собой разумеется), а о новой выразительности, вытекающей из нового эмоционального строя и содержания интонаций окружающей среды. Сознательно или нет, но каждый чуткий, умный композитор остро ощущает малейшие нюансы, перебои и тем более смены в интонационном строе своего времени — в том, как высказывают свои

помыслы и чувствования люди.* И каждый кризис в музыкальном театре, и каждая реформа оперы начинается с ощущения несвоевременности, устарелости, мертвенности интонаций хотя бы еще признаваемых образцовыми произведений, а кончается заменой их произведениями нового интонационного строя как носителя современных мыслей и чувствований. Поэтому Глюк, Гретри, Вагнер, Даргомыжский, Мусоргский формулировали свои реформаторские идеи различно, но сущность их дела оставалась схожей. «Иное» заключалось в разности эпох, места, времени и исторической ситуации.

Глюку, пожалуй, труднее было найти соответственный ритм слов, да и вообще поэтическое соответствие своей музыке, чем обратно. Ведь он имел дело с итальянским строем речи и вокала и впоследствии с французской поэтикой, будучи сам немцем. Но если реформа удалась, то в этом еще одно существенное доказательство, что сущность ее была в новом интонационном содержании, в новой смыслово-эмоциональной экспрессии, а затем в силе «техники» отбора словесного материала сообразно уже качествам данного языка. Глинка как типично интонационный композитор, задумав создание национальной русской оперы, очень-очень мучился — уже осознав музыкально-интонационный строй — с поисками текста как адекватной словесно-интонационной ткани. И для него суть дела была не в том, хороший или плохой поэт делает либретто, ему нужен был чуткий к необходимым для него интонациям, пусть даже версификатор. То же было и с Чайковским.

Глюк так гениально-правдиво почувствовал свежесть нового интонационного строя своей эпохи, что мало кто до наших дней ощущает стилистический разлад, почти «музыкальное двуязычие» в его лучших лирических трагедиях, что «руссоизмы» его сентиментальных романсовых напевов с трудом увязываются с величавым предгрозовым пафосом трагической декламации и не создают требуемого сюжетностью единства. Но этот стилиевой разлад есть следствие органического противоречия в интонационном строе самой эпохи, а потому и не замечается. И правы были французы революции, когда, уже танцуя «Карманьолу» и в суровом ритме *Ça ira* слыша призыв к мести и борьбе, они в музыке Глюка, композитора, пригретого партией ненавистной королевы, продолжали ощущать свое, дорогое, созвучное пафосу великого обновления нации. . . В революционные годы парижский народ, переинтонируя на свой язык множество популярных напевов прошлого, наряду с созданием все новых и новых песен улиц и площадей пламенного

* Высказывают — это не совсем точно, ибо интонация как эмоционально-смысловой тонус звуков, произносимых человеком, ощущается и в слове и в музыкальном звуке, ибо интонация прежде всего — качество осмысленного произношения.

города, не вносит в уже сложившийся мелодический гомофонный склад (все эти напевы подразумевали простейшее сопровождение, лаконичное, живое, обобщающее и подвижное) чего-либо нового в отношении структурном или гармоническом. Теоретизирующий глаз не увидит в этой массе песенных и танцевальных мелодий ничего существенно нового.* Но что дело тут было вовсе не в «революционности» текста, не в интересе словесном, показывают и свидетельства современников о захватывающем воздействии напевов, а главное, их колоссальная повсеместная распространенность и влияние на европейский мелос. Работая над балетом «Пламя Парижа»,⁸ где-где я не встречал фрагментов или элементов, а то и прямых цитат из «песен и танцев революции», и даже некоторые, слышшие за типично немецкие, обороты (например, у ранних музыкальных романтиков) оказывались выкованными во Франции. Очень сильное импульсивное «внушение» шло от танцевальной и маршевой ритмики, одухотворенной революционным порывом. Неистовая, «искристая и броская» хороводность «Карманьолы», решительная поступь призывных маршевых песен, заборность куплетных припевов, особенно же неистощимая изобретательность в мелодической игре теми же ритмо-формулами множества контрдансов — всюду, всюду слышится смелая, жизнерадостная и вместе с тем гневная воля масс.

В этой скромной по составу своих элементов музыке, но музыке волнующей, обнаруживающей экспрессию и силу, — блестящее доказательство, что ритм и интонация являются главными проводниками музыкальной выразительности и убедительности. Если данные оба стимула экспрессии действуют не случайно, не механически, а это бывает, когда интонации и ритмы соответствуют содержанию идей и настроенности чувств господствующих слоев народа, то восприятие в свою очередь становится естественным, незаторможенным: музыка слышится как правдивая «речь» и ощущается как реальность, действительность. Когда к тому же и ритмы и интонации общезначимы, усвоены, слуху не приходится преодолевать непривычные впечатления. Он только отмечает, как, с каким мастерством трансформируются знакомые элементы. Сознание сравнивает «подобия» и различает в них эстетически иные качества, а за ними многообразие жизни. Потому в каждую эпоху, иногда в чередовании ряда поколений, обнаруживается очень небольшое количество основных интонаций, на которых и создается сложный комплекс музыкально-творческих явлений.

В бурные годы французской революции происходил отбор интонаций, наиболее отвечавших эмоциональным «запросам»

* Таким в большинстве случаев и было отношение к музыке французской революции.

масс.* В кругу этих интонаций, в их варьировании и перинтонировании, в их ритмическом преобразовании, путем ли острой подчеркнутости и перемещения акцентов, путем ли игры длительностей внутри напева (при повсеместном преобладании двухдольного метра),— словом, в их постоянном воссоздании интенсивно работало творческое воображение вѣдомых и невѣдомых композиторов, чутко сообразовавшихся с желаниями революционного народа: музыка отвечала действительности и воспринималась как реальное, не надуманное искусство. Таким оказалось на данном этапе искусство четко сконструированной, быстро охватываемой сознанием и легко запоминаемой мелодии, как романсно-песенной, так и танцевальной, остро ритмичной. Без сопровождения эти напевы звучали полноценно, но все же их строение подсказывало гармонию—простейшую,—и потому подобный мелодический стиль являлся гомофонным. Парижская песня и песня-танец эпохи революции, широко распространяясь, оказались тем историческим клином, который расщепил музыкальное развитие на музыку до Бетховена и последующую, после него, музыку XIX века. Хотя Бетховен тридцать лет прожил в XVIII веке и революцию встретил девятнадцати лет, именно с нее, с французской революции начинается новая эра музыки—музыкальный XIX век, и всегда кажется, будто Бетховена в XVIII веке и не было. Интонации и ритмы музыки французской революции сыграли в его творчестве своей динамикой и пламенностью громадную роль; сами они в этом могучем сознании развились и созрели. Ритм в его только что указанном, для массовой музыки Парижа, значении, как стимул экспрессии и жизненного подъема, а не как механический принцип конструирования, становится в бетховенском симфонизме, можно сказать, перводвигателем. В тесном единении с интонацией ритм—«проявитель» бетховенских идей, дисциплинирующий ход и воплощение мыслей и одновременно способствующий гигантскому разрастанию возможностей музыкального развития. В сущности, именно у Бетховена, в чьем творчестве воплотились насущные жизненные задачи музыки на великом историческом перевале с XVIII на XIX век, развитие как основа симфонизма, как ключ к сказочным возможностям мышления в музыке и музыкой проявляется впервые в полноте всех своих средств. Точно так же возрастает и углубляется значение интервала как носителя интонационного напряжения, потому что соотношение тоналностей, их взаимозамещение, их звеньевое включение друг в друга и «арочное» переключение обуславливаются их интервальными сопряжениями—качеством интонационных расстояний.

* Многие были найдены стихийно (хотя бы интонации «Марсельезы»), подхвачено и закреплено жизнью. Многие потом возникало на основе проверенного, испытанного.

Иначе говоря, роль «интервалики» в движении и образовании мелодики и в статике и динамике аккордов, т. е. в гармонии, переносится и на взаимоотношение тональностей и их взаимосопряжения. Интервал, показатель степени напряжения интонации, вступает теперь в строение формы и преодолевает конструктивный схематизм, навязанный музыке поэтической метрикой и танцевальностью с ее мерным механическим «тактированием» музыкального движения, сковывающим музыку как мышление и развитие мыслей.* Бетховен понял значение формы как схемы и не разрушал «конструктивизма периодов», но, преодолевая инертность этих норм, подчинял их развитию как главному «пособнику» в росте возможностей музыки — носительницы идей.

Самостоятельность музыки как искусства немислима без организации элементов музыки в форме как процессе становления интонаций, т. е. конструктивного принципа; этого требует временная природа музыки, ее развертывание во времени. Освобождение музыки от контрфорсов поэзии, танца и воздействий «зрительности» и зримых искусств впервые с такой полнотой проявилось в творчестве Бетховена, а оттого и принципы оформления получили основания музыкальные, обусловленные слуховым восприятием и творчеством. Потому-то все существенные качества интонационности, никак не постигаемые отвлеченно, рассудочно или с позиций «зримых конструкций», — интервал, вводный тон, развитие, ритмо-интонация как единство — заняли в бетховенской музыке свойственное им, закономерное по ходу исторического развития место.

Но, как всегда, вслед за эпохами интонационных кризисов многие сложные и художественно-изысканные достижения и опыты перестают восприниматься, и пути эти забрасываются. Новые люди, новое идейное устремление, иная «настроенность эмоций» вызывают иные интонации или переосмыслиют привычные. Горе композиторам, не услышавшим этих перемен! Их не будут слушать, ибо не слышат мысли их музыки. Все равно, как если писатель, основываясь на каком-либо превосходном академическом словаре — создании прошлого, — выйдет с этим стилем в литературу новой эпохи, язык которой и динамизировался, и морфологически и фонетически переосмыслился.

Во многих своих высказываниях каждое обновленное содержанием искусство начинает «сначала», и если не «с азов», то с более простых путей и средств выражения в сравнении с теми, что были свойственны предшествующему периоду искусства.

* Точно так же обостряется «эмоционализм» вводного тона и «уточняется» применение этого важного, формирующего тональные отношения «деятеля». Опять подчеркиваю: в европейской ладовой системе полутон, становящийся вводным тоном (note sensible), — явление по самой сущности своей и н т о н а ц и о н н о е; «зримостью» его не ощутить.

Но эти «азы», эти «простые пути» чаще всего лишь кажущиеся, ибо новое искусство в борьбе производит отбор лучших — в отношении выразительности и жизнестойкости — опытов и завоеваний прошлого из тех, что допускают переосмысление в условиях нового содержания, нового строя мысли и чувства. У великих мастеров это синтез, обобщение всего, что им необходимо из предшествовавшего опыта, и на основе усвоенного — *могучий полет вперед, в будущее, через помыслы настоящего*. Таков — всецело — Бетховен. В нем есть и простота, почти «азы», не только в сравнении с Бахом, но и Моцартом. Он сын эпохи революции, и он часто пользуется «методом отбора и переинтонирования» самого обычного, очень доступного, даже вульгарного (с позиций эстетики возвышенного) материала; и это «низменное» звучит у него не только как живое слово, но именно как возвышенное высказывание благодаря этосу его помыслов, величию замыслов и их соответствию вершинам мыслей и чувствований бурной, страстной поры. И тем самым Бетховен весь в настоящем.*

Революционный, танцующий и поющий Париж, ритмуя и интонируя «по своему темпераменту» множество уже известных мелодий (наряду с созданием новых), вносил своим «как» — новым качеством «высказывания» — современный строй эмоций в сложившийся стиль гомофонной песни-танца и песни-романса. Это отбор, переоценка, переосмысливание, проба — выдержат ли материал и формы напор новых идей и чувствований, и так как это музыка, то проба происходит через переинтонирование: тонус и динамика «произношения» совсем иные, а материал — привычный. Ритмо-акценты острые, «перебойные»; концовки-кадансы четкие, «без росчерков»; инкрустируются любимые, характерные для эпохи «Марсельезы» и «Карманьолы» интервалы и длительности; поступь (*mouvement, tempo*) решительная; линии мелоса суровые, без лишних украшений — вот краткий перечень средств, применением которых вносятся в простой гомофонный склад динамика революции, темперамент, порыв, устремленность. Массовое искусство пламенеющего Парижа, музыка народного революционного энтузиазма нашли свое развитие в мощном мастерстве Бетховена, как никто, услышавшего призывные интонации своего времени. И в мастерстве его мы находим характернейшие из перечисленных качеств массового музыкального движения Парижа и Франции, которые

* Даже там, где Бетховен является «отшельником», замкнутым в свое «одинокое я», в своих гениальных последних квартетах он велик и чуток; он «перебирает» одно за другим, как бы переоценивая их, испытывая их жизнестойкость, характерные для мыслителей-мучеников эпохи эмоциональные состояния и идейные тупики. И здесь он — сын своего времени. Разве не наблюдается то же у Байрона, Шелли, Гёте, Ламартина, у нашего Батюшкова?

он превращает в бетховенски-особенные выразительные средства и применяет в величественных масштабах.*

Как здесь, так и в последующем, сжатом и суммарном, из-за сложности и необъятности темы, изложении речь идет не о «технизме» Бетховена, а все о том же основном: как мышление и чувство композитора становятся интонацией, процессы «озвучивания» состояний сознания — средствами музыки. Только через осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковоспроизведение мыслимого — что и является интонированием — элементы музыки становятся произведением искусства, образным мышлением. Так что с позиции музыки как смысла соравноценны процессы и музыкального творчества — композиторское, внутреннее интонирование («перевод» состояния сознания на язык музыкальных элементов, слышание сочиненного внутренним слухом и его техническая реализация) — и музыкального исполнения — воспроизведение сочиненного, когда музыкальный художественный объект становится достоянием общественного сознания; оно принимает или не принимает музыкальный объект и его исполнительскую интерпретацию, критикует, закрепляет в памяти целое или детали и т. д. и т. д.; но это уже область бытования — жизнь произведения.

Глава III

Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее в его повторных воспроизведениях слушателями — для себя, и это в том случае, если произведение вызвало к себе внимание, если взволновало, если «высказало» что-то желанное, нужное данному кругу слушателей. Если оно ответило на запросы ума, чувств, вкусов многих людей, о нем спорят, требуют исполнения еще и еще, его интонируют, музицируя в своей среде, в подлинном виде или в различных приспособлениях — переложениях, аранжировках. Произведение срастается с сознанием слушателей, его запоминают (чаще всего особенно взволновавшие фрагменты), напевают, «мурлычат себе под нос», порой даже неосознанно, механически, насвистывают, наигрывают на чем придется. Это уже популярность.

* Вовсе всем этим не утверждаю, что мировоззренчески Бетховен последовательный, ортодоксальный революционер; но без «песен революции» метод интонирования (трансформация идейно-эмоционального содержания сознания в музыку) и качество интонаций были бы у него иными. Байрон, Гёте — тоже не революционеры, но их интеллектуальный аристократизм иначе сложился бы вне динамизма революции, вне ее бурного становления, вне «взрывов» мира идей.

Жизнь музыкального произведения, его бытование, крайне «необеспеченно» и зависит от множества случайностей. Для композитора это миллион терзаний. Прежде всего — добиться исполнения.* Затем большая удача, если исполнитель (дирижер, певец, инструменталист) поймет и оценит замысел, язык произведения, смысл, а не «отыграет» его механически или сугубо произвольно. А ведь слушатель слышит интонирование исполнительское, ему дела нет, отвечает оно авторским намерениям или нет; в особенности, если автор мало известен, в отношении его музыки еще не успела создаться «традиция оценочных суждений» (такая традиция — великое дело в судьбе произведений). В каждую эпоху есть талантливые произведения и есть композиторы, так и не нашедшие исполнителей соответствующего образа мыслей, вкусов и чувствований. И в сравнении с музыкой созданной, число произведений, постоянно обращающихся в концертной практике, в музыкальном быту и «домашнем музицировании», крайне незначительно. Словом, тут действует отбор и случайный и сложный. Нет данных утверждать, что всегда и всюду «общественно звучит» лучшее и что все известное — непременно качественно выше.

Не продолжаю «анализа» причин продолжительности или кратковременности бытия музыкальных произведений, так как затронут этот «сюжет» по иной, основной и важной причине, непосредственно касающейся вопросов музыкальной интонации.

Когда музыкальное произведение отвечает вкусам и различного рода запросам слушателей, наиболее взволновавшие, понравившиеся фрагменты, доли, большие или меньшие детали, а иногда и целые эпизоды получают широкое распространение, прочно закрепляясь в сознании. Как я уже говорил, эти родные, знакомые, каждым легко узнаваемые и часто воспроизводимые звучания срастаются с сознанием множества людей, больше того — с их повседневной жизнью и становятся вне эстетических критериев. Это могут быть фрагменты мелодий и целые напевы, темы, обороты, даже ритмический рисунок; могут быть и совсем лаконичные «наметки». Не редкость — характерные гармонические последования, которые подхватываются разного рода любителями помузицировать и становятся своего рода «стилевыми нормами» и обязательными «формулами» в какой-либо импровизации. Особенно это явление показательно в образовании кадансов (концовок, «росчерков») в бытовой музыкальной практике. Эти разнородные элементы

* Ведь музыка — достойное сожаления искусство; написанная картина может жить в музее или в любом помещении; стихи, если они напечатаны, уже живут; напечатанное произведение — ноты — еще не музыка: ее надо воспроизводить — интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители.

произведения влекут слушателей в концерты, в театры при исполнении самих произведений. В каждой опере есть несколько любимых арий, мелодий, фрагментов, ансамблей; в произведениях симфонических — темы, секвенции, выразительные звучности, даже тембровые «вкусы» — лакомства для уха, динамически яркие и темпераментные «подъемы»; наконец, наоборот, мгновения тишины, раздумья, сентиментальные высказывания. Эти «памятки» становятся мерой оценки и признания. А через них уже «осваивается» произведение в целом: как проводники, они ведут мысль и чувство слушателей к охвату всей художественной концепции и формы, к анализу идейного содержания и эстетической оценке. Монументальные произведения познаются во всех подробностях не только профессионалами; но познание слушателей, ищущих в музыке прежде всего живого отклика и сочувствия к запросам ума и сердца, всегда отличается от присущего профессионалам слышания музыки как ремесла с позиций технологии, конструктивных схем и норм и стиля как конгломерата установленных академическими традициями технических средств. Композиторы же чаще всего слышат музыку не свою, как свою, исходя из своих привычек, и если таковые не сходятся с «встречным планом» слушаемого произведения, — оно для них едва ли не «враждебный объект», в котором надлежит усваивать лишь интересное для «своей кухни». Исключения — не редкость, но «эгоизм» в композиторском слушании все-таки является довлеющим нюансом. Дело тут не в морали, а в том, что идейно-эмоциональная ценность музыки как искусства роднее и приветливее познается и чувствуется профессионально незаинтересованными слоями слушателей. Терпеливо — через усвоение, запоминание и закрепление в своем сознании любимых, волнующих «памятных мгновений музыки» — они приходят к произведению как обобщению потребного эпохе содержания, и уже тогда держатся крепко завоеванного ими художественного наслаждения.

Только так симфонии Бетховена могли стать в европейском общественном сознании Первой, Второй, Третьей, Четвертой, Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой, Девятой симфониями-индивидами, а не симфониями вообще. Так образовалось и признание Четвертой, Пятой и Шестой Чайковского и т. д.

Данные «памятки», «памятные мгновения» — фрагменты, через которые происходит проникновение вглубь, — являются и проводниками памяти, и оценочными признаками, и нормами суждений. Но самое важное, что они, часто воспроизводясь и вливаясь в повседневную жизнь, начинают жить некоей самостоятельной художественной жизнью в устной, так сказать, традиции. Они повсеместно звучат, приходят на мысль, они — не отвлеченные представления, а живые интонации. Их нельзя назвать формами, периодами, схемами, конструкциями,

непрерывно мелодиями, непрерывно фрагментами. Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы словами музыки, и их словарь мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звуко сочетаниям той или иной эпохи. Как слова они вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз. Таким образом популярные «отрезки» или «мгновения музыки» от привычности их интонирования многими людьми становятся своего рода нормами вкуса и оценки; процесс популярного интонирования вырабатывает объекты — интонации, потому что, повторяю, это не отвлеченные формальные категории, это комплекс музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды. И каждый слушатель, приходя в музыкальный театр или концерт, невольно непременно начинает «слуховое знакомство» с новым для него произведением через узнавание и сравнение: есть ли в нем элементы привычных сознанию интонаций, как они трансформировались и во что?

В проникновении в общественное сознание характерных для эпохи интонаций, в цепляемости за них слуха, в их устойчивости в сознании и лежит первоосновное важнейшее качество: ощущение тесной, неразрывной связи музыки с действительностью, а следовательно, и та «ариаднина нить», которая вводит слушателя в состояние сознания композитора и в смысл его концепций. Вне этих «звуко-смысловых накоплений», всегда вызываемых памятью, как и звуки и слова родной речи (но без «внешних» представлений и абстрагируемых понятий), музыка не могла стать идеологией, образно-познавательной деятельностью сознания, а самое большое, если могла быть проводником физиологических чувственных раздражений, как это происходит на «низовых» стадиях ее культивирования. Не может музыка и пребывать только в моменты ее воспроизведения-исполнения и быть только «музыкальной литературой», комплексом — очень ограниченным — чаще всего исполняемых профессионалами и в бытовом музицировании произведений. Нет и нет.

За ними, за произведениями, существует мир музыки как деятельности массового общественного сознания — от почти звукомеждометий, порой просто ритмо-интонаций, от характерных общелюбимых попевок до более развитых мелодических ростков, гармонических оборотов и до своеобразных обобщений, «вытяжек» из длительной цепи музыкальных впечатлений эпохи. Это «устный словарь интонаций» — очень подвижный, всегда в процессе становления, всегда в борьбе привычного с новыми «вкладами». Но вместе с тем в нем постоянно налицо крайне «живучие», устойчивые звенья, составляющие «интонационный типаж» и с трудом преодолеваемые. В созда-

вании этого «словаря устной музыкальной традиции» участвуют все: и каждый слушатель, и профессионалы музыки, все, для кого музыка — жизненная непреодолимая культурная потребность. Чем поэтому субъективнее интонационный язык композитора и составляющие его элементы, тем труднее они входят в «круг звукоидей» эпохи. Произведение может быть идейно высоким, мудрым, пронизательно отражающим действительность, но пройдет много времени, прежде чем оно станет общепризнанным. Лучшие из симфоний Бетховена (и не только симфонии), если присмотреться к их «путям в жизни», продвигались медленно, а, как мы увидим, их основное интонационное содержание глубоко коренилось в общественном окружении. По сложности развития и необычности масштабов гигантский размах творчества если и не был новым явлением (ведь Бах же существовал!), то проявлял себя по-новому, непривычному в сфере внекультовой музыкальной культуры. Как только эти тормозы были преодолены и бетховенские симфонии вошли в общественное сознание как художественные индивидуумы, его музыка стала музыкально-идейным маяком включительно до наших дней.

Наличие смыслово-волнующих, общедоступных интонаций-обобщений в музыкальном языке произведений не есть в ульгарность, как полагали «диктаторы вкуса», критики-искусствоведы с позиций абстрактно-интеллектуального искусства.* Вульгарностью бытовой интонационный материал становится либо у людей, сознательно и чувственно окрашивающих музыкальные тривиальности, либо у наивных, одушевленных самыми лучшими чувствами композиторов, поклонников «вдохновенного нутра». Когда высокий творческий ум чутко постигает эмоционально-смысловую значимость «обращающихся в общественном слышании» интонаций и на этой единственно реальной основе развивает свои идейные концепции, — музыка из формально-отвлеченного мышления становится родной для «ума и сердца». Как искусство, она повышается в ценности, ибо в нее входят реалистические звукоотношения современности. А обращать ли их в жемчужины искусства или снижать до вульгаризмов — дело ума, совести, мастерства, и гения, и художественной чуткости и вкуса. Непонимание идейной значимости симфонизма Чайковского, особенно в период модернизма, в значительной мере объясняется абсолютной глухотой к его реалистическим интонациям и чисто вкусовой установкой на редкие, изысканные, остро субъективные звукокомбинации на непривычном материале.

* Их у нас привычно называют «эстетамы». Но эстетика возвышенного вовсе не отрицает жизненной реальности и обобществляющих свойств искусства.

Когда я утверждаю, что истоки и корни реалистического в музыке таятся в интонационном общении людей и узнавании этих обобществляющих элементов музыки в произведениях музыкального прошлого и настоящего,— я пытаюсь обосновать проблему музыкального реализма на несомненности опыта музыкального общения, на постоянно происходящем процессе усвоения, оценки, признания и непризнания музыки окружающей средой. За последнее время в нашей критике все больше и больше находит себе место оценка, положительная и отрицательная, реалистичности музыкальных произведений с «позиций чутья критика». Одни произведения по каким-то признакам (чаще всего сюжетным и программным) объявляются безусловно реалистическими, другие — абсолютно нет; и это еще при весьма поверхностном отношении к замыслам композитора и «тормозам» музыкально-творческой работы в поисках нового стиля в эпоху сложнейшего «кризиса интонаций». За реализм принимается или сгущенный эмоционализм, либо «мне это нравится», а иногда и многообещающее название произведения. Чутье в критике — свойство существенное. Оно, например, никогда почти не изменяло Белинскому, но как интеллектуально основательны были эти суждения: его чуткости в определениях и оценках реализма русской литературы и поэзии мало свойственны «случайности чутья».

Кроме того, музыкальной критике нашей современности — критике особо ответственной в такую великую эпоху — присуще не дифференцировать понятия реализма как художественного метода, школы, направления, с реалистическими корнями, основами данного искусства, которое в творческом опыте данного мастера может стать и романтическим и абстрактно-академическим, если его мировоззрение (его, т. е. создателя, автора) не реалистично.

Возьмем две яркие противоположности: Гайдна и Моцарта. Они современники. Оба солидно усвоили ремесленно-прочные, можно сказать, цеховые основы и установки мастерства, даже ремесленно-жизненный уклад и привычки. Оба не стесняются пользоваться «разменной монетой» — сугубо бытовыми, привычнейшими интонациями их современности. Эстетический индивидуализм их проявляется в «уклонах отбора»* среди общеизвестного материала и в особенностях («как») его «развивания» и «расцветки». Чем мы дальше от эпохи и чем меньше знаем «музыкальное окружение» мастера и бытовавшие вокруг интонации, — тем чаще мы от особенностей мышления и мастерства заключаем к материалу — элементам музыки; и нам кажет-

* Моцарт, как в сильной мере музыкальный драматург, больше зависит от популярных и апробированных вкусом и чувствами эпохи оперных интонаций.

ся, что в области изобретения материала Моцарт и Гайдн были чуть ли не одинокими, самобытными вершинами. Эта «близорукость от дальновзоркости» детальных оценок прошлого только по выдающимся, еще «живым среди нас» отдельным произведениям очень искажает музыкально-историческую перспективу.

Итак, реалистические тенденции в отношении обоснования своего творчества интонациями окружающей среды у Гайдна и Моцарта несомненны, и через это их музыка и связывается с идеями их времени. Но дальше начинается глубокое различие между ними. Гайдн, трезвый деревенский ум, наделяет и ремесло-мастерство своей здравостью и трезвостью мышления, чувства и сноровки. Прирожденный юмор Гайдна, его способность наделять инструменты интонациями и словно пантомимой «комедийных персонажей», его наблюдательность, живость здравого воображения помогают ему создать в симфониях своего рода «фламандские» сцены и картины «реалистической звукописи». Таким образом, реалистические тенденции в выборе материала перерастают в его мастерстве, в его «как», в «репрезентации» материала, в яркое раскрытие «видимой» действительности. В этом он реалист, при всей мещански ремесленной патриархальности его воззрений и верований. Но как только Гайдн начинает создавать идейные концепции, возвышающиеся над бытовой картинностью и «добрым старым укладом», его религиозно-идеалистическая настроенность влияет и на выбор и на трактовку интонаций, и эта настроенность начинает «давить» и на его восприятие природы, и на его реалистическое ощущение действительности. При всем наличии «фламандских элементов» в его знаменитых ораториях («Сотворение мира» — 1798 г. и «Времена года» — 1800 г.), стиль их и идейное содержание далеко расходятся с «здравостью» его симфонической музыки. Реалистические «поправки» композитора к рационалистическим и сентиментально-деистическим тенденциям текста придают, конечно, жизненную свежесть, до сих пор ощутимую, обоим произведениям; в конечном итоге высокое мастерство Гайдна отвечает возвышенным идеалистическим запросам эпохи и является их обобщением. Но реалистическая наблюдательность и направленность искусства Гайдна не перерастают в творческий метод и не становятся его мировоззрением.

А Моцарт? Он уже больше горожанин, больше индивидуалист — вот-вот и «романтик-интеллигент XIX века», несмотря на рационалистические установки в мастерстве и на типичную эротически окрашенную чувствительность конца XVIII века. В Моцарте нет душевного равновесия, здравости рассудка. Для ума его характерна пылкость, даже изворотливость (ему трудно давалась самозащита!), он искренне сочувствует и Лепорелло, и Фигаро, — думаю, что и самому Бомарше. Чувства Моцарта

страстные, жадные, гордые, и это при всей видимости «галантиности рококо». Страстность не затемняет в нем аналитика Эроса: и в этой сфере при всей присущей Моцарту и эпохе сладостной чувствительности его искусство касается граней психологического реализма. Недаром было так сильно его влияние на Глинку, а главное, на Чайковского. Разносторонность тематики сюжетов Моцарта вовсе не объясняется его исключительной слуховой организацией, позволявшей ему быть, как в родной стихии, в любой сфере интонаций. Не объясняется это и изумительно гибким мастерством, способным блестяще реагировать на любой заказ, ибо Моцарт никак не «цеховой ремесленник». За свою свободу как художник он и боролся и страдал. Заказы были нужны, чтобы обеспечить себе эту свободу. Разносторонность творчества у него — от той же страстной пытливости ума и любопытства к жизни. Он никак не «наивный простак». Его масонство и касания мистицизма понятны, если понятна его страстная, мятущаяся натура и утонченность душевной организации. Рядом с ним Гайдн — монумент, образец «здорового смысла». И творчество Моцарта всегда познание. Познание безграничного мира чувствований и через него объективной действительности, а не обратно.* Он пришел к ощущению трагической раздвоенности сознания и сознания близости катастрофы в своем Реквиеме (изумительно предгрозовое состояние, предгрозовая тишина и духота в начале: *Requiem aeternam*) через долгие и страстные мольбы к Эросу. В познании любви он всюду велик: в образах «Дон-Жуана», и в «Женитьбе Фигаро» (не «жениховство» ли, а не «женихство» и не «свадьба»), и в «Похищении из сераля», и в изысканной, как живопись табакерок XVIII века, новелле «Так поступают все». И всюду его музыка общительна и эмоционально-заразительна.** И это несмотря на указанную разносторонность.

Интонационный анализ обнаруживает всю глубину различия искусства двух великих современников, так уважавших мастерство друг друга. Источники и предпосылки их искусства во многом были общие. Метод включения «интонаций окружающего общества» в свои произведения они оба осуществляли, но смысловое качество отбираемых интонаций было иное:

* Не потому ли Моцарт — вне природы? Романтической культуры чувства природы в нем не могло быть. Но мимо Руссо и Гюка, казалось бы, он пройти не мог.

** Рассудочный, холодный стиль исполнения, навязанный Моцарту музыкальными «академиками XIX века», почти убил эту жизнерадостную музыку. Даже непонятно, как музыка Моцарта могла повлиять на Россини, если бы она была такая «холоднокровная», Мещане XIX столетия не могли вообразить, что «люди в париках» могли быть страстными, жадными до жизни и любви!

и вот более последовательный идеалист Моцарт движется к психологическому реализму через художественное познание реальнейшего чувства любви, а более объективный «здоровый смысл» Гайдна, при всей реалистической образности и фламандской картинности его симфонизма, не «перевел» этого искусства за пределы прекраснотуши и благодушия, несколько заостренных чувством юмора. Симфонизм Гайдна больше мироощущение, чем мировоззрение. Симфонизм Моцарта полон свойственной ему пытливости ума, но в отношении эмоциональном крайне противоречив. Его «лебединая» *g-moll*'ная симфония не обобщает даже всех нюансов его лирики и не является основной мелодией его симфонизма.

Моя попытка сопоставить Моцарта и Гайдна в аспекте интонационном сделана из желания показать, какой настроенности требуют определения реализма в музыке и реализма музыки, и через сопоставление интонационно-реалистических тенденций и элементов искусства двух великих мастеров-современников прийти к необходимости уточнить все вышесказанное об интонациях, накапливаемых общественным сознанием, как комплексе характерных признаков музыки эпохи. Во-первых, они качественно различны, потому что отбор их обществом не представляется чем-то единым: его направляют вкусы, мнения, эмоции, эстетические и этические воззрения множества различных людей. Когда композитор из этого «арсенала музыки» включает в свое творчество те или иные интонации, закрепляя их в «сознаниях» его современников, он действует реалистическим методом. Но качество и смысл интонаций различны. Выбор их композитором подчиняется господствующим идеям и вкусам, личным устремлениям и ощущениям композитора. Значит, реалистический метод отбора интонационного материала может еще не обуславливать реалистичности музыки. Наоборот, реалистическое мировоззрение композитора может убедить слушателей в реалистичности его произведений характерными приемами изложения мыслей — чуждый или непривычный общественному сознанию «звукословарь» завоевывает право на признание.* И еще: через упорное обоснование реалистичности своего творчества очень убедительными для различных слоев слушателей, волнующими их бытовыми интонациями, безусловно ставшими для большинства людей реальнейшим выражением идей и чувствований, композитор непременно

* Для данного случая хорошая иллюстрация — сопоставление интонаций «Саламбо» Мусоргского и его «Бориса Годунова». Впрочем, весь метод редактирования музыки Мусоргского Римским-Корсаковым есть борьба с реалистически ценнейшей интонационной системой во имя «нейтральной» «академической» техники, под покровом якобы безграмотности Мусоргского или приспособления его интонаций к «слуху» узких профессионалов и «хорошему тону».⁹

придет к реализму и к всестороннему признанию его музыки в течение многих поколений. Самый яркий пример в данном случае — это Чайковский. Жизнь его музыки, после смерти композитора, проходит сквозь бурный период истории нашей страны. А убедительность ее не уменьшается. Больше того: глубокое осознание идейно-эмоциональной содержательности его симфонизма приходится на период полной победы реалистического мировоззрения во всей стране. Полагаю, что здесь, в таком и подобного рода явлениях, заключается еще один критерий музыкально-реалистического. Восприятие совсем иной среды, нового класса, революционизированного общественного сознания принимает уже значительно отдаленное от современности творческое наследие великого музыканта, чей метод и отбора материала и развития был всецело реалистическим.

Теперь, после длительного «подготовительного отступления», можно вернуться к Бетховену, к его чуткому интонационному искусству и к реалистическим стимулам «содержания его музыки», пламенной, неукротимой. Можно любить или не любить его музыку, но невозможно не удивляться ей, как прометеевскому титанизму, и не преклоняться перед ней, как мощным внушением великой эпохи. Космические силы могут в миг обратить в пепел землю, но они создают миру и солнечные системы. Можно спорить о технике, о вкусах, рассуждать об «утраченных иллюзиях» Бетховена, сострадать его глубоко трагической биографии человека, одинокого художника. Но все это «мимо» главного, мимо внеспорного: в истории европейской музыки Бетховен — это возрожденный миф о Прометее, это искусство Эсхила, Шекспира, Микеланджело, Льва Толстого. Оттого оно и полно противоречий, величавых подъемов и величавых срывов, оно трагично и радостно, всегда пламенно: и когда созерцает, раздумывает о действительности, и когда ее художественно воссоздает. В основе бетховенской музыки как ее сущность это: действительность и мысль о ней, ставшие интонацией, т. е. мышление о действительности, становящееся звучанием.

Я знаю, это явление, очень трудно постигаемое немусыкантами, а также и музыкантами, сделавшими из музыки привычную будничную работу, а не интеллектуальный труд, доставляющий радость творчества. Первое, что обычно полагают, — это что мысль может быть высказана только словом. Второе, что в музыке — содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе. Из них, на основе неизменных правил и технических руководств, образуются «некие формы» (и даже точнее: в эти некие предустановленные формы вставляются мелодия, гармония, ритм), и в формы вносятся содержание. Тембры, инструментовка — вот еще

отдельная область, технически независимая от сочинения и которую каждый «хороший практик» может выполнять за композитора. Такое, дошедшее до абсурда, «разделение труда» и смысловых связей в музыкальном искусстве влияет и на отношение к музыке людей, ей чуждых и не понимающих ее значения в человеческой культуре. Уже организованная физическая работа есть мышление. Степень напряжения размаха топора и сила и точность удара его по бревну — не только навык, но и завоеванное сознанием, в результате опыта, соотношение длительности — действие до удара — и силы (акцента) удара. Вот рождение ритма в трудовом процессе. Когда в более сложных явлениях жизни и труда человек мыслит свое отношение к ним, он может обнаруживать мысль самой работой: например химик, делающий опыт. Но если ритм работы выразить звуково, музыки еще нет. Должна возникнуть интервальность: зафиксированные сознанием соотношения звуков, дающих возможность «высказывать» не ритм мысли или душевного состояния, а их качество — смысл, образно выявленный, потому что иначе музыка ни о чем бы людям не говорила, да и слова вне интонации, только как понятия — вряд ли были бы живой речью! Процесс образования звукосоотношений не сразу выработал интонационно точные «общеобязательные» (это и есть существенное качество музыкального языка) интервалы. Всякого рода шумы и глиссандо первобытных культур музыки указывают на длительность процесса, так же, как уже в европейской музыке при выработавшихся ладах идет борьба за «дисциплинирование тритона», за отбор терций; борьба, имеющая смысловое значение. Чего ради тратить энергию на отбор именно тех, а не иных интервалов, если это только «профессиональная игра»? И не для удовольствия «уха» чистота интонаций в музыке — основа этого искусства.

Интонация как звуковысказывание в речи, в языке не требует точных интервалов, то же и в поэзии, где метрика часто является самодовлеющей. Кроме того, естественно, что слова как отвлеченные понятия, слова-термины, даже слова-действия, слова, обозначающие вещь, нуждаются в интонации как особом тембре или выразительности произношения, если они включены в какой-либо эмоциональный ряд (например, в ораторской фразе). А сами по себе подобные слова — не интонационные. В области словесной речи лишь ораторское искусство, отчасти слово в театре и поэзия, увы, немногих поэтов основываются на интонации как явлении смысловом, не только помогающем выпукло («аффективно») подавать идейную значимость слова или фразы, но и носящем в себе содержание: вне интонации нет звукообраза. Конечно, живая устная человеческая речь, особенно народная, продолжает владеть богатыми нюансами интонации, и в ней-то, в живой речи, человечество

находит средства к озвучению и книжной речи, которая без этого стала бы связана лишь логической цепью терминов и понятий. Рискну сказать, что искусство образа в книжной речи не вымирает благодаря жизненности интонационных процессов в живой речи.

Все эти разъяснения необходимы, чтобы понять самое важное и в музыке: что она прежде всего искусство интонации, а вне интонации — только комбинация звуков, на чем, в сущности, и «играют в игру слов» гансликианцы; что содержание не вливается в музыку, как вино в бокалы различных форм, а слито с интонацией, как звукообразный смысл, ибо смысл без выражения в движении, высказывании, песне, игре инструмента — тоже всего лишь абстракция. Но и игра инструмента вне интонирования — тоже всего лишь «игровая забава» или «служебный сигнал». Бетховен — гений европейской музыки, — хотя и был «приготовлен» искусством поколений, веков, но тем, чем он стал по содержанию своего искусства для всего XIX века и для нашего времени, он обязан глубокому постижению действенных интонаций своей эпохи как опоры своего творчества: в этом и сущность его касаний реализма. Поэтому я не стремлюсь в дальнейшем утверждать, что Бетховен — композитор-реалист. Для этого не чувствую еще достаточно оснований в своих познаниях, да и исследование мое — всего лишь комплекс изысканий в области музыкальной интонации и опыт ее обоснования. Но Бетховен для меня убедительнейший пример раскрытия европейской музыки как отражения действительности через интонацию, и в этом сила и убедительность его искусства как искусства, реальностью обоснованного. В дальнейшем изложении я опираюсь преимущественно на симфонии Бетховена и некоторые сонаты, чтобы избежать нотных примеров. Но и эти произведения я вовсе не анализирую технологически (их анализ и без того слишком много) и не рассматриваю в отдельности как явления «музыкально-литературные». Я мыслю всю творческую деятельность Бетховена в совокупности, в интонационном становлении, и делаю ссылки на соответствующие ходу моего изложения явления, особенно конкретно обнаруживающие направление и природу данного становления в исторической обстановке эпохи.

Глава IV

В период кризисов интонаций для новых общественных слоев слушателей либо ветшают, либо кажутся искусственными не только отдельные произведения, но и лежащие в основании музыки эпохи «интонационные накопления», определяющие требования слушателей к музыкальному искусству

и господствующие вкусы. В такое время музыка словно бы откидывает все лишнее, формально-сложное, крайне субъективное или отвлеченное во имя «правды звуков», и начинается борьба за новые интонации, новую выразительность. Борьба эта сопровождается переоценкой господствовавших музыкальных ценностей с позиций идеологии новых слушателей. Она тем острее, если совпадает с политическими переворотами и переустройством государственного общественного строя. А так и было в бетховенское время. Острота интонационного кризиса приводит к стремлению вернуть искусство музыки к простейшим его первоосновам. Это не означает возвращения к «первобытному искусству», и имевший место технологический прогресс музыки не исчезает, но переводится на иные пути, однажды достигнутые средства выражения допускают свое применение в «новой художественной практике». Например, очень интересно наблюдать, какие метаморфозы испытывает в бетховенском творчестве великое искусство европейской полифонии. Иногда можно говорить о каком-то наивном «опрошенчестве» и сознательных «неловкостях»: словно «не выходит» замысел! Но зато там, где полифония органически срастается с бетховенским ритмом и голосоведением, со всей тканью музыки (а не непременно [выступает] как та или иная форма: fuga и т. п.), она становится образованием нового полифонического стиля, нового качества в развитии многоголосия. В сущности, всякая простота нового искусства (если откинуть демагогические упрощения, скрывающие техническую беспомощность и саморекламу бездарностей) является сложной: даже лозунги «назад к первобытности» приводят не к имитации, а к качественно иной трактовке «элементов первобытного мастерства»; чаще всего эти «первоэлементы» вытекают из сведения к возможно ясному, лаконичному, выразительным средствам лучших, проницательнейших открытий предшествующей эпохи.

Пример. Искусство Бетховена выдвигает ритм едва ли не на первый план. Бетховену для максимума выразительности и силы воздействия необходимы необычайные масштабы его симфонических концепций (начиная с Третьей симфонии). Ему нужно долго длящееся воздействие, ибо его музыка есть развитие, сколько возможно непрерывное и длительное. Никакие формальные конструкции или искусственные метры выдержать напор бетховенского развития не могут. Конечно, только ритм как органическое, слитое с интонационным содержанием всей музыки, организующее и дисциплинирующее начало, выступает вперед как «двигатель» музыки и «строитель формы во времени». Сила и степень упругости соотношений длительностей и акцентов (особенно акцентов) в Третьей симфонии становится все мощнее и мощнее. Бетховен пользуется простейшей тактовой метрикой, но внутри этих «версто-

вых столбов», т. е. трехдольных тактов, ритм неистовствует, постоянно разрывая метричность. Простой «с виду» трохей начальной и основной темы симфонии превращается в своего рода ритмический молот, сопоставления трехдольности и внутритактовой двухдольности являются борьбой враждебных сил, так они образны и динамичны. Словом, ритм слышится как направляющая мысль, как действующая воля. Он — живой, и ему противостоят столь же упруго мелос и гармония. Одним из таких средств противостояния мелодико-гармонических комплексов натиску ритма служит градация — повторы темы, в виде ли поступенном (секвенции) или в различных плоскостях. Мелодия, выпуклая, рельефная, динамически насыщенная, стремится завершить себя в своем тематическом облике, а ритм уже вызывает следующий этап-ступень ее же раскрытия: мелодия «срывается», доведенная до точки опоры, и сейчас же звучит снова, подтверждая ритмическую закономерность. Таких и подобных примеров множество. Описывать их невозможно. Я только набрасываю характерную картину «музыкально-ритмо-становления», в котором форма представляется слуху как ежемгновенно организуемое всей совокупностью музыкальных элементов и из их столкновения возникающее целое; но воспринимается это все как «дума за думой, волна за волной».

Из стройных и прерывистых различной степени напряжений градаций возникают «крупные планы» формы, но и внутритактовая деятельность ритма обнаруживает поразительное многообразие. Сколько раз ни приходилось изумляться масштабу и напряженности движения I части Третьей симфонии и лаконичной стремительности I части Пятой, — каждое повторное переживание этой титанической музыки вызывает все большее изумление. Зачем желать «перевода» интонационно раскрытых мыслей на язык слов? Бетховен не «переводил» на язык музыки ни Плутарха, ни Шекспира, ни Шиллера. Он воплощал свое понимание действительности. Но когда читаешь письма современников французской революции, описания выступлений революционного народа, протоколы Конвента, вспоминаешь походы энтузиастических армий, борьбу идей и ярких волевых индивидуальностей, — становится ясно, как родилась музыка такой силы и столь яркой образности.

Бетховен не боится порой «обнажать» ритм, словно желая подчеркнуть рождение массовых стихийных столкновений из некоей космической первоэлемента. И он выявляет тему из четкой ритмо-интонации, из которой прорастает мысль-мелодия. Тут налицо возвращение к первоэлементам музыки и как бы к ее первобытности. Он интонирует ритмо-формулу на одном тоне, иногда почти без гармонического сопровождения, иногда гармонизуя скупое остигнато (начало первого

Allegro Седьмой симфонии, начало Скерцо Третьей симфонии, начало знаменитого Allegretto Седьмой); он пользуется разложенными тонами и гармоническими комплексами трезвучий, создавая из них динамизированную ритмо-формулу (это характерно в Appassionat'e как бурный наплыв волн!), а часто и как тему-образ (главная тема Третьей симфонии, то же в Четвертой, финал cis-moll'ной Лунной сонаты); он из двух тонов — затакта и акцентированной первой доли, тоже простейшей ритмо-формулы, — получает вихристое, спиралеподобное движение, и вот в этой простейшей интонации оказывается сконцентрированной сильная, волевая музыка. Не умножаю примеров. Каждый сам услышит их во множестве у Бетховена. Но напоминаю: призывы-кличи ораторов, вождей народа; волны-приливы и отливы голосов народных масс; ритмо-интонации барабанов, жуткие для врагов революции и волнующе-радостные для борющихся за нее людей; сигналы военных труб, словно вестники нового мира; * «переборы» литавр, триумфальный и грозный рокот побед и опасностей — все подобные простейшие интонации, вовлеченные событиями страстной эпохи в вихрь жизни, не имели в себе ничего «экзерсисно-формального». В те годы они были звучащими образами, в них слышался волевой пафос, «широкая амплитуда эмоций», т. е. они были интонациями, всем понятными, всех всюду застигающими и настигавшими. С площадей и улиц Парижа солдаты-граждане революционных армий разнесли их повсеместно по Европе, а великий композитор включил их как интонации — стимулы развития, как мужественные голоса действительности в свою музыку, не имитируя их, а творчески воссоздавая.

Итак, ритмо-интонации как стимулы движения и рождения мелоса, и интонации — призывные зовы эпохи, интонации пафоса событий, т. е. носители эмоционального напряжения в лаконичном звуко сочетании. Наконец, интонации тембра: как различаем мы родные, знакомые голоса близких людей и определяем их душевное состояние по «качеству звучания», так у Бетховена тембры инструментов в сильной степени расширяют смысловое значение тем. Если ритм дает теме рисунок, облик, характер, то, переходя от инструмента к инструменту, тема раскрывает свой «душевный тонус», свои качества. Конечно, тут речь не идет о тембро-комплексных интонациях импрессионизма (впрочем, они тоже имеются у позднего Бетховена), — это только экспрессивность тембра данного инструмента, но интонационно-образное смысловое значение тембровости все же бесспорно (пример — хотя бы знаменитые литавры

* Напоминаю о трубе в «Леоноре» — этого и достаточно для примера, как обыденный сигнал становится интонацией, звуковым образом, «смыслом без слов». И вовсе для этого не надо знать сюжета и ситуации в «Фиделио».

в Восьмой симфонии). Замечательна по чуткости тембровой экспрессии медленная, ласковая часть Второй симфонии: это не раскраска, это именно тембровая интонация — высказывания приветливых голосов родных, близких людей.

В бурном, интенсивном становлении бетховенской музыки два основных ритмических «упора» — двумерность и трехмерность — вступают в постоянное контрастное взаимодействие не как противоположение метров — двухдольного и трехдольного, а как ритмо-интонации-образы. Это мерная ритмика марша в самых разнообразнейших претворениях: от стальной волевой поступи мощных шествий масс и движения армий до сосредоточенной, тихой поступи людей, овеянных скорбью или величавым спокойствием «отдыхающей воли». И в противоположность маршевости спиралеобразные ритмо-интонации бетховенских скерцо — совершенно новое качество музыкальной трехмерности. Напомню два незабываемых рисунка: постепенно, восходя, вырисовывающаяся мелодия Скерцо Пятой симфонии и стремительная, но отчетливая, упругая тема Скерцо Шестой. В сравнении с добродушием «гайдновских веселых поселян» здесь грубая, сочная крестьянская жизнерадостность, живопись Тенирса и Брейгеля, но без деталей жанра, а как симфоническое, даже несколько драматизированное — не без юмора — обобщение реалистического образа-интонации: топот ног людей, знающих «толк в земле», неразрывной связью с ней спаянных.*

О существенности «маршевости» в бетховенских концепциях мне придется еще раз говорить, но на бетховенской «манере» сталкивать трехмерность и двумерность с опорой на различные «смыслы» человеческой поступи необходимо остановиться по-подробнее. Марш в ту эпоху не только был жанром «военной музыки», но и стальной поступью выступивших масс, т. е. ритмом, обобществляющим смысл движений человека. И его внедрение в бетховенскую музыку в таком предназначении было явлением закономерным. Но музыкальная трехмерность до Бетховена как ритм сильно зависела и от танцевальных жанров, и от поэтической метрики (ямб, трохей). Моцарт и Гайдн много содействовали освобождению музыкальной трехмерности, но трехдольной музыки с ее неисчерпаемым разнообразием ритма у них почти нет.

* В маршевости Бетховен точно так же «снимает» будничность жанровости, но делает это так, что тем выпуклее выступает реалистическая интонационная ценность привычного, казалось бы, образа. Он мыслит, обобщая, но не абстрагируя: как в поэзии и литературе есть слова и речения, полные «соков жизни» и в то же время являющиеся содержательными обобщениями-понятиями, так же значительными становятся в симфонизме Бетховена отклики-отражения голосов действительности; это и идейные обобщения познающей действительность творческой мысли, и художественно-образно-эмоциональное (Бетховен страстно любит природу и людей) воссоздание действительности в музыке.

Танец салонов (и придворный) требовал плавности. Акцент и длительность сильной доли ямба или трохея определялись либо упором ноги после «прыжка» или «подскока», либо чинным приседанием на спокойных ногах. В деревенском танце акцент «притопывания», вытапывания земли — от давних культовых и обрядовых традиций (тризн, праздников плодородия и т. д.) — тоже связывал полет музыкальной трехмерности. Игровой крестьянский танец был слишком тяжеловат, давил в нем корпус тела. Парный танец хотя и допускал грубоватые интимности (см. картины голландцев и фламандцев), но «втапывание» земли его придавливало, и чем полновеснее был прыжок или раскачивание, тем тяжеловеснее касание телом почвы. Круговой танец (хороводная поступь) хотя и развивал бурное круговое движение (вероятно, такими были танцы под пение «Карманьолы»), но «цепь рук» не давала полной свободы кругу, ибо стихийность и неистовство вращения, постепенно возраставшие, заставляли танцующих цепко держаться друг за друга. Только рождение ритмо-формулы романтического вальса внесло новую жизнь и в танец и в музыкальную трехмерность. Вальс создал парное круговое движение-скольжение с легким касанием почвы (пола), вытянул корпус вверх, вписал кругооборот в трехдольный такт, допуская плавную певучесть и неразрывность мелодии хотя бы на шестнадцать и больше тактов.* В музыке вальс повлек за собой решительное преобразование трехмерности и поэтизацию ее — углубление содержания. Возникла новая сфера ритмо-интонаций, лиричность ритмо-образов, и на основе ритмо-формулы вальса несказанно обогатилось воображение композиторов XIX века, да обогащается и до наших дней.

Мое изложение забежало вперед. В бетховенской музыке еще не было влияний вальсовости и не могло быть. Менуэт же уже вырождался. И Гайдн и Моцарт его достаточно переосмыслили.

Но крестьянская стихия трехмерности сильно владела воображением Бетховена: из нее и из гениального постижения нового смысла массового кругового танца, массовой хороводности с вихревым и спиралеобразным движением возникла драматизированная бетховенская трехмерность — его скерцо. Вряд ли эти формы совершенно нового качества могли возникнуть просто из преобразования «менуэтности» как непрерывная эволюция. И эпоха для столь мирного становления форм была неподходящая, да и сфера реалистических ритмо-интонаций, включая бытовые жанры, на которые опирался в данном случае Бетховен, была тоже качественно иной, чем галантная трехмерность

* Не могу не указать на образцовый вальс из «Спящей красавицы» Чайковского как на классический пример обобщения вальсовой выразительности. Это целая поэма о вальсе, в которой «пластика поет».

менуэта. * Таким образом, бетховенские скерцо — следствие «прерывности эволюции», и потому в них так искрится свежесть мыслей, «хватка» живых наблюдений и увлекающий слушателей темперамент. И эта «реформированная трехмерность» скерцо входит органически в развитие симфонизма и всей музыки XIX века, соперничая с победоносной романтической трехмерностью вальса, тоже пестро симфонизирующейся и выходящей за пределы жанра — «вальсовости».

В противовес скерцо, в медленных трехмерных движениях музыки Бетховена, пожалуй, чаще всего слышится почти «затихшая» маршевая поступь или медлительность поступи «прогулок уединенного мечтателя» (медленные части Второй и Пятой симфоний). Иная трехмерность — волевая, но сдержанная уверенность (типа главной темы Третьей симфонии) или гимнически-помпезная, восторженная трехмерная интонация (в той же симфонии динамически возвышенные трансформации главной темы). Они и дальше в XIX веке порождают пышный отклик, например вдохновенное одоподобное начало первого фортепианного концерта Чайковского. Конечно, ни о каком «вальсе» тут речи и быть не может: не оттуда, не из вальсовой интонационной сферы эта поступь!

В отношении бетховенской игры воображения ритмами как интонационно-содержательными «качествами» надо еще указать на его примечательное мастерство в столкновении и сопоставлении ямбических и трохенческих стоп то в их метрико-силлабическом аспекте, то в акцентно-тонической трактовке; такое «перерастание» ритмо-качества — как раз одна из примечательностей музыкально-ритмического развития. В самом деле, если возьмем ямб, то он может интонироваться и трехдольно: затакт (четверть) и сильная доля такта (половинная нота); но может звучать и двухдольно: затакт (четверть) и акцентированная первая доля такта (тоже четверть). В первом случае ямб интонируется силлабически, во втором — тонически. Так же, если взять дактиль, или амфибрахий, или анапест: их ударная доля может

* Существенное напоминание: когда композитор опирается на интонационный «капитал» эпохи, на «сумму музыки», прочно осевшую в общественном сознании, в мыслях и эмоциях современников, он обнаруживает реалистичность своего метода. Но в отборе интонаций эпохи надо различать реальности, т. е. конкретность бытия, присутствие «суммы музыки» в общественном сознании, от собственно реалистических интонаций в этой «сумме» т. е. жизненно необходимых. Например, как вяло и несвежо воображение Гайдна, когда он имеет дело с культовыми интонациями католицизма, при всей своей благодушной бюргерски-традиционной религиозности. И как оживают его здравый смысл и юмор, когда его воображение работает в сфере «общительных» интонаций крестьян, ремесленников, подмастерьев, обитателей деревень и предместьев Вены или ее славных пригородов. Ему не надо было «цитировать» из фольклора. Когда бы Гайди ни пожелал, — музыкально-народное становилось и его собственной речью, ибо этими интонациями он дышал.

быть двойной длительности в сравнении с неударной (силлабическое интонирование), и тогда мы имеем дактиль или другие упомянутые стопы в двумерном такте; а если их ударная акцентная доля одинаковой длительности с неударными, — мы имеем те же стопы в границах трехмерного такта (тоническое интонирование); например, укажу на блестящие амфибрахии начальных восьми тактов Скерцо Шестой симфонии, тонически интонируемые, а за ними вдруг силлабический ямб и т. д. и т. д. Очень интересно, с точки зрения этих сопоставлений силлабического и тонического интонирования стоп и борьбы двумерности и трехмерности, — Скерцо Девятой симфонии.

Все это «азбука» музыкальной ритмики, но творческое воображение Бетховена из «приложения ритмо-азбуки» высекает образно яркие ритмо-интонации, звенья глубоко осмысленного развития музыкальных идей. Напоминаю еще Скерцо Третьей симфонии, где мелодия (тонический дактиль) рождается из восьмитактного интонирования ритмо-формулы тонического амфибрахия. Обобщая сказанное, остается только добавить, что Бетховен, как никто до него, укрепил и развил ритм как органический элемент музыки, как ритм музыкальный, связанный взаимоотношениями с окружающей действительностью.

Перехожу к области интонаций эмоционально-аффективного тонуса, т. е. мелодико-гармонической сопряженности.* В области словесно-речевой эта интонационная напряженность не изменяет ни тембра голоса, ни ритмичности речи; повышениями и понижениями ее тонуса достигается изменение качества слова, фразы, образующих вопросы, восклицания, ответы, утверждения, колебания. В вокальной музыке, но в той, где соблюдается очень тесное сближение ритмов и интонаций слов и музыкальных тонов (например, в так называемом речитативно-ариозном стиле), музыка становится почти речью; а интонационность тона-слова не только выявляет эмоциональный смысл выражаемого, но характер данного персонажа. Блестящий пример этого в опере Даргомыжского «Каменный гость». Преобладание того или иного интервала, раскрываемого в слове-тоне, в пении каждого из действующих лиц — Дон-Жуана, Лепорелло, Донны Анны, Монаха, — обнаруживает их характерную повадку, темперамент, манеру речи (лукавость, вкрадчивость, удивление, порыв), даже затаенные мысли; словом, создает вполне живой образ. Но такая детализация мыслима только в камерном стиле.

* В сущности, ладовой сопряженности, так как лад не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность связей мелодико-гармонических — проявление интервальности — в разрезе горизонтальном (мелодическом) и вертикальном (гармоническом), если выразить эти связи графически. Звукоряд — поступенное графическое изображение тонов, составляющих лад, но определяется лад только качеством сопряжений интервалов данной системы.

Бетховен не был вокальным композитором, т. е. не в этой области была главная его сила. Поэтому естественно, что эмоционально-аффективное проявление интонационности у него следует наблюдать в инструментальном выражении, значит, в мелодико-гармонической, ладовой сопряженности. Один из характерных — в условиях европейского лада — показателей качества и степени эмоционально-интонационного напряжения, и для эпохи Бетховена особенно, — это взаимодействие доминанты и тоники. О значении ощущения вводного тона в эволюции европейской музыки было сказано достаточно. Ко времени Бетховена вводный тон — существенный определитель лада, его высокая точка напряжения. Естественно, что связанная с вводным тоном сфера гармоний, главные из которых — аккорды на V и VII ступенях лада, становится носителем эмоционально напряженного тонуса. Преобладание их неизбежно придает нервность, неустойчивость, но также и силу аффективного воздействия наряду с чувствительной утонченностью. Интонационная значимость тоники в связи с этим процессом крайне снижается. Больше того, в XIX веке, например, в одном из самых примечательных произведений Вагнера, в «Тристане и Изольде», усилия мысли композитора направлены к тому, чтобы добиться максимально длящейся напряженности, страстности и протяженности воздействия посредством «оттягивания» появлений тоники всеми имеющимися средствами. Сфера доминантности становится господствующей. Бетховенские градации в гранях большого масштаба сменяются нарастаниями интонаций, приливами и отливами «нервных токов музыки».

Совсем обратное у Бетховена (прибавим: и у Глинки). Тоника, «тоническое» господствует в его симфонизме как безусловное утверждение, убедительность, уверенность и разумность (в понимании XVIII века). Когда нормы соотношения тоничности и доминантности в классическом периоде позволяют превратить доминанту данной мелодии в свою очередь в тонику, Бетховен это делает, не боясь неравновесия, в поисках наибольшей утвердительности. Например, первая тема I части Шестой симфонии еще более утвердительна. Тема радости в Девятой симфонии упорно тонична. Классический период сам по себе строится с упором на равновесие доминантовой и тонической гармонии. Бетховен где только возможно усиливает тоничность. Третья симфония — торжество уверенности, убежденности; и тоничность в ней всюду побеждает и остается в сознании. Гигантское напряжение и развитие первой ее части достигается решительным преобладанием положительности, утвердительности — тоничность нигде не ощущается как монотония: так умело распределена динамика, «напряженность устойчивости» тоники. Пожалуй, этот парадоксальный образ — напряженная устойчивость — лучше всего передает основное качество

тоничности Бетховена. Примером можно привести первое Allegro и финал Седьмой симфонии. * Правда, у французских композиторов второй половины XVIII века устойчивость тоники была раскрыта во множестве подробностей, но ощущения «напряженности» как нового качества, усиливающего главенство тоничности, в общем впечатлении не получается. Можно скорее говорить о «разумном равновесии» доминантности и тоничности и, следовательно, о спокойствии, уравновешенности. Тогда как тоника у Бетховена — это безусловность утверждения, это лозунг и воля. Данное качество, конечно, связано с преобладанием в личности и жизнеповедении Бетховена глубокой этичности. Этичность всегда его поддерживает. Он не лицемер, не ханжа, он не представляет себе искусства вне этоса. И возвышенность его творчества вне сомнений. Но все же этическое как глубочайшая убежденность в правоте великой борьбы за новую жизнь, за человечность коренилось в эпохе, в общественном сознании. Пусть разные общественные слои, и группы людей, и отдельные выдающиеся умы каждый по-своему понимали средства и цели борьбы, но духовный подъем, пламенность лучших человеческих чувствований и этическое одушевление были крайне распространенными. Это одушевление подготовили уже энциклопедисты, и после них оно звучало всюду — в повышенном эмоциональном тоне произведений литературы, даже в научных исследованиях, в ораторских речах, в диалогах салонов, — и это одушевление везде и всюду сопровождалось убежденностью в торжестве гуманизма. Положительно и ярко все это прозвучало в симфонизме Бетховена, В переводе на язык интонаций напряженное воодушевление Европы выражалось во взаимодействии полюсов мелоса в гармонии — доминантности ** и тоничности: воодушевление и утверждение, а не «раздражение» и «успокоение» (разрядка нервного напряжения). Здесь принципиальное отличие бетховенского симфонизма от симфонизма романтиков и даже симфонизма психо-реалистического. Нет «раздражения», «нервности», «чувственности» в бетховенской доминантности как стимуле интонационного напряжения, но есть «страстность», пламенный пафос, гнев; нет тоники как формального разрешения диссонансов, тоники как состояния покоя, но есть тоника как господствующая интонационная сфера утверждения, твердого убеждения, тоника как «напряженная устойчивость». Пример —

* В начале первого Allegro встречается одна из деталей среди множества бетховенских «манер» утверждения тоники: в верхнем мелодическом голосе интонируется как опорный тон доминанта данной мелодии, а когда вступает гармония — она тонична, и верхний голос включается в нее в положении квинты в тоническом трезвучии.

** Доминантность на данном этапе изложения я рассматриваю обобщенно: как все, что в мелосе и гармонии интонационно контрастно тоничности.

первая и последняя части Пятой симфонии. Драматизм, стремительность, «стреттность поступи» I части заключают сами в себе, в этой же части, все же акцент на тонике. Но симфония — это целое, и это процесс, «произведение интонаций — множителей и множимых». Последнюю часть — триумф До мажора, шествие ликующего человечества — нельзя отрывать от начала симфонии (напоминаю, как умно Бетховен включает в финал до-минорную настороженность Скерцо), и тогда все величие и размах тоники финала в совокупности с гневным натиском до-минорных тоник в I части объединены в одной идее: борьба и радость — таково становление жизни.

В этом единстве Пятая симфония — «напряженная устойчивость», симфония мощного призыва к борьбе. Если же рассматривать части симфонии только как цепь звеньев, каждое из которых, успокаивая, заставляет забыть драматизм предшествующего, то в таком «звукоряде» финал уничтожает все трагическое напряжение симфонии. В первом аспекте — симфония как единый, сотканный из конфликтов идей и чувствований, интонационный процесс; ликование финала звучит так: «борьба продолжится, ибо такова жизнь, а сейчас — радость»; во втором же аспекте получается: «борьба кончилась — успокоимся в радости». Склонен думать, что первый аспект — вся симфония в целом звучит как напряженная устойчивость — более бетховенский, потому что радость финала — не успокоение в победах эпохи, а величавое проведение идеи: для каждого мыслима радость только в единении с человечеством (то же в Третьей и Седьмой симфониях и, конечно, в Девятой с ее такой же интонационной контрастностью, как и в Пятой, и почти с таким же планом: внедрение настороженной темы Скерцо в финал аналогично проведению ряда минувших тем в начале финала Девятой). Бетховен преодолевал всякие абстрактные празднества, «торжества Разума», во имя праздника единения человечества. Динамизм тоники как выражение радостного ликования масс с боевыми фанфарами, победными восклицаниями, гулом улиц и площадей звучит и в финалах увертюры («Эгмонт», «Леонора»); и тоже не как успокоение, и тоже не как абстрактно-идеистическая (рационалистическая) или пантеистическая концепция. Реалистические инструментальные интонации труб и литавр эпохи, свист флейт и барабанная дробь, ритмообразные интонации бега и волнения собирающейся толпы — все эти почти натуралистические звукоэлементы вбирает в себя тоника, и искрится, и блещет как обобщающая творческая мысль! Таков непревзойденный по реализму финал увертюры «Эгмонт». Слушая его, всегда хочется крикнуть: Бетховен с нами, с нашей современностью!

Своей ликующей напряженной «тоничности» Бетховен достигает с очень ярким влиянием интонаций одной из жанровых

форм его времени. Эту форму почти минуют исследователи, что не удивительно для западноевропейских музыковедов, но у нас досадно, потому что у нас эта форма и ярко культивировалась и развилась до классических образцов. Имею в виду кант.*

Глава V

Кант. В существе своем это хоровая хвалебная песня, иногда достигавшая стройности и размаха оды. На Западе ее смешивают с мотетом. Это неверно: мотет и созерцательнее и статичнее. В ритмо-интонации канта всегда присутствует движение: это шествие с поздравлением. При усилении напряженности движение легко становится маршем. Но это не военный «профессиональный» марш, это все-таки обязательно хоровая песня, даже когда она и сочинена инструментально. В России она была известна в допетровское время, а в Петровское время несколько «военизировалась».** Заезжие итальянцы в XVIII веке культивировали ее в своих победных кантатах-«барокко» «с пушечной пальбой и фейерверком» и в культовых вокальных концертах. В несправедливо забытом творчестве Бортнянского, выдающегося русского мастера, кант расцвел. Финалы концертов Бортнянского почти всегда в ритме и темпе обнаруживают движение канта: шествие. В них ощутимы идущие люди, радостно взволнованные. Иногда в них слышится хороводная экстастика, но почти никогда музыка этих финалов не застывает в неподвижном абстрактном восхвалении божества. Недаром концерты Бортнянского имели невероятную распространенность по всей России, во всех углах, и служили эстетической приманкой для привлечения к церкви множества любителей прекрасного пения: многие любители так и являлись в церковь «к концерту» (и так называемые «простолюдины», и купцы, и сановники, и сам губернатор!). Среди неподвижности и церемониальности культовой службы, когда наступал момент пения концерта, все оживлялись: и бодрые, жизнерадостные интонации, абсолютно лишенные намека на аскетизм, волновали все сердца.

В мелких культовых произведениях Бортнянского, в тех из них, где не требовалось почтительное благоговение, радостная поступь канта сказывалась в полной мере, становясь порой откровенным маршем, не теряя облика и интонационности

* Покойный А. В. Преображенский, скромный, серьезный исследователь, знал значение канта и продвинул его изучение в известнейших своих работах, увы, немногих.

** Великолепный, безупречный по стилевой интонации образец русского канта — мелодия старинного (так называемого Преображенского) марша.

песни, и именно хоровой песни. В этой музыке были налицо и свет, и тепло, и радость. Глинка, метя в своих врагов в придворной капелле и ненавидя их хоровой стиль, незаслуженно снизил значение Бортнянского. Сам же создал знаменитый финал «Ивана Сусанина» на основе формы канта: «Славься» — не что иное как кант, по всем стилистическим и смысловым интонационным признакам. Но Глинка действительно превзошел всех русских мастеров канта и лаконизмом формы, и ясностью интонаций, и идеальной простотой поступи, и русской красотой плавного радостного мелоса, и слиянием песенности хоровой с песенностью инструментальной.

Этот экскурс, очень сжатый для столь любопытной темы, экскурс в историю канта в России (а начать можно бы было с истоков данной формы на Украине и ее развития на Руси, а потом в России) я сделал для того, чтобы через знакомые интонации российского канта легче и конкретнее было вникнуть в интонационное содержание этой «малой формы» в музыке Бетховена. Обычно кант у него входит как элемент в пространную форму, но занимает там «ответственные посты».

Перечислю подробнее стилевые признаки канта: четкость ритмической поступи, но без «военно-маршевой выправки», потому что в кантах всегда слышится «хоровое» в интонациях и вследствие этого плавность напева даже в инструментальном облике марша-канта; а когда кант героический, «с подъемом», — интонации становятся «витиеватее», впитывают в себя «фанфарность труб и литавр», но гимническое в них все же смягчает маршевое; естественность соотношений мелодии и гармонии и лаконичное, ясное последование главных аккордов лада, «уравновешенность» субдоминантности, доминантности и «тоничности» — *ровно сколько необходимо, но в результате слух отличает направляющее воздействие тоники: от нее все исходит, за нее держится и к ней приходит; вытекающая отсюда закономерность, а также и естественность и ясность конструкции периода создают органичность ощущения, что интонация как совокупность всех элементов музыки в их звучании управляет конструктивной логикой периода, а не конструкция — музыкой.*

Еще одно важное качество канта: его несет и влечет рельефная мелодия, тоже всегда ясно запечатлевающаяся в сознании слушателей, ее легко помнить, легко напеть. Кант с его мелодической и конструктивной «доступностью», естественно, поэтому входит если не как форма-конструкция в целом (чаще всего: два периода по восьми тактов управляются четырехтактной гомофонной мелодией — в начальных восьми тактах она повторяется буквально или с различными кадансами, в тактах 9—12 образуется лаконичное развитие мелоса и в последних четырех — повторение основной мелодии), то в своих стилевых

признаках и интонационных элементах в монументальные формы.

Этим внедрением облегчается для слушателей восприятие длительных музыкальных пространств и сложно длящегося развития: кант в силу своей мелодической и конструктивной и общестилевой рельефности сам становится интонацией, знакомой, родной для слушателей. Узнавание его элементов в монументальной музыке способствует более осязательному схватыванию сознанием «временного потока музыки», а значит, и пониманию. Потому что влечет не совершенство конструкции, а через живую интонацию к мышлению композитора и содержанию музыки устремляется сознание слушателей. В эволюции музыки второй половины XVIII века и начала XIX века кант становится своего рода краткой энциклопедией торжествующего гомофонного стиля. И если мелодика романса и развивающейся Lied влечет музыку к «домашности», семейственности (умножаются инструментальные романсы и «песни без слов»* по мере становления романтизма), лирическим личным признаниям и, наконец, к острой и утонченной субъективистской лирике, то мелодика и весь стиль канта всецело устремлены на людской простор, на общение, на содружество. От канта идут застольные песни, вокальные серенады, студенческие песни и песни революционные с их неприменной «интонационностью шествия». Мелос канта все же в течение XIX века бледнеет и «маршево упрощается». Кроме того, в общественном сознании с гомофонной стилистикой канта состязаются (с XVIII же века) ритмо-интонации танцевальной музыки. Ее мелос более зависел от метрической конструкции периодов, пока вальсовый ритм и мелос вальса не внесли в эту интонационную сферу новую жизнь, новое дыхание, новые чувствования.

Стилевые элементы канта проявляются в симфониях Бетховена очень часто то более, то менее с о б р а н н о (побочная партия в I части Второй симфонии, начало похоронного марша в Третьей, финал Пятой, особенно вторая тема, гимн в финале Шестой и т. п.), но господство тонических интонаций в канте и его «ритмика шествий» оказывали громадное воздействие на весь бетховенский симфонизм с его «пленэром» и устремлениями на «людской простор», с его положительной эмоциональной настроенностью, его этосом. Конечно, личная сила дарования Бетховена, его эстетика идейно-возвышенного создавали из всего, к чему прикасался его гений, новое качество. Но это свойство не опровергает реалистичности творческого метода Бетховена: слышать и чутко обобщать интонации окружающей действительности.

* «Песни без слов» Мендельсона становятся «настойной книгой» буржуазной семьи.

Попадающиеся в симфонической ткани бетховенской музыки инструментально-хоровые интонации (например, средняя часть Скерцо Седьмой симфонии) можно отнести к кантовой стилистике. Наконец, в финале Девятой Бетховен создает совершеннейший кант — знаменитую тему-мелодию «К Радости», интонируя ее сперва инструментально, потом вокально и мощно ее варьируя. В целом возникает монументальный кант уже как симфонизированная форма с громадным исполнительским аппаратом (оркестр, солисты, хор). Вокальная в своей первооснове природа канта и его ритмо-динамическая конструкция — от шестивий — тут сочетались в сверкающем творческом обобщении, в самом грандиозном по концепции из всех бетховенских финалов.

Глава VI

Алексей Максимович Горький в одной из бесед со мной о музыке и музыкантах как-то сделал меткое замечание: «Плох, знаете, музыкант или музыкальный критик, если он не слышит леса, полей, моря, да что же — и звезд! Много мне приходилось ходить, и вот иногда иду один и слушаю, почти ничего не замечаю и не напеваю, а только слушаю и слышу; степь особенно. Думаю, великие люди в музыке потому и великие, потому и сочиняли прекрасное среди нашей мерзости, что тоже умели слышать не одну только музыку». Это было на грани 1915—1916 годов. За абсолютную точность слов боюсь поручиться, но, вероятно, не очень подменяю их, потому что именно слова, так чутко оформившие мысль, и тогда уже для меня ясную, мне четко запомнились. Речь не шла о натуралистическом подражании природе музыкой (о так называемом «звукоподражании») — я это знаю из контекста беседы, касавшейся особенно модных тогда течений музыкального эстетизма, игнорировавшего слушателя и значимость восприятия.

В творчестве Бетховена (как и в жизни) влияние природы — несомненно. Установить наличие интонаций природы, кроме как в Шестой симфонии, где они конкретны, очень трудно: они превращаются симфоническим мышлением так глубоко, что входят в ткань музыки органически-неразличимо: грубо говоря, питание превращается в нервы! Кроме того, тут играет роль страх перед натуралистическим звукоподражанием. Когда в Шестой симфонии Бетховен натуралистически «обнажает» пение птиц, то это следствие умно и тонко проведенной концепции этой — II — части симфонии: он тем самым выключает себя, свою мысль, свое творческое сознание, непрерывно перерабатывающее впечатления-восприятия в музыку: он только слышит голоса природы! И потому даже этот момент не означает случайного вмешательства «натуралистического интонационного хозяйства».

В «Буре» это хозяйство более довлеет, и не всегда его симфоническое претворение убедительно. В целом же, хотя эта симфония и является главным объектом досужих суждений о природе и Бетховене, она слишком насыщена «реминисценциями» тогдашней литературы и действительно пасторальностью, т. е. тем аспектом, в каком виделась природа искусством (и музыкой, конечно) конца XVIII века. Потому интонации Шестой, как только они дальше от имитации голосов природы, не дают ощущения реальности, а невольно вызывают образы литературные, поэтические, и сумму интонаций природы, накопленную музыкальным искусством века. Метод Бетховена остается тот же, как в других симфониях. Но в них — интонации человечества, переустраивающего общественную действительность и познающего ее. Здесь же — интонации людей, так слышащих и видящих природу в своем искусстве. Стилем была пасторальность, — и больше через стиль, чем через интонации, композитор симфонически мыслит о природе. Ни о каком умалении симфонии нет и речи. Лично я ее очень люблю, но не воспринимаю иначе, как сквозь стиль эпохи. Третья, Пятая, Седьмая, Девятая, даже Вторая звучат сейчас так, что слушателям не надо себя стилизовать и как-то особенно себя настраивать: слышится в них действительность. Можно и должно и сейчас так сочинять симфонии. Но слышать так природу, как ее слышит в Шестой симфонии Бетховен, если не любоваться стилем эпохи, — теперь трудно.

Чувства благоговения и поэтического восторга, вызывавшиеся природой в Бетховене, во многом подобны мечтаниям и чувствованиям автора «Прогулок уединенного мечтателя».¹⁰ Но сходства эти скорее рождаются из общих идейно-поэтических действительных и эмоциональных «сопереживаний современности чуткими современниками», чем из подражательности Бетховена Руссо. Очень уж различны их творческие натуры и личности. «Руссоизмы» же как интонации эпохи часты в музыке Бетховена. Однако, если Шиндлер, один из немногих людей, допускаясь Бетховеном в его «творческую идейную лабораторию», прав, то в сонате «Appassionata» (op. 57, фа минор) мы имеем, согласно драгоценному указанию самого композитора, отображение поэтической идеи «Бури» Шекспира.* И как это все совсем иное, чем Шестая симфония, ибо ясно, что в «Аппассионате» — не только любовь, но и едва ли не всюду «природа в ее космическом облике», вызванная «магическим» гением, т. е. искусством Просперо! Здесь образы явлений природы симфонизируются композитором, «прямо смотря ей в глаза», без стилевых очков.

* «Почитайте только шекспировскую „Бурю”» (Lesen Sie nur Shakespear'ses «Sturm»), — ответил Бетховен Шиндлеру на его вопрос о поэтической идее в сонатах f-moll op. 57 и d-moll op. 31 № 2.

Бетховен сам становится Просперо, воссоздателем стихии жизни в искусстве: он не пишет музыку к пьесе Шекспира, а музыкально отображает ту же поэтическую идею.

Мир возвышенных созерцаний Бетховена, его раздумья, его лирические и лирико-драматические монологи и диалоги, весь пафос его личности, конфликты чувствований скорби и радости ежедневности — ведь это же его музыка, ставшая утешением человечества. Иначе говоря, то, что Бетховен воссоздал в своем искусстве, как космос, природу, человечество и себя как чувствующую и мыслящую личность,— все это для поколений людей, после него пришедших и приходящих строить жизнь, любить и страдать, все в свой черед является не только исполняемыми, играемыми произведениями, но колоссальным сводом интонаций — тех, что слушатели вобрали в свое сознание из «звучащего искусства», из совокупности музыки Бетховена. Эта сокровищница, накопленная восприятием поколений и сохраняемая как «память сердца», то уменьшается (человечество изменчиво, а потому и забывчиво), то приумножается, если исполнительская практика выходит за грани положенных *opus*'ов, т. е. повторно всюду и везде играемых сочинений великого музыканта. Но независимо от этих уменьшений и приумножений культурное сознание европейского человечества прочно хранит творческий образ Бетховена и интонационный образный комплекс, вполне содержащий в себе самое дорогое для людей из его музыки в самых различных слуховых преломлениях и формах. Так музыка композитора, вырастая из интонаций предшествовавших эпох, сама становится объектом интонирования исполнительско-профессионального и широких общественных слоев слушателей и питает музыку и всю духовную культуру последующих поколений человечества. Этот процесс продолжается до тех пор, пока жизненное содержание интонаций данной музыки не исчерпается, перейдя частично, в преобразованном облике, в творчество новых эпох. От музыки даже величайших композиторов в этом «становлении исчерпывания» остается все меньше и меньше, пока ее больше не слышат: ушло ее содержание, ушла ее душа. Утонченный слух знатоков, извлекая «музыкальную старину», может научиться понимать забытую человечеством музыку и даже «вчувствоваться» в далекий мир звуков. Но это уже не живое восприятие, не то, каким бывает ощущение еще существующей в общественном сознании музыки.

Такова истинная жизнь «звучащего искусства» каждого композитора; она длится, пока живут и действуют его интонации, действует творческий опыт, преобразуясь и претворяясь. Такова же и реальная история музыки, не литературная, которая блестяще описывает, анализирует, пересматривает, хвалит и порицает (обычно музыку, которую уже никто не слышит, так как, чем ближе к современным эпохам музыки, тем суммарнее стано-

вится изложение), но все это в неизбежной чересполосице: тут и стили, и жанры, и отдельные выдающиеся явления, и биографии, и методы, и теории, и идейно-философские предпосылки, и вкусы, и технология, и вопросы инструментария, и исполнительство, и критика, и сердечные комментарии, и анекдоты. Изложение цепляется то за одну нить, то за другую, сбивается, перебивается. Помню, работая над учебником истории музыки Карла Нефа,¹¹ я испытывал все эти трудности: и то интересно, и это важно, и другое нужно, и третье полезно знать, а делать отбор по внемузыкальным признакам — значит упустить самое существенное. Но жизнь музыки как искусства при таком рассказе про все, куда-то проваливается: непонятны * пути школ, стилей и жанров, срывы, сворачивание, казалось бы, с линии художественного прогресса на более первобытные стадии; непонятно, чем определяется принятие или непринятие обществом той или иной музыки и продолжительность или непродолжительность жизни (в исполнении, в музицировании, в литературе о музыке, в письмах, воспоминаниях) отдельных произведений и т. д. и т. д.

Я не считаю свою гипотезу о «кризисе интонаций» за абсолютно надежную нить в этом лабиринте музыкальных фактов и явлений, но я очень долго и тщательно ее проверял и полагаю, что она будет небесполезна. Ведь гипотеза, все же объединяющая многообразные явления музыки в исторически объяснимой их смене, неизбежно нужна и может натолкнуть мысль исследователей и на иные догадки и обобщения.

«Исчерпывание» содержания интонаций — процесс длительный. Трудности, связанные с фиксированием в сознании сложной музыки, в силу ее интонационной «комплексности» и необходимости повторных впечатлений («временная» природа этого искусства требует большего напряжения внимания, чем восприятие искусств зримых: они всегда перед глазами), тормозят процесс включения в круг привычно осознаваемых интонаций новых звучаний. «Общественная память» музыки поэтому очень консервативна. И то, что интонационно закрепляет в ней говорящее уму и сердцу, держится прочно, переживая поколения. Консервативность слуха воспринимающей общественной среды хорошо известна исполнителям,** не склонным к любознатель-

* То есть все дальнейшее, конечно, понятно с общеизвестных перво-причин (экономика, политика, направляющие культуру человечества), но внутри-то музыки эти причины могут действовать и так и иначе; в этом ведь дело для данного искусства, если речь идет о его истории, из которой хочется чему-то научиться, кроме описаний, сводок и ссылок.

** И, конечно, руководителям музыкально-театральных и концертных организаций, чья «политика кассы» и отказ от частого «показа» произведений музыки настоящего времени (пока случайно которые-нибудь из них не пробьются на линию «успеха») являются следствием учета свойств музыкального восприятия.

ности и расширению репертуара, ибо публика любит слушать знакомое, что естественно: меньше внимания для усвоения и больше удовольствия. Поэтому самый пронизательнейший ум композитора, работающий интонациями, которые, как он принципиально убежден, правдиво познают и отражают действительность, но которые требуют высокой культуры слуха, может наткнуться на непреодолимые препятствия в распространении своей музыки, и не столько в слушателях, сколько в среде косных исполнителей и музыкальных деятелей-организаторов. Слушатель всегда более чуток, и даже сквозь свой ограниченный слуховой опыт он ощущает жизненную музыку там, где профессионалы еще толкуют о ней с точки зрения ремесла и вкусовой технологии, тормозя ее появление на концертной эстраде. «Борис Годунов» Мусоргского был тепло встречен студенческой молодежью и энтузиастами национальной музыки, а не профессионалами. Передовая публика принимала музыку Мусоргского «без исправлений», а «цензура профессионалов» в отношении к своеобразнейшему и самостоятельнейшему явлению русской музыкальной культуры оказалась жесточайшей. И к чему тут лицемерная маска, что все «поправки» делаются для улучшения звучности! — Кто вас об этом просит? Тогда исправляйте и язык Льва Толстого, и картины Репина с позиций последующих «грамматиков» и художников импрессионистской свето-цветокрасочной гаммы.

Ссылки на то, что всякое подлинно талантливое произведение пробьет себе путь, неверны. Это обман слушателей, которые не могут знать, сколько во всей истории европейской музыки, хотя бы XIX века, было произведений, либо не нашедших исполнителей, либо загубленных непониманием исполнительским, либо не изданных, либо вообще не воспроизведенных или исполнявшихся только в узком кругу друзей. Как талантливое произведение пробьет себе путь, если его сыграют кое-как или если его вовсе не исполняют? Возьмем такую, казалось бы, доступную для распространения область, как художественная индивидуальная песня: Lied. Разве все, что не исполняется у Шуберта и Шумана, — плохое? Пусть песни Гуго Вольфа, находясь на пределе расцвета этого камерного искусства, уже воспринимаются в силу субъективизма «языка» небольшим кругом слушателей. Но в развитии Lied его вклад — высокохудожественная ценность. Почему тормозится его исполнение? И в таком положении — многое множество музыкальных явлений. Известно, как медленно происходило освоение бетховенской музыки, как его симфонии — столь цельные своей идейной обобщенностью, единством концепции, — исполнялись фрагментарно, отдельными частями. Если бы Берлиоз и Вагнер не были превосходными дирижерами, если бы даже столь популярный композитор, как Григ,

сам тонкий пианист* и аккомпаниатор пения своей супруги, чуткой исполнительницы его вокальной лирики, не пропагандировал своей музыки, сомнительно, чтобы их искусство сравнительно быстро завоевало даже Европу. Недавний пример — Скрябин. И опять слушатели в отношении к нему были впереди профессионалов и, конечно, критики.

Поэтому нельзя рассматривать исторические процессы в музыке, ограничиваясь суждениями об отдельных произведениях, стилях и композиторах. Необходимо отдавать себе строгий отчет в судьбе тех или иных явлений и не взыскать последствия на непонимание слушателей и неталантливость произведения. Если отбор шел по линии талантливости или неталантливости, то почему в концертно-театрально-исполнительском «обиходе» и в бытово-повсеместном и домашнем музицировании во всякую эпоху количество бесспорно классических, совершенных созданий ничтожно в сравнении с музыкой или ничтожной, или пошлой? Очевидно, отбор музыки (значит, и «интонационных отложений») в «общественной слуховой памяти» происходит по каким-то другим путям, чем думают и профессионалы-технологи музыки, и музыкально-эстетические судьи, обычно очень близорукие, если не просто расчетливые в своих оценках. И слушатели, получая повсеместно лишь то, что им воспроизводят из созданий композиторов или что допускают к исполнению критики, не подозревают, сколько музыки они не знают. «Сценическое становление» даже таких популярных опер, как «Фауст», «Кармен», «Травиата», «Евгений Онегин», было очень извилисто, прежде чем эти всем известные произведения получили свой более или менее отвечающий замыслам композиторов стиль исполнения. Вмешательство и борьба композитора за характер исполнения во многом улучшают положение, как это было с Верди, но не каждый это может делать: «вперед завоюй популярность, а тогда посмотрим!». Некоторые произведения так и живут и доживают жизнь в сразу же искаженном облике, если композитор не успеет свести практику исполнения к собственной «прижизненной» редакции.

Все это не случайные lamentации, а результат длительных наблюдений над фактами и явлениями музыки и музыкальной жизни, над сложностью которой мало кто задумывался. Искусство это играет в культурной и даже просто повседневной жизни людей огромную роль. Администрировать тут мало. Надо понимать трудности, связанные не только с творчеством композиторским, но и с проведением его созданий в живую сочувствующую среду слушателей.

* Впрочем, большинство слушателей понятия не имеет, как мало им известно из музыки Грига и какие превосходные по интонационной свежести произведения его для фортепиано (да и среди вокальной лирики) никогда не исполняются.

Сказанные мною горькие слова о преобладании в музыкальном исполнительстве косных течений или «ставок» на виртуозность несколько не значат, что я недооцениваю всю культурно-историческую значимость исполнительства. Конечно, можно иногда позволить себе помечтать, что когда-нибудь композитор просто и удобно сможет «записать» свои идеи, не думая об исполнителях, оркестре, инструментах, а имея дело непосредственно с беспредельным миром звуко-тембров, и к его услугам будут соответствующие аппараты. Это время настанет, а пока в этой области изобретатели предпочитают получать воспроизведения уже известной «квалифицированной» музыки, а не содействовать творчеству композиторов и непосредственному их общению и с «тембро-материалом» их искусства, и со слушателями.

Исполнительская культура — дело громадной ценности, и никому в голову не придет отрицать это. Мое повествование о «ненормальностях» исходит прежде всего из желания объяснить, каково и как сложно «средостение» между творчеством (композитор) и восприятием (слушатель). Но само-то средостение (исполнительство) есть последовательное, закономерное и неизбежное следствие самой интонационной природы музыкального искусства: вне общественного интонирования («высказывание» музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет. Произведение не проинтонированное (вокально или инструментально) существует лишь в сознании композитора, а не в общественном сознании. Оно существует и в нотной записи, может быть и издано. Тогда его в состоянии услышать немногие счастливицы, способные интонировать музыку внутренним слухом, т. е. слышать ее, как стихи через книгу. Ну что же, можно написать о так ощутимой музыке много хороших очерков, но для общественного сознания она останется немой. Неуслышанная музыка не включается в «слуховую память» людей, интересующихся музыкальным искусством, а следовательно, и в «сокровищницу» общепризнанных обществом, средой, эпохой и, конечно, классом интонаций, «питающих мысль и волнующих сердце».

Вывод ясен: консервативность слушателей, на которую многие лицемеры-дельцы, в своих интересах ее использующие, жалуется, в сильной мере обусловлена косностью исполнителей или увлечением их внешне виртуозной «работой пальцев и голосовых связок». Ограниченность исполняемого репертуара и бессмысленный блеск вызывают и у слушателей притупление внимания и малый интерес к новым творческим фактам. Повторные исполнения все одного и того же круга «вещей на верный успех» сами собой приводят к инертности и слух, и сознание слушателей. Музыка становится или своеобразным гипнозом, или развлечением. История непосредственных встреч и общений композиторов со слушателями показывает рост интереса

к данному творчеству и более быстрый процесс усвоения данной музыки (я указывал на Вагнера, Берлиоза, Грига, Скрябина; можно добавить Рахманинова, Сергея Прокофьева).

Когда еще было живо искусство импровизации и композитор выступал в этом качестве мастера, возникало еще более тесное общение и обоюдно интонационное внимание между ним и слушателями: происходила проверка и оценка воздействия и значимости музыки, создававшейся, как говорится, «из-под пальцев», «на слуху», и композитор — по реакции слушателей — мог и ощущать и осознавать смысл и степень интонационной значимости «звучащего материала», которым он пользовался, и с о д е р ж а т е л ь н о с т и исполнения.

Когда замолкло это великое искусство «устного творчества», непосредственной импровизации, начался ужасный процесс разъединения композитора и слушателя, творчества и восприятия — один из разъедающих музыку интонационных внутренних кризисов. Он приводит к самостоятельной, в отрыве от творчества (постоянно обновляющегося и обновляющего жизнь музыки), исполнительской «самолюбующейся» формальной виртуозности. Ограниченное узким репертуаром, играющее на природных трудностях восприятия музыки и коснеющих от повторного слушания все одной и той же музыки навыках слушателей, самодовлеющее исполнительство из деятельности, растрившей творчество «настоящего времени», становится его тормозом. В интонационном искусстве, как музыка, исполнительство и является проводником композиторства в среду слушателей: оно — искусство интонирования. Если оно само мертво, оно мертвит и процесс накопления «интонационного богатства» в общественном сознании, и запасы «музыкальной памяти» иссякают или наполняются все сильнее и сильнее дешевой развлекательной и чувственной интонационной стихией — язвой музыкального урбанизма «бульварного кабаре-пошиба». Морализующим донкихотством было бы объявлять утопические запреты этой «музыки вне музыки», раз ее вызывает чувственный спрос неврастенической толпы. Это страшная сила. Она калечит «слуховую память» массового восприятия и художественный вкус, понижая ценность всегда, «на слуху» у множества людей, бытующего запаса интонаций. Оградиться от нее трудно и композиторам, как от «приманок широкого спроса», гарантирующих успех, если не уходить в гордый уединенный интеллектуализм. Этические стимулы и этическое содержание творчества снижаются, или же образуется резкий разрыв между творчеством и «слуховыми навыками» слушателей. Все это дало себя знать в Западной Европе с конца уже XIX века, у нас же — после постепенных «уходов из жизни» друг за другом великих мастеров русской музыки классической поры ее расцвета. Этическая принципиальность их творчества не могла не оказать глубо-

кого влияния на интонационное содержание, и тот отбор «любимых интонаций из русских классиков», который закрепился в сознании русского общества, перешел после Великой Октябрьской социалистической революции в сознание небывало широких слоев слушателей и распространяется по всему СССР. Массовая музыкальная самодеятельность — большое музыкальное культурное движение — в сильной мере содействует популяризации, накоплению, освежению и закреплению в сознании масс ценнейшего интонационного наследия.

Таким образом, в нашей стране развитие интонационного кризиса задерживается и может быть предотвращено. Но и у нас «развивающееся самолюбование» исполнительства, с настойчивым упорством цепляющегося за повторность одного и того же круга произведений, естественно, ведет к «исчерпыванию содержания интонационных запасов общества» и к заполнению их «снизу» «кабаретной» чувственной стихией. Ссылки на то, что массовый слушатель признает только западноевропейских и русских классиков, неверны. Во-первых, люди, для которых искусство представляет жизненный интерес, никогда не инертны; и ложь, что общественное сознание противодействует живому творчеству настоящего. Естественная консервативность слуха в восприятии нового интонационного содержания всегда преодолевается принципиальностью исполнительства и умным, внимательным отношением (а не «исполнительской полуснисходительностью») к композиторам и «музыке настоящего времени» и творческой культуре современности. Классиков, конечно, нужно интонировать всегда, но, увы, из ценнейшего классического наследия исполняется всегда очень немного, в чем исполнители соревнуются друг перед другом.

Глава VII

Но и внутри исполнительской культуры спорят два взаимно несовместимых явления, также содействуя внутримзыкальному «кризису интонаций». Музыка не существует вне процесса интонирования. Создавая музыку, композитор интонирует внутри себя или импровизируя за фортепиано. Слушатель интонирует «на память», напевая или наигрывая то, что оставило впечатление. И, конечно, по самой сущности своей деятельности, всецело интонационной, исполнитель в интонировании о с у щ е с т в л я е т музыку: отсюда и вырастает сугубая важность стилей исполнения. Но исполнительская культура имеет два «ответвления»: или она сотворческая композиторству, или она механически репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков, и все же основных разрядов исполнителей два: одни слушают и понимают музыку

внутренним слухом, интонируя ее в себе до воспроизведения, т. е. до того, как они ее слушают извне: из-под пальцев своих или в оркестре; другие изучают произведение глазами, анализируя его конструкцию, и слышат только тогда, когда оно звучит в голосах или инструментах. Одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают. Особенно все это показательно в области дирижерского искусства. Дирижер, интонирующий новую для него партитуру до оркестровой репетиции, — явление творческое, вернее сотворческое композиторству. И он, конечно, владеет в полной мере исполняемым произведением как организмом. Чаще всего у дирижеров этой высокой культуры оркестр дышит: слушатель ощущает музыку как проявление органической жизни. Не в формальных предписанных *crescendo* дело, а в том, что произведение исполняется, насыщается волнами звучаний, их приливом и отливом. Несмотря на многообразие взаимодействующих элементов, составляющих партитуру, музыка развивается плавно и слитно, ведомая единой волей, властной и суровой (как бывало у Малера), или удивительным сочетанием безусловности хотения, чтобы сыграли именно так, как требует рука дирижера, с эмоциональной задушевностью и нервным подъемом (Мотль). Но и в том и другом случае прежде всего высокая культура слуха, чуткий интеллектуализм и непременно владение собою, а слушатель взволнован и потрясен, потому что перед ним прозвучала жизнь. Ритм у этих дирижеров никогда не метричен. В любой момент они могут насытить оркестр, как грудь, воздухом и управлять дыханием: и в любой момент они могут властно перебить инерцию движения и заставить вздрогнуть оркестр (словно перебой в сердце), изменив динамику или темп.* Они свободно владеют акцентами. Чувствуется, что ритм для них не фонари на шоссе с их монотонной мерностью, а жизненно необходимая, дыханием вызываемая осознанная дисциплина, организующая и распределяющая силу. Исполнение музыки благодаря органичности интонирования принимает любой эмоциональный тон: и страстный нервный подъем, и спокойное, уверенное в себе чувство, и трагический пафос, и глубокое размышление — все возникает и чередуется гибко и естественно. Так было у Мотля (в особенности в «Тристане и Изольде»): ничего заученного — и возможность любого отклонения от трактовки в любой момент. Впрочем, тут нельзя и говорить о трактовке: искусство исполнения, не переставая быть великим продуманным искусством, ощущалось как взволнованная, страстная речь! Вот тогда и постигались безмерность эмоциональной выразительности музыки как интонации и ее власть. Мотль принад-

* Они знают, как и подготовить перемену, чтобы исполнители инстинктивно пошли «по руке» (Мотль, Малер, Никиш, Направник, столь несправедливо забытый и обвиненный в ремесленничестве).

лежал к блестящему периоду расцвета дирижерского искусства в Западной Европе — искусству живой интонации. Этот подъем был вызван во многих отношениях воздействием творчества, в особенности симфонизма Бетховена, требовавшего выразительного, умного и волевого интонирования. Берлиоз, Вагнер с лозунгами «к Бетховену» (как и исполнительское искусство Листа) и своими реформаторскими произведениями, выступая как дирижеры, создали это искусство, превращенное их последователями в небывалое торжество мастерства коллективного интонирования: оркестр стал организмом, чутким и отзывчивым до беспредельности. До наших дней еще действуют отголоски этого мастерства, но мало-помалу и оно стало превращаться в конструктивно-метрическую систему тактирования с заученными жестами и зрительной скованностью партитурой. Дирижеры этой школы, при некоторой общей музыкальной одаренности, могут вполне стройно управлять оркестром (певцов они обычно душат, потому что просто понять не могут соотношения дыхания и обусловленного смысла вокально осязаемой «интервалики» и ритмики), но они только воображают, что воссоздают музыку как творческую мысль. Не интонируя музыку в своем сознании, принимая ее извне, они лишь воспроизводят нотную запись. Они могут довести тренировку оркестра до предела бездушной механической виртуозности. Прикрываясь лозунгом высокого профессионализма, они, не подозревая этого, не интонируют музыку, а «метрономируют», усугубляя «кризис интонации». К счастью, стоит только в театре или на концертной эстраде появиться дирижеру, чья «интонирующая рука говорит уму и сердцу» оркестра, как музыка «овеваается воздухом и насыщается дыханием», инструментальное интонирование приближается к вокальному (по осмысленности звучания интервалов), и слушатели тотчас же радостно-восторженно восклицают: «Вот наконец-то музыка!». Потому что нет музыки как содержания вне дыхания, управляемого естественным ритмом, а это и есть качества, интонации органически присущие.*

В «музыке устной традиции» (народной по преимуществу), создаваемой и передаваемой только интонационно, вне нотной записи и всегда в тесном общении со слушателями (они же исполнители), «кризисов интонации», подобно описанному процессу, быть не может, потому что нет разрыва между творческим

* Любопытно выразился Н. А. Римский-Корсаков по поводу исполнения одной из своих опер, очень ему понравившегося. На мое наивное юношеское высказывание, что не все темпы дирижера отвечали показаниям метронома, он сыронизировал: «Метрономические указания я ставлю для немusикальнх дирижеров (он прибавил грубый эпитет), иначе они черт знает что наделают; дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп». В книге «Мои встречи»¹² я обстоятельно излагаю суждения Римского-Корсакова о внутреннем слухе и слышании.

изобретением, воспроизведением и восприятием. Разрастание музыкальной жизни, обеспечившее прогресс европейской музыки, создало и указанное противоречие, и отрыв друг от друга «трех двигателей» единого процесса.

Но надо отвлечься от внутренней жизни музыки и рассматривать историю европейского музыкального искусства в единстве с исторической эволюцией всей европейской культуры и народной жизни. Отвлечься, чтобы глубже осознать и объективнее охватить жизнь музыки над ней, за ней и вокруг нее. Музыка движется прерывной эволюцией среди «кризисов интонаций» общественно-широкого размаха и значения, иных, чем только что проанализированные. Эти кризисы отчасти подобны изменениям и преобразованиям в человеческой речи и языках, приводящим не только к реформам и пополнениям словарей, но и всего внутреннего строя языка. Так как причины подобного рода «революций языка» хорошо выяснены, например, Лафаргом, ознакомление с ними полезно для понимания последующего изложения, но повторять их здесь нет необходимости. Добавляю только, что интонационные факторы тоже играют значительную роль в событиях в области речи и языка, большую, чем принято думать.*

Иногда задолго до великих политических и общественных переворотов, иногда почти накануне их, в области человеческой интонационной культуры (язык, слово, речь, пение) заметно «волнение». Споры вокруг тех или иных элементов музыки как выразительных средств становятся острее, упорнее и злее: это уже не случайные суждения и мнения, не преходящие критические очерки и заметки, а борьба за существо дела. Обнаруживается резкое разделение лагерей. По кажущемуся незначительным поводом разгораются страсти. Чувствуется, что во взаимных укорах противников скрыта более существенная рознь, чем расхождение художественных точек зрения на данное произведение и данного композитора, на данный сюжет, либретто и даже на творческий метод и теоретические взгляды автора, как это особенно остро проявилось в знаменитой распре Руссо — Рамо. Я не случайно назвал два этих имени французской культуры XVIII века. Процесс, о котором я рассказываю, наиболее наглядно можно изложить на явлениях французской предреволюционной музыкальной истории. Французская музыка этой эпохи еще вполне хорошо слушается. Кроме того, политические, фило-

* Каким пронизательнейшим интонационным событием русской стиховой, речевой и языковой культуры XX века было творчество Хлебникова! А раньше, во второй трети XIX века: какой отклик имело на всех основных путях русской оперы как жанра всецело интонационного и тесно слитого со словом «движение разночинства» с его пересмотром ценностей «барской культуры», явлений языка и речи и преобразованиями русского слова и литературы!¹³

софские, литературные и театральные окружения музыкальных явлений, как и парижская общественная жизнь, достаточно всем известны, и на русском языке о них имеется много материалов.

Споры за музыку идут в самых различных плоскостях: возможна ли французская опера при таких-то и таких-то качествах французского языка; в чем преимущество итальянской оперы; защита естественности и простодушия в музыке в противовес репрезентативному, монументальному придворному искусству; выяснение национальных качеств, особенностей и идейных позиций французской музыки; взаимоотношение слова (поэзии) и музыки, т. е. речевой и музыкальной интонации в лирическом музыкальном театре; рассуждения о сюжетных жанрах и т. д. и т. д. В одной только переписке Гримма,¹⁴ очень пространной и многообразной, можно найти множество фактов и суждений, раскрывающих смысл происходящих в музыке процессов. То же в мемуарах Гретри и особенно у Руссо, не только в специальных его музыкальных работах (музыкально-творческих и писательских), но и в других его сочинениях, включая «Исповедь».

Несмотря на количество группировок, довольно легко различимы обобщающие линии споров и конфликтов вроде пресловутой пертурбации с «буффонистами» (вокруг «Служанки-госпожи» Перголези) и борьбы пиччинистов с глюкистами. Это лишь конфликты, всплывавшие на поверхность, а за ними, за «фехтовальными дуэлями» вкусов, скрывалось соперничество аристократического и демократического искусства музыки. Если бы музыка была для этой эпохи формальной конструкцией — «звучащей архитектурой», но в зданиях которой негде жить человеческому сердцу, — она бы не вызвала такого исключительного внимания к себе как выразительной силе, которой необходимо обладать «третьему сословию». Боролись два класса, столкнулись непримиримо во всем — в идеологии, в политике, в экономике, даже в быту, в манере жить — люди. Казалось бы, музыке тут так мало места, и ее значительность должна была бы подвергнуться сомнению! А оказывается: каждое мало-мальски яркое явление в музыкальной жизни становится общественным событием в Париже. Больше того: серьезно обсуждается каждое новшество композитора в области музыкальных средств выражения, ибо ни одно средство не осуществляется как самодовлеющее и не воспринимается как таковое. Итак, для общественной мысли предреволюционной Франции музыка вступает в ряд тех идейных явлений и факторов, которые служат созданию новой общественности. Музыка возвышенного эстетического строя идей переосмысливается (Глюк), музыка — наивный, простодушный сердечный мир интонаций «низших классов» — выступает с таким эмоционально-убедительным строем интонаций, что сопротивляться им нет возможности. Этот новый — сперва лирический — строй интонаций решительно торжествует в жанре

песни-романса и песни-танца различных оттенков: от народной сельской пленэрной интонации и сентиментальной экспрессии лиризма мелодий (лаконичных, уютных, цельных в своем единстве слова-музыкального тона и интервала) горожан, ремесленников и мелких буржуа до романсов в «пасторальном стиле», певшихся в окружении Марии-Антуанетты.* Но «лабораторией интонации мелоса третьего сословия» была, конечно, блестящая, остроумнейшая сфера французской комедийной оперы-водевиля. От водевильных песенок «ярмарочного театра» эпохи Лесажа идет, развиваясь в тесном единении с песней кварталов, улиц и бульваров, площадей и кабачков Парижа, в глубь XVIII века эмоционально-мелодический ураган интонаций, сбивающий с толку защитников старомодного — теперь — чинного декламационного мелоса уходящей королевской Франции.**

Дата представления оперы-водевиля «плебея» Руссо «Деревенский колдун» в придворном театре в Фонтенбло (октябрь 1752 г.) является едва ли не поворотным пунктом в развитии «кризиса интонаций» предреволюционной Франции; кризиса, решительно обновившего музыку новым стилем выражения, новой мелодической речью; как это все отразилось в музыке революции и воздействовало на творчество Бетховена, в котором синтезировалось, было рассмотрено выше. Самое существенное во всем развитии интонационного кризиса данной эпохи, что борьба идет не за иллюзии звуковой архитектоники, а за выразительность музыки в широком масштабе: от ораторского пафоса до идиллий семейственности, от возвышенной лирики до наивной сердечной песенки. Но интонация начинает диктовать и музыкальной архитектонике, насыщая интенсивной выразительностью жизнь периодов, усиливая и подчеркивая утвердительность тонки, а главное — раздвигая объемы и пространства монументальных схем: все это слышно в титаническом симфонизме Бетховена, и все это вызвано и испытано требованиями нового идейно-эмоционального содержания. Мало того, почти каждая из тематических характерных интонаций симфоний Бетховена конкретна и убедительна потому, что имеет за собой реальную почву в массовых интонациях всей эпохи «кризиса интонаций». Кризис же был вызван еще на подготовительной стадии революции решительным завоеванием идеологами «третьего сословия» всех важных постов в сфере культуры духа. Кризис разрастался по мере подъема революционного энтузиазма в народных массах, объединявших в своем порыве восторженного лиризма и переко-

* Памятник этого стиля — «Choix de chansons mises en musique par M. de la Borde», тт. I—IV, Paris, 1773 (прекрасное издание с эстампами Ж.-М. Моро). Отбор типичных романсных интонаций — в сборнике Руссо «Les Consolations des Misères de ma Vie» (1781).

** Этот материал неисчерпаем по реализму интонаций персонажей самых различных слоев, по характерам, интонационно выявляемым, и по разнообразию ситуаций.

вавших различнейшие пласты интонаций. Из писателей эпохи острее всех почувствовал необходимость освежения музыки и опустошенность монументального стиля падавшего феодализма Руссо. И хотя в споре с Рамо оба были правы и неправы (Рамо как выдающийся рационалист-теоретик эпохи просвещенного абсолютизма осознал логику гармонии-голосоведения европейского лада и, естественно, боролся за высокий прогрессивный профессионализм), все-таки убежденность Руссо в значении выразительной естественной мелодии (т. е. интонации) для жизни музыки в сердцах слушателей была на данном этапе истории музыки открытием его философского, глубоко пронизательного ума и его, пусть во многом наивного, постижения выразительной песенности как основы музыкального прогресса. Рамо обосновал теоретические возможности эволюции лада и гармонии, но без переворота в области музыкальной интонации, на устарелом, потерявшем силу эмоциональной убедительности материале, — даже Бетховену трудно было бы создавать музыку столь выразительной силы и господствовать над инерцией устарелых схем. Но ни Рамо, ни Руссо не могли оценить торжества новой организующей силы — формы симфонического аллегро, в динамизме которого только и можно было преодолевать уже ставшую формальной музыкальную логику конструкций рационалистической эпохи и ощущать музыкальную форму как органический процесс развития. Торжество этой формы и было завершением сложного кризиса. *

* В форме сонатного аллегро заключена выразительность симфонизма. В ней налицо, в живом для композиторов ощущении, упругость, сопротивляемость и одновременно гибкость, содействующие необычайной интенсивности и выразительности музыкального развития. Эти качества всецело понятны и конкретны для композиторов и очень трудно постигаются вне музыки, так же как понятия и реальные для музыкантов ощущения вводного тона, лада, интервала, развития. Схема сонатного аллегро азбучно, до наивности проста, и через нее никак никому не объяснить смысла и значимости формы как становления мысли. Но зато только конструктивно-схематические [формы] не живут. Открытие формы сонатного аллегро можно сравнить по значению только с таким явлением в эволюции слуха, как закрепление в сознании системы упругих, осязаемо «весомых» интервалов (динамизм звуко-расстояний). И кто не ощущает упругости сонатного аллегро так же, как и упругости и «весомости» связей в каждом интервале, тому трудно, даже невозможно стать музыкантом. Это просто г л у х о т а с л у х а (не глухота — физиологическая — уха, а именно, еще раз повторяю, глухота слуха). Нельзя быть художником, не понимая связи красочных нюансов и светотени, хотя можно в быту, в жизни прекрасно различать краски. Нельзя оценить прелесть рисунка, не понимая преодоления трудностей выражения воспринимающим зрением (не анатомией глаза, а художественным зрением как деятельностью общественного человека). Поэтому музыковеды, утверждающие, что они раскрывают содержание музыки, не слыша музыкальных форм как процесса мышления, не чувствуя, например, упругости формы сонатного аллегро, на мой взгляд, импровизируют «свои содержания» под аккомпанемент музыки, а не в совместном мышлении с композитором. Но под аккомпанемент музыки можно делать что угодно.

Перед музыкой открывалась чудесная перспектива: вровень с остальными проявлениями духовной культуры человечества она могла своими средствами выразить сложное и утонченное содержание идей и чувствований XIX столетия.

Глава VIII

Наши познания музыкальной культуры Средиземноморья в отношении интонационном и скудны и неустойчивы, что очень жаль, ибо там — зори европейской музыкальной культуры.

О музыке Греции написано много, и можно еще написать много. Но что это? Теоретические установки и системы, несколько рассуждений о музыке, очень невнятные сведения о музыкантах и музыкальных состязаниях и более внятные — о месте и значении музыки в общественной жизни Греции. Очень интересное учение об этосе как будто дает ключ к распознаванию интонационно-выразительной силы и убедительности воздействия музыки, но в гранях описания, а не разгадки музыкальной сущности явления. Не очень понятно, качественно и технически, каким было пение греков и какова была вокальная упругость интервала; связи ритма поэтического с музыкальным лично для меня все еще неясны. О музыке Рима просто ничего музыкально-положительного не знаем. Конечно, судя по греческому учению об этосе, слух античности стоял на высокой стадии в отношении различения интонационного смысла каждого отдельного лада. Но ведь дошедшие до нас характеристики этоса античных ладов могли быть остатками первобытной магии священных формул заклинаний, связанными с теми или иными традиционными попевками, бережно хранимыми. А насколько, до каких пор и вообще когда эти этические качества ладов были формами живого восприятия именно так интонируемой музыки, — утверждать ничего точного нельзя. Я лично склонен верить, что большая часть форм лирической поэзии и особенно массовой лирики, как и поэтическая метрика, были созданы в тесном интонационном единстве с мелодикой. Но доказать это свое убеждение я не в состоянии, потому что интонационная эволюция ладов, интервалов и остальных элементов музыки античности не поддается уточнению с той определенностью, с какой мне эта эволюция понятна в отношении западноевропейской музыки. Оттого в ней вполне различимы эпохи «кризисов интонаций». В Греции они были несомненно, что видно из различимости сложных интонационных преобразований в поэтической ритмике и в развитии ритмо-форм трагедии. Но опасность модернизации явлений (как это и случилось с Еврипидом у Иннокентия Анненского¹⁵) здесь всегда присутствует. Модернизация, может быть, и законна для при-

влечения внимания публики к интересному, содержательному явлению. Для обоснования же музыкальной интонации — совершенно бесполезна. Кроме того, связанная с музыкальными интонационными явлениями греческая терминология пока не ясна, и филология тут помогает мало; только вдумчивое изучение практики народного творчества, переведенное из стадии акустических измерений в стадию осознания художественно-интонационного процесса, — разумею изучение в условиях живого звучания, еще наличествующего в условиях нашего времени, — поможет услышать то, о чем размышляет Аристоксен (род. около 354 г. до н. э.), самый чуткий к происходящим в музыке интонационным явлениям греческий писатель. Его «Элементы гармонии» и отрывки из «Элементов ритмики» действительно помогают уяснить многое в эволюции слышания и в практике живого звучания.

В период рассеяния античной культуры и соприкосновения с Востоком поздней античности шло синтетическое новообразование музыкальных интонационных культур в центрах образованности тогдашнего мира. Первый — и последний — кодекс конкретных музыкальных напевов, являющихся, несомненно, органическим отбором мелоса Средиземноморья, мы имеем уже в организованной дисциплине христианского культа, в так называемом григорианском хорале. Есть полные основания предполагать, что с первых веков существования христианских общин происходил сложный процесс переосмысления музыкальных интонаций всего присредиземноморского мира. Практика христианской пропаганды требовала, — не дожидаясь закрепления новых напевов песнопений, пользоваться знакомыми бытующими попевками, прилагая к ним поэтическую лирику первохристианства и культовые тексты.* Христианство было и «реформацией психики». А потому естественно, что в эмоционально-экстатических кругах верующих, особенно в группах экзальтированных искателей божества, связанных с философскими течениями гностицизма, имело место новотворчество в области поэтической лирики; несомненно, оно было связано — и очень тесно — с импровизацией напевов в разнообразнейших «ладовых наклонениях» и с влиянием многообразных национальных культур.

Кризис интонаций лирики Средиземноморья в условиях и свойствах «музыки устной традиции» — так можно определить происходивший процесс переоценки и переплавки в новый

* Практика переосмысления напевов, перевода их в новый эмоциональный строй, широко применялась и в эпоху французской буржуазной революции и всегда применяется в периоды «кризисов интонаций». Эти кризисы нельзя рассматривать как решительный отказ от «старой музыкальной практики», — это борьба за новый смысл музыки, а значит, и доказательство признания за музыкой ее идейного значения.

эмоциональный строй наиболее для этого приспособленных и доступных сознанию христианской массы лирических напевов параллельно новому мелодическому творчеству. С официальным признанием христианства государством в IV веке, вероятно, и начался для служебных потребностей центров нового культа дальнейший период развития песнетворчества, а главное — отбор и кодификация уже зафиксировавшейся в сознании верующих напевной лирики. Не удивительно, что в Риме, где лучше, чем в софистически-философствующем Константинополе, понимали практику эмоционального лирического воздействия церкви, был вызван в VI веке к жизни великолепно сконструированный кодекс богослужебной интонационной лирики — григорианский хорал, тоже, конечно, не сразу сложившийся. Этот кодекс если и не остановил совсем потока внецерковной экзальтированной лирики (в целях ликвидации ересей ее не очень стали поощрять), то все же направил его по определенному руслу интонаций.

Стадии эволюции этой кризисной поры в культурах поэзии и песнопевческой* лирики Средиземноморья проследить невозможно — ведь это едва ли не шесть веков. Масштабы и пространства неодолимые, а музыкально-интонационный материал приходится восстанавливать назад по аналогиям с последующими явлениями. Кроме того, неведом музыкальный фольклор, т. е. интонационная опора для исследователя слуховых навыков и культуры слышания. И еще «прорыв» — «сфера туманностей»: инструментальные интонации тех далеких веков! Что касается различного рода движущих сил в этой длительной интонационной революции, то позволю себе высказать одно предположение: сочетание слово-звука, ритмо-интонация, откуда и произошло потом многообразие вокальных жанров, является самостоятельным искусством. И следы этой самостоятельности, но только в обогащенном мелодико-гармоническом наряде, до сих пор сохраняют формы камерного вокального стиля: романс, Lied и т. п., если их рассматривать с точки зрения интонационной.** Борьба, которая шла в ритмо-интонационной мелопее, в отношении психологическом, вероятно, была борьбой за свободную мелодическую импровизацию, конечно,

* Я потому пользуюсь термином «песнопение» (мелопея) и эпитетом «певческий» вместо «мелодия», «мелодический», что сущность этой лирики — ритмо-интонация. Обнаружить раскрытие чисто музыкальных закономерностей мелоса пока невозможно. Даже о том, как элементы григорианского хорала становились самостоятельными музыкальными темами в их исторической эволюции, рассказать трудно.

** В противном случае, с позиций формы как схемы это какие-то «междоформы», в которых поэзия и музыка рассматриваются отдельно как две враждующие стороны, тогда как главное здесь — это единство интонации из взаимодействия двух вытекающих из нее родственных искусств. «Неравновесие» тут закономерно как органическое противоречие.

в пределах возможностей тогдашней практики. Так как импровизационно-мелодическое пение, выступая как личное творчество, связано было с экстатическими состояниями и с индивидуальными отклонениями (особенно в гностических кружках¹⁶) от ортодоксального вероучения,—эту лирику церковь не очень поощряла, особенно с момента, когда христианство вступило в союз с государственной властью. Следовательно, то брали верх ритмо-интонационные силлабические (по долготе или длительности тонов) напевы, то акцентно-тонические с большим мелодическим простором. При неустойчивости интонационно-интервальной системы в тех культурах данная борьба, тесно спаянная с выразительностью, с содержанием песнопевчества, была не «малым фактором», а существенным, выковывающим мелос явлением. Григорианский хорал содержит «отложения» самых различных этапов интонационной борьбы. В нем можно рассмотреть, различить пласты различных «интонационных культур». Этот кодекс — ценнейший памятник интереснейшей, сильной интеллектуализмом эпохи. Влияние его «в века вперед» было исключительным по глубине и силе интонационно-эмоционального воздействия, дававшего все новое и новое художественное качество в индивидуальном искусстве великих музыкантов XIX века.

До первого взрыва своеобразного поэтико-музыкального романтизма — «культуры чувства» в гранях феодализма, т. е. до решительных выступлений трубадуров и труверов и уже достаточно различной самостоятельности светской культуры «музыки средневекового города», — длится эпоха напряженных усилий и опытов в области обоснования теории и практики многоголосия: это очень яркие проблески европейского музыкального сознания с заметным преобладанием философско-спекулятивной теоретической мысли. Несомненно, за теоретическими трактатами и певческой практикой многоголосия в тогдашних центрах — очагах культуры происходил интенсивный рост бытовой городской (с безусловным влиянием народной) музыки с обменом областными напевами различных углов Европы (странствующее по путям и перепутьям музыкальное, певческое и инструментальное мастерство вагантов, школяров, жонглеров, мимов, менестрелей и т. п.). К сожалению, с достаточной ясностью не восстановить интонационную эволюцию средневекового фольклора (не хронологической истории фактов, что, пожалуй, утопично для «музыки устной традиции», а развития практики интонирования). Усиленный период «накопления» музыкально-интонационных богатств «вне стен культово-певческого интеллектуализма», а скорее в кругу «странствующего и за просвещением, и за пропитанием, и по авантюрным делам люда», — так можно определить всю эту светскую бытовую практику музицирования. В песнях ли, или

в песнях-танцах, или в инструментальных импровизациях по разным поводам начал раньше всего вырисовываться из ритмо-интонационной культуры характерный облик европейской мелодии с ее четкой периодичностью и ясной логикой интонаций мажорного лада и чувством вводного тона,— решать рано. Несомненно, что это был бы постепенно подготовленный хороший контрудар по воздействиям «хоральной мелодии» из центров ее культивирования, но так просто это не произошло: процесс оказался более длительным. «Накопление» мелоса шло извилистыми путями, и в каждой крупной области и стране по-своему, да еще, как я уже говорил, в связи с изменениями в области языка.* Например, не только в Испании наблюдается интонационное воздействие мусульманского мира и, конечно, арабской культуры, как это было в философии и в науке. И ткань музыки европейских центров музицирования сплеталась из множества многообразных интонационных нитей. Но при большой склонности феодализма к децентрализации европейскому средневековому интеллектуализму едва ли не всегда были свойственны концепции универсальные с тенденциями к обобщению. В период усиленного строительства всех областей культуры и параллельно указанным процессам «интонационного накопления» в Европе определились централизованные «очаги музицирования», чаще всего при солидных культовых учреждениях: соборы, аббатства, монастыри, потому что культ обладал самой прочной общественной организацией и служебной дисциплиной, в которых с IX века приблизительно начала пробиваться в области музыки несомненно объединительная, склонная к универсализму творческая мысль. Париж с его интеллектуализмом, конечно, и тогда оказался передовым в данной области городом, а движение по созданию практики и теории музыкального многоголосия стало господствующей совместной работой теоретиков и практиков музыки. Здесь, в сущности, и рождалась европейская музыка в своих основах, в предчувствованиях и предпосылках монументальности и в новом качестве сознания «интервальности» как явления раскрывающей себя в музыке мысли.

Процесс от интонационно-выразительного к конструктивному осознанию интервалов, эта стадия слышания взаимо-

* В нашей великой стране «звучат музыки» далеких архаических ритмо-интонационных и мелодических культур. На Кавказе и в Закавказье интонационные пласты сплелись в сложный клубок. То, что сделал в области языкознания в части, касающейся Кавказа, Марр, действительно и возможно скорее надо делать в области музыкально-интонационной. Нельзя тут ограничиться узкой фольклористикой или акустикой. Мысль, как буров, должна проникнуть в истоки и разветвления музыкально-интонационного развития. Данные, полученные здесь, могут помочь распутать много неясностей в эволюции интонаций Средиземноморья и Европы.

связи тонов сделала возможным европейское многоголосие, не гетерофонно-комплексное, а с отчетливо дифференцированным голосоведением по слуховой горизонтали и вертикали, в единстве (или совмещении) последовательности и одновременности, что, по-видимому, и поражало воображение и интеллект как абсолютно новое качество.

Первые опыты полифонии шли ощупью. В первоначальном развитии европейского многоголосия существуют «жанры», в которых обнаруживается преобладание параллелизмов. Не показывает ли это, что найденное умозрительным интеллектуализированным слухом единство последовательности и одновременности тонов и — отсюда — новая стадия осознания интервалов не сразу ощущались (в особенности в певческой практике, пусть даже и «знатоков дела») как голосоведение, как интонационно осознанное самостоятельное продвижение каждого голоса? Параллелизм создавал иллюзорное движение, а не голосоведение. Наоборот, были опыты, в которых поражает крайняя — до жесткости — независимость голосов, как будто вовсе не обязанных быть связанными друг с другом, даже как будто «без оглядки» на *cantus firmus*'ный стержневой напев. Не указывает ли такая независимость на музыкальные права голоса, на новое ощущение интервала как экспрессии смысло-музыкальной, себе довлеющей, вне интонационной связи со словом? А тогда — это путь к преодолению не переменного сочетания слова-тона, искусства очень древнего, как мы это только что видели, и прочно кодифицированного в григорианском хорале. Тут, еще находясь в *ars antiqua*, в XII веке, ничем, казалось бы, самым малым, но качественно новым, в интонации нельзя пренебрегать. Мы теперь привыкли «глотать» музыку обобщенно, громадными комплексами, минуя интонационные подробности. Чем дальше от нас, тем строже надо помнить: в искусстве музыки каждый миг проверяется через общезначимость или через необычайность выражения-произношения (впрочем, в народной музыке — «музыке устной традиции» — дело так обстоит и сейчас и так обстояло всегда). Следовательно, и эта вторая экспрессивная сфера опытов полифонии — тоже еще не голосоведение в полной своей выразительной интонационной независимости и в единстве последовательности и одновременности, а еще путь к нему, через преодоление: «опеванием» и колорированием *santus firmus*'а при сохранении его. Вот где интонационный — закономерный и последовательный — стимул к опытам многоголосия. Искусство неразрывности слова-тона, дисциплинированное ритмом силлабических стоп, сперва уступает ритму тоническому и смысловому выразительному акценту (вероятно, под натиском эмоциональной лирики христианства): тут уже путь к мелодии. К XI веку, а вероятно и раньше,

выразительность этого искусства если не исчерпывается, то «тупеет». Человеческая мысль начинает возрождаться, интеллектуализм (даже на подступах к расцвету схоластики) заостряет работу мысли; слух, слышание индивидуализируется — в интонации начинается процесс освобождения музыкального начала от связывающих его «посторонних» сил и борьба за выразительность собственно музыкальных элементов. Таков новый «кризис интонации», и, как всегда, в конце его — яркое творческое явление, обобщающее завоевание. В данном случае не единственный творческий факт, а стадия рождения европейского многоголосия.

Повторяю еще раз вкратце, ибо здесь поворотная страница истории европейской музыки, а в сущности первая ее страница: 1) Многоголосие стало возможным лишь с осознанием интервала не как перехода или расстояния от тона к тону в ритмо-интонационном искусстве единства слова-тона, а как одного из элементов музыкально-выразительной связи и взаимодействия тонов в их последовательности и одновременности. 2) Первые опыты многоголосия — это творческое освоение нового понимания интервалов и нового ощущения их качества — возможность одновременного движения голосов: параллельно, косвенно и навстречу. 3) Экспрессия первых опытов полифонии возникает не из осознанных норм голосоведения, а из преодоления окаменелости в музыкально-интонационном отношении и искусства ритмо-мелодии (ритмо-интонационного): хоральный напев (*cantus firmus*) не снижается в своем значении; но его «опевает или колорирует» верхний голос, и тем самым выдвигается почти на первый план самостоятельность мелодического принципа движения.

Таким образом, европейское многоголосие родилось из преодоления ритмо-интонации унисонного или сольного пения; и не как искусство независимого ведения голосов, и не из теории полифонии, а как окружение культового напева музыкально свободными интонациями. Был найден путь и осознано единство последовательности и одновременности движения голосов; остальные свойства завоевывались постепенно. Первенство выразительности шло впереди. И современники-парижане удивлялись мастерам Леонину и Перотину, капельмейстерам церкви *Beatae Mariae Virginis*, и недаром присвоили второму из них звание Великого; не за искусственные выдумки, а за выразительность, за новое качество интонации. Они слышали и знакомый хоральный напев, и одновременно с ним сверху звучащие с не меньшей выразительностью новые голоса. Искусство это возникало не из принципов независимого движения нескольких голосов, не из голосоведения в нашем понимании. Наоборот, эти принципы постепенно выяснялись для теоретиков из живой практики «колорирования», постепенно выдвигавшей право

на самостоятельность музыкальной интонации. Данная гипотеза исчерпывающе объясняет все, непривычные с позиций «контрапункта», особенности *ars antiqua*, особенности вполне естественные с точки зрения интонационного развития европейской музыки. И не только «манера» *ars antiqua*, но и последующая практика *ars nova* также ничем незакономерным, нарочитым, изысканно ухищренным не удивляет, если не покидать почвы: борьба за самостоятельную выразительность музыкальной интонации на путях к органической полноценной полифонии последующих веков.

Когда музыковеды (особенно немецкие) подчеркивают конструктивное значение ритмики в готическом мастерстве *ars nova* и в первой вспышке итальянского и французского музыкального ренессанса, в полифонической лирике *ars nova* (с указанием, однако, что тут уже больше себя проявляет мелодия), получается впечатление, что ритм входит извне и живет сам по себе, а элементы музыки сами по себе, но ритм иногда даже мешает их развитию.

Ритм, конечно, всегда — конструирующий и организующий, но тесно слитый с элементами музыки принцип «дыхания» и закономерности движения. Он всегда конструирует и организует что-то, а не вообще схематизирует. «Что-то» — это интонация, но конкретная: вокальная, инструментальная мелодия, последование аккордов. В танцевальной музыке и вообще в музыке, связанной с движениями человека, требуется от мелодии четкость; и вот организация ритмическая этой музыки другая, чем, скажем, в широкой вокальной кантилене, где «размах дыхания» совсем иной. Но интонация бывает речевая или музыкальная, если не подчеркнута слиянность слова-звука до полного растворения и слова и музыкального тона в интонации единства. Тогда кажется, что довлеет ритм. На самом же деле неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может. Музыка как ритмическая схема или конструкция есть зримость, если не абстракция. Но ритм может тормозить развитие интонации, если изъятые из речевой и музыкальной интонации слогочислительные или слогаизмерительные метрические схемы начинают управлять музыкальной интонацией: тогда музыка либо мертвоет, либо становится «прикладной», либо движется поверх метрических схем, управляемая ритмом-дыханием, но это — естественная мелодия. Все сказанное необходимо для понимания, что и практика *ars antiqua* и *ars nova* не управлялась отвлеченным ритмом, но что обе практики были очень постепенным, веками исчисляемым высвобождением музыкальной интонации из слиянности ее со словом (с поэтической интонацией) в единстве, очень органическом, — в давнем, имевшем за собой «вековые дали», искусстве ритмо-интонации; и что это искусство — далеко еще не музыка, ибо не самодов-

леющим развитием музыкально-интонационных факторов определяется его выразительность (в наше время, несмотря на качественно иной смысл и средства выражения, речитатив, куплет и даже некоторые романсы находятся в таком же соотношении к симфонии). Ars nova XII—XIV веков являлось по отношению к ars antiqua прогрессивным «светским» движением, но вместе с ars antiqua эта практика еще не была полным освобождением от ритмо-интонационных традиций, т. е. и ars nova — еще не совсем музыка. Кроме того, манера воздвигать многоголосие посредством «колорирования» культового напева здесь превращается в остроумное, почти непрерывное «колорирование» или «опевание» голоса голосом! Все цветет, и среди цветения — ростки уже несомненной мелодии. Но ритм — не абстрактность: он — интонационный стержень.

Французское искусство ars nova в руках выдающихся музыкантов, музыкальных писателей выступает как передовое интеллектуальное течение совершенно исключительной силы. И умозрение, и творческое изобретение утверждают основополагающие закономерности европейской музыки. Борьба за нотацию (проблемы практики мензуральности) под «сухими» (для нас!) рассуждениями и опытами заключает в себе на сущно-жизненное: в поисках самостоятельности выражения музыка не в состоянии развиваться без «записи», которая фиксировала бы ее собственные высказывания. Образование национальных языков, эволюция европейской музыки и поэтики, мощный натиск народной (сельской и городской) песенной, танцевальной лирики, а главное — напряженнейшее стремление к мелодии как важнейшему, самому чуткому «голосу эмоциональности», — эти и многие другие стимулы заставляют музыкантов не только создавать, но и учиться, как закреплять созданное: прежняя нотация могла удовлетворять, пока музыка еще была интонационно-ритмически связана и — что существенно — развивалась в атмосфере «устности», среди воздействия «музыкального искусства устной традиции». Одно уже искусство многоголосия требовало более наглядной и четкой для глаз записи, чем «памятные для слуха вехи», какими являлись невменные и им подобные нотации. Мензуральность, с ее тончайшими различиями длительностей, по видимости своей внесла на место «античного слогаисчисления» новую, еще более запутанную силлабику.

В своем стремлении к точности фиксации ритма — в своей метрике, в «модусах», музыка, конечно, сохраняла и традиции своей спаянности с поэтической интонацией. Но это была лишь «формула перехода» к еще большим исканиям — как запечатлеть свое главное качество: единство последования и одновременности интонаций. «Лаборатории многоголосия» от колорирования на данном стержне уже устремля-

лись к полифоническому голосоведению — к интонированию ряда голосов в их мелодической естественности; до такого завоевания было еще очень далеко, но тенденции к нему, а главное, неистовый натиск ритмо-мелодического становления нового стиля (музыка трубадуров и труверов, танцевальная мелодизированная метрика) содержали в себе безусловный прогресс и путь к естественно-мелодическому интонированию. Я не склонен считать мелодику трубадуров и метро-тактовую танцевальную мелодику уже расцветанием той естественной для нас, европейцев, «музыкальной мелодии», которую значительно позднее подарила человечеству Италия. Но при упорной «воле» к «переосмыслению» всей предшествующей музыкальной практики и теории в направлении к мелосу, мелодийности как определяющему музыкальную интонацию качеству XIV век был эпохой непрерывных интонационных кризисов: в нем остро сталкивались и перекликались пласты музыкальных теорий и «практик», консервативных и прогрессивных умозрений и действующих творческих сил, но движущей силой было выявление мелодического.

Не случайно именно в этом веке появляются замечательные обобщающие трактаты «Speculum musicae» («Зерцало музыки»).¹⁷ Ритмо-интонирование как неразрывность слова-тона заметно становится музыкальным ритмо-интонированием: * таково в большинстве направлений своих (а их много) искусство трубадуров. Одновременно и искусство заката рыцарства, чувствительно-романтическое искусство в некоторых своих жанрах и стадиях демократизируется под давлением здоровой чувственности своего лиризма; конечно, это идет от тех «слагателей напевов», певцов и «игральцев», которые были тесно связаны с крестьянством и городским «плебейством».

Ритмо-силлабическое борется в лирике трубадуров с ритмо-тоническим интонированием, отчего и возникают споры у исследователей, расшифровывающих напевы, но совершенно забывающих об интонации и манере интонировать. Не за абстрактную ритмику боролись и мензуралисты (при всем наличии схоластических пережитков эпохи, которые отрицать не приходится); в основном, в главном их теории тоже служили выявлению мелодического и установлению такой нотации, посредством которой из ритмо-интонационного искусства выделена была закономерность музыкальных соотношений длительностей и тоно-акцентов как носителей музыкальной интонации. Это было путем к становлению от ритмо-мелодии к мелодии в ее позднейших стадиях.

* Собственно — ритмо-мелодией с уклоном то в сторону почти самодовлеющей мелодийности, то к консервативным (теперь) нормам ритмо-интонационного григорианского хорального стиля.

В развитии музыки XV—XVI веков всецело завладевает вниманием современников образование великого стиливого обобщения вековых работ над многоголосием — это так называемые франко-фламандские или нидерландские школы полифонии. Интонационная «компромиссность» этого движения бесспорна: прикованное главным образом к мессе как музыкальной монументальной циклической форме, прочно организовавшейся, искусство контрапункта этих школ было обреченным искусством, при всем ослепляющем своим «умозрительным» блеском мастерстве. Обреченность его понятна, несмотря на внедрение в полифоническую ткань популярных напевов «плебейской, вульгарной музыки» в качестве стержневого голоса (*cantus firmus*), чем, конечно, достигалось интонационное освежение: знакомый уличный напев вовлекал за собой в сознание слушателей и сложные рационалистические сплетения многоголосия. Но эта практика не могла свою сложность обосновать эмоциональной потребностью: наивные верующие предпочитали, как и всегда, им с детства знакомые «обиходные песнопения» в их скромном интонировании, а слушатели-меценаты (клирики высоких санов, владетельные князья, зажиточные бюргеры), привлекаемые эстетической возвышенностью мастерства, сами уже были «обмирщены», «секуляризованы» настолько, что идейными ревностными поборниками данного стиля быть не могли.

Главное же, «светская стихия музыки» с ее волнующим — пусть еще простодушным — чувством мелодийности, наконец, растущее в массах осознание эмоциональной ценности инструментализма, уже становившегося для всех живой, естественной «музыкально-интонационной средой» (прогресс органной игры как искусства глубокого пафоса ораторской речи, чем и завладел — и гениально завладел — протестантизм, закрывая музыкой свое рационалистическое морализирование), — вот эти «пути и предчувствования» близкого расцвета музыки как языка «мыслей и движений человеческого сердца», не связанного культом, обрекли интеллектуализм, эстетический интеллектуализм франко-фламандцев на «фейерверочное становление»: европейское общественное сознание влекло действующие силы музыки в другом направлении.

Там, где франко-фламандское мастерство переходило к «светской тематике», оно порой сдавалось перед натиском конкретного чувства жизни и само одухотворялось (например, у Орландо Лассо, великого чуткого музыканта,* в позднеренессансном искусстве мадригала и в культуре содружеских застольных

* Вообще надо сказать, что стиль франко-фламандцев имел своими выразителями плеяду выдающихся музыкантов, но он же, обострив их профессионализм, во многом затормозил проявление «пламенности» их индивидуального таланта.

песен-ансамблей, особенно во Франции). Гибкая техника контрапункта создавала здесь «слуховые яства» поразительной обаятельности, но жизнь вскоре пошла мимо них к еще большей правдивости музыкального искусства, что всегда означало: к музыке как живой человеческой интонации.

С этой стороны величавые мудрствования франко-фламандцев в области культовой музыки столкнулись со все более и более разраставшимся антицерковническим религиозным движением, требовавшим возвращения к первоосновам христианства как религии, чуждой богатству и «князьям мира». В отношении музыки это, по природе своей очень эмоциональное, с мистической окраской, движение вызвало к жизни, как и в первые века христианства, но в мелодической оправе, новые гимнические интонации, то простодушно-наивные, то сурово-мужественные. В Италии еще францисканство сильно подействовало своим «оправданием» радости жизни и оживлением чувства природы рождению музыкально-естественных интонаций в формах, доступных не только для профессионального исполнения и привлекающих своим лиризмом, — *Laudi* и им подобные лирические гимны. Они пелись на народном (итальянском) языке, и уж этим важным новообразованием — слиянием музыкального напева с родной речью — повышали интонационную впечатлительность. Движение это в различных странах проявлялось со своими национальными «нюансами», всюду противопоставляя себя «искусственности» в религиозной музыке. Совершенно ясно, что когда франко-фламандцы «инкрустировали» в свою полифонную ткань популярные мотивы как стержни, мотивы эти, вынутые из своей интонационной сферы, теряли свою природную интонацию и в новом своем качестве вряд ли могли спорить с «безыскусственностью» *Laudi*, *Noël*'ей и им подобных проявлений народно-религиозного чувства в музыке.

Реформация в Германии и бурные вспышки религиозных войн в Европе внушили этому почти трехвековому массовому прорастанию эмоционально-возвышенной лирики суровую драматическую напряженность и мужественную убежденность. Впереди — по пламенности и стилевой выкованности мелоса, по новому качеству ритмо-словесно-музыкального единства — оказался хорал лютеранских протестантских общин в Германии. Новое качество заключалось в исключительно властной, обобществляющей силе воздействия его мелоса: напевы — словно формулы интонационного обобщения — несли в себе богатые возможности музыкального развития, как это и показал после крестьянских войн бурный рост немецкой органной и вокальной полифонии, базировавшейся на интонациях хорала. Словом, это было явлением мощного стиля, полного жизнедеятельности и не отрывавшегося от «соков земли». Победа хорального стиля лютеранского протестантизма быстро вышла за пределы только

культы мощностью своего звуко-эмоционального содержания, и если музыка, создававшаяся из недр хоральности, и обслуживала культ, то в нем-то она заняла место и значение, подавлявшее узкие музыкальные потребности только церкви. В музыке, порожденной хоралом, всегда сохранялось пламенное дыхание интонаций, рожденных в борьбе народа за право мыслить и чувствовать национально, по-своему, против Рима и папства как угнетателей воли и психики, как «торговцев человеческими душами». Энгельс лаконично и метко определил политическое значение реформации и религиозных войн XVI века,— повторять всем известные и часто цитируемые слова его нет надобности. Но надо добавить, что в истории музыки эта эпоха была самым плодотворным, творческим из всех «кризисов интонаций», предшествовавших французской буржуазной революции. Ей человечество обязано подъемом гения Бетховена на вершины человечества, эпохе же Реформации, глубоко перестроившей психику,— великим этическим искусством Иоганна-Себастьяна Баха и многих других ярких звезд музыки, заслоняемых его «внемерным творчеством».

Мелодика протестантского хора — сложное интонационное обобщение, сложившееся не без григорианских напевов и впитавшее в себя народно-песенные интонации. Но количественно — сколько чего — вычислить невозможно. Вообще все вышеизложенное в самых сжатых словах движение — возрастание гимнической лирики от францисканства (а возможно, и от более далеких реформаторских религиозных течений) до Лютера — вовсе не непрерывная линия. Сходные причины порождали сходные проявления народного музыкально-религиозного лиризма в разных областях Европы. Поэтому германский протестантский хорал — обобщение, выросшее из народно-идейно-эмоционального подъема как результат векового накопления единых интонационных тенденций. Хоральный мелос — это прежде всего интонирование возвышенного этического строя мыслей и чувств общины, «коллективной души» — в напевах строгих и четких; * но для музыки это уже темы, т. е. интонации, вызывающие развитие и становящиеся его стимулом и обобщением. Отсюда и неслыханный до того рост музыкальной полифонии в Германии XVII и XVIII веков. Напевы хоралов и элементов их — не только формальные стержни и «балки» полифонической конструкции, — это мысли, образы-идеи, ставшие интонацией. Из этой интонационной сущности хорального стиля развивается

* Только в северно-русских протяжных песнях русских крестьян, в их «устной», коллективно-хоровой, «на слуху у всех» вырастающей лирике величие духа, глубина и серьезность отношения к жизни, возвышенность чувства и спокойствие не уступают этосу интонаций хора и даже превосходят его своей мудрой сосредоточенностью и сдержанной, сознающей свое достоинство, суровой силой.

едва ли не всюду в Европе мелодика сосредоточенных размышлений, серьезных и глубоких созерцаний и дум; не из подражания, а — повторяю — из сущности, из этической субстанции как стимул рождается этот мелос нового качества. Арии — вокальные и инструментальные (они особенно волнуют!) Баха, Генделя, Глюка, мощные своими интонационными наплывами пассакальи, токкаты, ричеркары великих органистов; величавые хоровые «симфонии народных масс» в пассионах и ораториях — словом, все неоценимые сокровища человеческих эмоций перенес в музыкальные интонации народный духовный подъем, проявивший себя в формах религиозной борьбы, но по содержанию своему жаждавший переустройства всех сторон жизни. Бах умер в 1750 году, с ним ушла «душа полифонии»; в 1759 году не стало Генделя, великого драматурга народных движений в образах библейского эпоса, а в 1770 году родился Бетховен, который в иных интонациях и формах музыки стал воплощать величие народного духа и эпос революции. На смену инструментальным ариям-раздумьям Баха и Генделя возникли вдумчивые бетховенские *Adagio* как вечные вопросы-«задумки» человека обо всем величаво-волнующем в жизни. Выше и глубже этого западноевропейская музыка ничего не создала.

В течение XVII и XVIII веков шло в самых разнообразных проявлениях воздействие народной крестьянской песенной и танцевальной музыки на городскую. Но западноевропейский город в своем интенсивном культурном росте сильно нивелировал областные «песенные диалекты» (из тех, какие он вбирал в себя) и обобщал их: в форштадтах городов, в предместьях и близлежащих селениях почти стиралась грань между песенно-лирическим и песенно-танцевальным фольклором и песенностью близких народу слоев города. Возникает песня Парижа, эволюция сложного комплекса интонаций в различных песенных жанрах; народная музыка Вены — тоже сложный (еще по своим национальным оттенкам) строй интонаций, характерный для этого культурно-музыкального центра, впитавшего в себя благодаря своему положению многообразные народные влияния и очень их обобщившего. Можно даже говорить о «венском фольклоре». Музыкально-интонационная устремленность всех этих процессов, как и в Италии, и в Англии, и на севере Западной Европы, в музыке едва ли не всех слоев населения была в основном одна: к мелодии, естественной, как всякое здоровое чувство, управляемой человеческим дыханием (ритм!) и легко схватываемой сознанием благодаря ясности своих интонаций и конструктивной уравновешенности. Она должна быть вполне «довлеющей» без сопровождения, но допускать и сопровождение, не насилующее естественность ее ритмо-интонационной формы. Рождался гомофонный стиль, о чем уже шла речь выше.

Но в эти процессы, шедшие параллельно расцвету полифонии и сюитности, развитию сонатности, концертных стилей и симфонизировавшемуся инструментализму, вклинилось на пороге XVI и XVII веков новое явление, внесшее во все последующее развертывание западноевропейской музыки как системы интонаций свое веское слово. Это — опера. Возникновение ее в Италии — совсем не как оперы в нашем представлении — было закономерным; но тот круг людей, среди которого возникла театрализованная монодия с инструментальным сопровождением, вовсе не предполагал и не мог предчувствовать, какая судьба ожидала их детище, сколько композиторов отдадут ей лучшие свои идеи и силы, как она повлияет на вокальное и инструментальное искусство и т. д. и т. д. Словом, счастливое изобретение группы флорентийцев, ценителей поэзии и музыки, грубо говоря, «попало в точку ожиданий» эпохи и стало в конце концов тем, чего требовал культурно-исторический ход событий в европейском театре, поэзии и музыке. К этому времени, в Италии особенно, обнажился «кризис интонаций», на севере Европы выявленный и преодоленный реформацией и религиозными войнами, здесь же задержанный и обостренный католической реакцией. Ренессанс вызвал культуру индивидуализма и культ человека как сильной, страстной и интеллектуально развитой личности. В музыке все ярче и ярче проявлялось «светское музицирование» (в дружеском общении, в беседах, в домашних развлечениях и в общественном быту: песни карнавалов, празднеств, чествований и т. п.) и все чаще и чаще всплывали имена композиторов, уже носителей художественно-индивидуального музыкального творчества. Областью приложения всех этих действующих сил оказался мадригал — скорее жанр, чем форма, и скорее лирическая сфера светской полифонии, эмоционально гибкой и чуткой, чем стиль; разнообразны были точки приложения мадригальности (от изысканно-интеллектуальной — наследие Петрарки — любовной лирики до своеобразных музыкальных комедий с их жизнерадостными отражениями быта и «уличной заостренностью»); но не менее «разнолики» были и мадригалисты-композиторы от Вилларта и Палестрины до Орацио Векки, Монтеверди (великого музыкального драматурга), Маренцио и субъективных дерзаний Джезуальдо. Мадригал тесно связан с поэтической лирикой, но в нем же растут элементы музыкальной драматургии, возникает музыкальная образность со стремлениями к характерности, к звукоживописи, к народности.

Многообразие мадригала — и стилевое, и жанровое, и музыкально-формальное — объяснимо только с исторически-конкретных реальных предпосылок: от настойчивых требований общественного сознания к музыкальному искусству. Перестройка умственной и эмоциональной «культуры человека» бурной эпохой Возрождения привела к новому качеству и строю интонаций,

насытила их силой и яркостью небывалых жизнеощущений. Именно в Италии, где музыкальность народа и его художественная чуткость привели к прогрессивнейшей вокальной культуре, к *bel canto*, к пению естественному, всецело обусловленному дыханием,— культуре, раскрывшей обаятельность, тепло, все сокровища психической жизни человека в его голосе, «поставленном на дыхании»,— совершился окончательный поворот к естественной мелодии. Не следствием исканий внутри самой музыки, в ее технике и стиле, а следствием революции интонации, ставшей в пении-дыхании независимым искусством-отражением обогащенной психики, было рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой музыкальной практики, душой которой была мелодия. Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то и возникла опера.

Как все интенсивные интонационные перевороты, этот величайший переворот (интонация, ставшая «пением на диафрагме») не поддается точной хронологической датировке. Может быть, итальянский народ издавна пел, как «грудь поет», а художественно-музыкальная практика «на верхах искусства» жила своей искусственной жизнью, пока насыщенная новым содержанием психика не прорвала этой плотины, не найдя, однако, сразу русла. «Будущая опера» родилась совсем не как опера. Мечтали о возвращении к античному театру (конечно, воображаемому), а начали слово-тоно-ритмованным произнесением, выявлением мелоса, т. е. возвращались к исконным нормам ритмоинтонирования, к ритмо-монодии, но на итальянском языке, на интонациях итальянской ренессансной лирической поэзии с современным эпохе инструментальным сопровождением. Подобного рода опыт театрализованной музыкальной лирики во многом был интеллектуально-искусственным консервативным явлением. Но общественное художественное сознание быстро сделало из столь «узкого изобретения», возможно, даже результата умозрения — бесед кружка, центр приложения сил «интонационных бурь» возрожденческой эпохи. В 1594 году во Флоренции состоялось первое исполнение «Дафны» (поэзия Ринуччини, музыка Пери). Это своего рода «пропилеи» к опере. В 1637 году в Венеции открывается первый общественный оперный театр. В Венеции развивается изумительное музыкально-драматическое дарование великого Монтеверди (1567—1643), за ним уже действует плеяда оперных композиторов, среди них Кавалли и Чести. Опера перекидывается в Рим, в Вену и другие города. Наконец, в Неаполе в лице гениального Алессандро Скарлатти (1660—1725) расцвел всемирно-знаменитый стиль оперы *bel canto*. Новая психика насытила человеческие интонации новым качеством, новой выразительностью.

Ни сложные полифонические сплетения католической музыки, ни обширная, но связанная вековыми традициями «ансамблевого многоголосия» культура мадригала, во многом подготовившая оперу, не могли предоставить новому содержанию ума и чувства нового русла, т. е. чуткой, гибкой, отзывчивой, музыкально-интонационной формы. Это сделала опера — величайшее завоевание ренессансной Италии в области музыки, театра и национальной итальянской поэзии; здесь получила выявление новая психика, психика сильных индивидуальных характеров, властного, освобождающего от оков схоластики, ума, а главное чувства действительности. Католическая и политическая реакция, задавившая пылкость ренессансного сознания, не могла остановить «ренессансных последствий» в расцвете всей новой музыкальной практики. Если новый строй интонаций ощутил себя отраженным в пении-дыхании, в естественной мелодии, то в опере он подчеркнул свою жизнеспособность. И обратно: опера не могла бы развиваться так интенсивно, так «назло» всем ее отрицателям, доказывавшим во все века ее бессмысленность, если бы не возникали в новом мироощущении и в человеческом общественном сознании потребности интонационного высказывания состояний ума и сердца не только в отвлеченных понятиях и не только в искусстве слова и конфликтах характеров, т. е. в театре, но и в музыке театрализованной, в музыке совместно с поэзией и драмой.

Не будь этой, диктуемой действительностью, потребности, опера не стала бы жизненным искусством, полным противоречий. Но в их-то постоянном, неистощимо непрерывном возникновении и столь же постоянном преодолении и заключается история оперы. Опера — не форма, хотя и состоит из «форм». В конце концов она опирается на любой из театральных жанров и делает его интонационно-драматическим жанром. Поэтому есть оперы-трагедии, оперы-комедии, оперы-драмы или музыкальные трагедии, музыкальные комедии, музыкальные драмы, причем музыкальные драмы Вагнера, в сущности, оперы-симфонии. В иные эпохи опера превращалась в сложный «зрительный механизм» на фоне музыкально-лирической декламации, в другие — она становилась «сквозным мелодическим действием», в котором все разрешалось в о к а л ь н о и даже характеры-образы приковывались к какому-либо определенному типу голоса: басы — злодеи, тенора — чувствительные, а баритоны — страстные любовники и т. д.; с определенным складом интонаций для каждого из данных типов. Когда увлечение *bel canto* перешло в преобладание концертно-виртуозного стиля, опера стала своего рода «состяжением певцов». А во Франции она некоторое время была парадным придворным спектаклем, насыщенным балетом, но и тогда в ней происходила интонационная борьба союзников-соперников:

слова и тона как носителей декламации (Люлли); оркестр тем временем через оперу тоже завоевывал право на внимание, создавая новый инструментальный драматический стиль и соответствующие ему формы, например увертюру. Эта драматизация инструментализма через оперу была очень значительным в образовании и становлении европейского симфонизма явлением. Нельзя категорически утверждать, что форма симфонического или сонатного аллегро с ее становлением контрастов-противоречий не была художественно-интеллектуальным обобщением драматургических стимулов музыкального развития в период поисков и первых всходов сонатности, т. е., что принцип сонатности был найден без театральной драматургии.

Глава IX

Мы почти вплотную подошли к определению смысла «оперности». Но надо сделать еще одно отклонение. В Италии за пел не только голос человека. Принцип: пение-дыхание овладел всей музыкой. Хорошо известно, как за пела скрипка. Сложились вскоре и стиль, и формы, и особый вид музицирования, где солист стал основной фигурой: «соперирующий» и концертирующий стиль, формы концерта и концертирование, ставшее одним из двигателей музыкальной жизни в Европе, не суть ли все эти явления — следствия порожденного Ренессансом индивидуализма? Конечно, да. И тогда перед нами возникают три звена одной, в сущности, цепи явлений. Индивидуализация человеческой мысли и чувства, обогащая и утончая процессы мышления, познания и мироощущения, вырабатывает гибкость и чуткость речевой и музыкальной интонации как средства высказывания (выявления) качества мышления-чувствования, напряженности и характерности. Музыкальная интонация, продолжая обнаруживать себя в нормах ритмо-интонации, в декламационном, теперь сильно повышенном драматизированном стиле,* находит основное формирующее ее русло в пении-дыхании и в человечнейшем из всех элементов музыки средстве выражения — в мелодии, типично итальянским стилем которой является пение *bel canto*. Мы сейчас так привыкли и к слову «мелодия», и к содержанию этого понятия, что нам трудно постичь,

* Этот выразительный стиль проникает уже в XVI веке и в культ (драматизируется пение-речитация, например, псалмов), а главное — во все сферы монументального искусства слова-звука, являющиеся трансформацией средневековых мистерий, в пассиве особенно. В Германии великим мастером этого стиля был Шюц. Распространяется «диссонантный» жанр плачей (*lamento*) и патетических монологов (Ариадна, Армида). И мадригал и опера равно не чуждаются декламационной патетики. Темы дают и Библия («Плачи Иеремии»¹⁸), и античность, и итальянская поэзия.

чем было для современников эпохи создания и осознания ценности пения-дыхания, пения *bel canto* и его основного качества и принципа — непрерывности, плавности «вливания», в певания тона в тон,— явление, именуемое теперь «мелодия». Она становится главной действующей силой музыки приблизительно с конца XVII века, причем опять повторяю, что итальянское народное пение издавна было мелодическим.

Вторым звеном данного интонационного развития, естественно, следует выход мелодического начала за пределы вокальности: пение *bel canto* стремится стать и «игрой *bel canto*». Мелодией овладевает инструментальная культура той эпохи, из чего вытекает концертирующий стиль — и сольный, и ансамблевый (*concerti grossi*, всевозможные жанры камерной музыки *). Концертирование самых многообразных видов ни в каком случае нельзя объединять целиком с представлением — непременно — о виртуозности.

Виртуозность как «гедонистическая» сфера концертирующего стиля и как стимул развития блеска и совершенства техники нисколько не отменяла серьезной и глубокой работы над выразительными качествами мелодико-инструментального стиля. Область камерно-ансамблевой игры во многих отношениях явилась «лабораторией» сонатности и выявления музыкального интеллектуализма, что в итоге мышления наиболее культурно-умственно чутких композиторов привело к созданию квартетного стиля как высшего выражения музыки-мысли. На высшей точке этой линии восхождения «музыкальной разумности», как и в области симфонизма, выступает также Бетховен с его гениальной серией квартетов — поэм, квартетов — возвышенных трактатов, квартетов — лирических монологов, даже дневников. Но, конечно, эта высокая культура, коренившаяся в камерно-ансамблевом музицировании Италии позднего Ренессанса и дальнейшей эпохи, где-то сомкнулась с «ансамблевой игрой» инструменталистов-ремесленников старой областной Германии, о чем уже шла речь. Думаю, что воздействие итальянского расцвета мелодии-дыхания и нового концертирующего стиля, в котором «запели

* Концертирующий стиль, несомненно, оказал влияние и на развитие хорового ансамблевого пения, особенно в сфере ораториальности, кантатности и, конечно, на пышное расцветание оперных ансамблей. Отмечу еще одно интересное явление: дыхание как выразительный стимул, определяющий и ритм пения, чувствуется в культовой музыке великого Палестрины: разумею его хоровые композиции, в которых выступает на первый план плавная последовательность ясных гармоний. Эти гармонии величавы и просты, как легкие, стройные колонны античных зданий. Такое спокойствие и уравновешенность волнуют особой художественно-выразительной, рафаэлевской возвышенностью стиля и никак не совпадают со страстной человеконенавистнической пламенностью католической реакции и иезуитства: в ней уже — «огни инквизиции», а здесь, у Палестрины, еще разумная ясность вершин Ренессанса и величавое «красноречие» Рима.

скрипки», плюс влияние декламационно-патетического стиля «повернуло» немецкий ремесленный музыкальный склад мышления (ремесленный я здесь понимаю не социально-уничижительно, как «ремесло», а как истоки и установки, как «направленность» и характер данной культуры труда) к симфонии и квартету, чем и были обусловлены особенные свойства содержания и технологии этих форм интонирования в Германии и их сильное развитие и глубокая выразительность.

Перехожу к третьему звену одной и той же цепи явлений, обусловленных «интонационной реформацией» в Италии XVI и XVII веков. Это — область театра. Театр — зрелище, театр — «зерцало общественных нравов»; но зримость как сущность театральности осуществляется с содействием «трех способов речений-высказываний». Или это «язык руки и движений человека, а также его мимика». От пантомимы до балета — вот громадная, чисто зрелищная сфера театра; и, конечно, театра в его подлинной природе. Вторая и третья сферы — интонационные, на всем протяжении истории театра вступающие в соперничество с «зримостью» как сущностью театрального искусства. Драматический театр во всей совокупности его жанров — это царство речевой интонации. То драматический театр делается почти «республикой литературы» (на моей памяти был примечательный спор, не есть ли творчество Шекспира явление литературы в большей мере, чем театра), то «зримость» как сущность театра завоевывает обратно свои позиции и объявляет себя независимой от всякой «литературщины». Речевая интонация, слово, литературность признаются как необходимые «данные» театра, но подчиненные его «театральной специфике». Что касается музыкальной интонации, то и «немой театр», театр «ритмо-пластики», и драматический театр — театр речевой интонации — вряд ли когда-либо обходились без «музыкальной помощи». Но до сих пор оба вида театральности рассматривают музыку как «служанку», как неизбежный, но подсобный элемент зрелищной и речевой культур театральности.

Из всего сказанного совершенно последовательно и закономерно вытекает, что и развитие театра, и музыки, и, главное, музыкально-интонационная реформация Италии с ее следствием — мелодия, мелодия и мелодия и дыхание как действующая сила, воля интонации — привели к самостоятельному выявлению, становлению и развитию музыкального театра. Это и есть опера. Только всей эволюцией ритма, слова, музыкального звука и достигнутой в образах мелодии полнотой выразительности музыкальной интонации, иначе говоря, развитием всей интонационной культуры человечества как общения людей можно объяснить и быстрое распространение оперы и то, что в течение своего уже трехвекового развития это искусство было и продолжает быть барометром всех общественных «изменений

интонационной атмосферы». Кроме того, опера после своего скромного начала вскоре потребовала вокруг себя организации своего рода «служб», целой сети учреждений и штатов, что и не удивительно: как драматический театр делается «малым организмом» в сложном комплексе художественно-литературно-поэтической и театрально-общественной жизни, так еще более сложный по составу исполнительских средств театр музыкальный вызвал вокруг себя, расширяясь, тем более сильную и жизнеупорную систему внутреннего, своего «художественного хозяйства» и завязал целый клубок взаимоотношений с окружающей культурной средой.

Бесполезно поэтому спорить, жанр или форма — опера. Опера, как и драматический театр, — понятие собирательное: и вид искусства, и произведение, и театр в широком смысле, и театр-здание. Вступив в жизнь как новое искусство музыкального интонирования, как музыкальный театр, из закономерной эволюции музыки и форм музицирования, опера постепенно вбирала в себя и жанры, и ответвления их, и даже стилевые тенденции своего «соседа и соперника» — драматического театра. Опера становилась и трагедией, и комедией, и драмой, и водевилем; но всюду музыка, овладевая жанрами, формировала их по-своему; переосмысливала, переинтонировала их. Наиболее оперной по своей сущности была неаполитанская опера *bel canto* и ее порождения, пока этот жанр не «перепрыгнул» за пределы театральности настолько, что опера превратилась в виртуозный вокальный концерт, не нуждаясь почти ни в театре как «зрелище», ни в театре как «драматической поэзии», т. е. в речевой интонации. Порой наступали периоды равновесия действующих сил, причем интенсивность воздействия и сущность музыкальной интонации и господство мелодии как формирующего драматургию принципа не изменялись.* Это редкие эпохи, потому что опера всегда становление и арена состязаний ее же стимулирующих и поддерживающих элементов. Да и достигать такой уравниловки не за счет омертвления оперности музыки или снижения театральности могли только такие «гении оперности», как Моцарт, Россини, Верди, Бизе, Чайковский.

Франция выработала своеобразный, очень национальный

* Принципы музыкальной драматургии без понимания сущности и эволюции человеческого слуха, процесса музыкального слушания и слышания и вообще природы и качеств музыкальной интонации, осознаются с трудом и воплощаются большей частью интуитивно из общемusикальной чуткости. Вот почему так мало подлинно оперных режиссеров, вот почему так мало оперных либреттистов и почему стихи совершеннейшего поэта — далеко не всегда оперное либретто, да и не всегда удобны для музыки, если не переоформлять их. Точно так же не всегда прекрасный симфонический дирижер столь же совершенен в оперном театре. Вообще, с точки зрения понимания музыкальной драматургии как явления интонации, легко распутывается «клубок проблем оперы».

жанр, *opéra comique*, где речевая интонация сохраняется в виде диалогов, чередуясь с музыкальными формами оперы и никак не отказываясь от всех завоеваний театра как зрелища. Жанр очень трудный в отношении «равновесия сил» и ритмически-мерного распределения речи и музыки в драматическом развитии. Когда это удастся, когда речевая интонация выполняет то, что ей присуще, а музыка — вокальная и инструментальная — только ей свойственное, образуются произведения первоклассные: «Кармен» Бизе во французском исполнении, с прекрасно, живо и свежо интонируемыми диалогами, без нудных и вялых речитативов (те, что приписаны позднее), звучит как совершеннейшая оперная форма.

На анализе — очень сжато — музыкального театра как исторически закономерного проявления музыкальной интонации я заканчиваю весьма лаконичный, но почти исчерпывающий обзор главных поворотных моментов («кризисов интонации») в истории европейской музыки.

Глава X

Минувший XIX век — век музыки — не знал таких бурных переворотов в интонационном содержании, как эпоха образования многоголосия, как хорал протестантских общин в течение религиозных войн, как начальный период выступления оперы — самостоятельный музыкальный театр — на фоне здорового расцветания мелодии *bel canto*, как предбетховенское и бетховенское время становления романса, массовой песенности в годы революции и симфонизма. Как ни кажется парадоксальным подобного рода утверждение, оно образуется так: музыка XIX века, при всем разнообразии ее жанров, «форм», школ, систем, направлений, лозунгов и крупнейших стилевых образований, не говоря уже о стимулах всего этого: о сменах и борьбе мировоззрений и мироощущений в эволюции общественного сознания, — основывалась на ритмо-формах и голосоведении, выработанных классиками и вдохновенных на долгую жизнь гением Бетховена.

Голосоведение оставалось классическим, потому что коренные принципы и основы европейского лада, мелодики и гармонии в сущности своей оставались неизменными и у ранних и поздних романтиков, и у психореалистов, и у сторонников академизма, и даже у ярых врагов академизма — у импрессионистов. Дебюсси по строгости и по интонационному совершенству голосоведения, конечно, классик из классиков, и он не зря иронизировал над присвоенным ему ярлыком «импрессионист». Совершеннейший классик — Шопен. Таковы же: Брамс и Чайковский, Глинка и Бизе, Стравинский и Хиндемит, ибо даже

из сопротивления классицизму (часто кажущегося для слуха при первых впечатлениях от интонационной новизны!), если оно органично в эволюции интонации, рождалась еще более сильная и все-таки в сущности своей европейско-классическая логика голосоведения. И пока выработанные вековой борьбой нормы голосоведения, воспринятые не как мертвые схемы, а как интонационные процессы, не изменятся во всей их жизненной целесообразности, это голосоведение может видоизменяться, попадая в полосу «кризисов интонаций», но не разрушится. Оно создано как становление, как процесс, жизненный процесс присущего европейскому человечеству модуса интонирования (в одновременности и последовательности звуков, в сочетании длительностей и акцентов, в обмене тембров) и качества интонаций (например, сопряженность вводного тона и тоники, повышения и понижения эмоционального тонуса звукоречи).

Есть все основания полагать, что европейское голосоведение имеет прочные корни в народном сознании, потому что у нас в СССР — стране, где решительно переоценивались все явления европейского музыкального искусства и «кризис интонаций» был явно ощущен, вызывая не раз глубокий раскол и идейные споры, — наша народная массовая музыкальная культура всецело приняла европейское голосоведение как классическое и отказываться от него не собирается ни во имя архаических, ни во имя субъективистических «пережитков» и «опытов разложения или восполнения лада».* Приведение европейского голосоведения к «классическим нормам» стало возможным после принятия массовым слухом «равномерной темперации». Если бы эта реформа была абсолютно неприязненна европейскому интонированию, она или не принялась бы, или затормозила весь ход развития европейской гомофонии, гармонии и симфонизма. Этого не случилось. Значит, равномерная темперация оказалась той «равнодействующей интонационных качеств», которая обусловила прогресс музыки, значит, в самых состояниях и качествах интонирования в Европе заложена была необходимость внесения дисциплины, уравнивающей многообразие инто-

* Ни в каком случае я не отрицаю лабораторной необходимости и пользы пропаганды новых систем звукорядов, но все эти опыты идут не от изучения эволюции интонаций, а от рационалистических предпосылок, что, например, можно приказать людям «завтра же мыслить», слышать и сочинять музыку в предписанном лучшем, целесообразном строе. Вся сложная и запутанная история с опытом и исканиями систем темперации не спорит против даже рационалистической постановки опытов, но мне кажется, что столь мудрое, совершеннейшее создание и утверждение «равномерной темперации», как «*Wohltemperiertes Klavier*» И.-С. Баха, не могло быть написано на данное рационалистами задание и явилось следствием преодоления «кризиса инструментальных интонаций»; т. е., что «равномерная темперация» сама была вызвана закономерным ходом развития европейской интонации и потому-то и принята общественным сознанием.

наций инструментальных, т. е. все-таки механизированных, которые и надо было привести к некоему единству. «Общественное ухо» слышит с неудовольствием малейшую фальшь — отступление от «чистой настройки», требуя от инструмента единства метода интонирования, а против «равномерности» не возражает, поправок не вносит и слушает, мысля и чувствуя музыку, а не «производное из акустики комбинированное звукосочетание». Интонация человека всегда в процессе, в становлении, как всякое жизненное явление. Человечество — социальное — строит и музыку как деятельность социальную: и ритм и интонация для человека — им перестроенные, переосмысленные в трудовых процессах и эволюции общественного сознания факторы, а не «подарки природы», которым беспрекословно подчиняется человеческий слух.

Все это я еще раз напоминаю здесь, говоря о XIX веке, чтобы выяснить противоречие между удивительным размахом творческих сил и идейного содержания музыки и, казалось бы, замедленным действием «отбора интонаций природы», т. е. обогащения самого материала музыки этого века. В темперации ли как тормозе тут дело? Во-первых, когда мы рассуждаем о прошлом музыки, мы сокращаем «временные расстояния» и перемены, происходившие веками, не чувствуя уже длительности веков, принимаем за близкие, чуть не соседние. Языкознание в своих наблюдениях за процессами языковых изменений научилось быть осмотрительнее в определении расстояний. В искусствознании — история и теория живописи тоже стали считаться с «глазами» человека.

Музыковеды большей частью, определив истоки, место в истории и стиль произведения, занимаются им как эстетическим объектом, то привлекая суждения современников, а то и с позиций критериев сегодняшнего дня, но не интересуясь причинами его жизнеспособности или нежизнеспособности или толкуя их вроде как бы: Бах — великий музыкант, музыка его возвышенная, прекрасная (благо это легко утверждать, не вызывая споров и еще ставя Баха в пример современным композиторам). Но надо же понять, что в музыке, как искусстве слушаемом, не только «новые изобретения» интеллекта композитора медленно осознаются воспринимающей средой, но и самая технология во всем ее многообразии усиливается с исключительной постепенностью и поступенностью.

Верно, что XIX век в музыкальном искусстве — век великих композиторов-индивидуалистов. С музыкой этого века произошло то же, что и с итальянской живописью Ренессанса: ведь не только в последовательном ее развитии от кватроченто к сеченто (XV—XVII века) оказалось созданным столько замечательного, что средний уровень тогдашней живописи был выше вершин других эпох, но в одновременности, внутри отдельных «групп

годов», жили гиганты искусства, чье творчество — тоже индивидуально несходное — далеко вперед обогатило величайшими произведениями самые изысканные и жадные до новых впечатлений умы. Оно внушило множеству людей воззрения на живопись, обусловленные яркими, западающими прочно в сознании впечатлениями, и эти воззрения стали основным критерием живописности до открытий импрессионистов, внушивших если и не иное, то по-новому обогащенное видение окружающей действительности. Такой пронзительный, острый, сверлящий и дальноразностный ум, как ум Стендаля, своим анализом чувств и страстей человека решительно сдвинувший европейский роман, в «Истории живописи в Италии» останавливается с пытливым изумлением — через три века от Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи — не только перед этими гигантами. Чувствуется, что он сопротивляется, хочет освободиться от «измерений живописного», завещанных Ренессансом, раскидывая там и там меткие оговорки! А в конце концов пишет искристые положительные характерные «отзывы» и «обобщения» своих наблюдений, искренне отдаваясь возвышенному художественному волнению.

Музыка XIX века, отправляясь от Бетховена, раскрывает перед человечеством еще далеко не исчерпанный мир столь же возвышенно-волнующих интонаций. Не только звезды первой величины, но и малые и меньшие звезды, скромно и все же своим светом и цветом мерцающие, отражают — среди жестокостей века — прекрасное в человеке и в воспринимаемой им действительности. Музыка их, конечно, психологична и вообще не старается не быть музыкой человеческого сердца: и Берлиоз, и Шопен, и Лист, и Шуман, и Мендельсон, и Вебер, и Глинка, и Шуберт, и Вагнер, и Чайковский, и Верди, и Бизе, и Григ, и Брамс (это лишь малый список!) — как бы различны ни были их дарования, сила воображения, интеллект, вкусы, характеры, направления, творческие методы — все наблюдали психику человека и сочувствовали неизбывным вопросам о смысле жизни, возникающим в человеческом сознании. Если Шуман излагает свое «зачем» почти афористически, с предельным лаконизмом, то другие делают то же с не меньшей напряженностью в развитых симфонических концепциях, и от всего лучшего, глубоко художественного, индивидуально сердечного и интеллектуально возвышенного в этих «вопросах жизни к жизни» современное человечество тоже пока не хочет отказываться — надо сказать прямо — во имя музыки объективной, внеэмоциональной и пытающейся миновать человека. Очевидно, музыкальное наследие XIX века (во многом от нас очень далекого, а в силу человечности его музыки очень-очень нам близкого), независимо от своей эстетической дифференцированности, глубоко содержательно интонационно. И оттого мы, современники

величайших экономических, политических и социальных переворотов, приученные страшными войнами владеть собою перед неисчислимыми бедами и потерями, еще дышим пламенностью чувств интонаций Шопена, Шумана, Чайковского, детским чистосердечием Шуберта, наслаждаемся античной ясностью гения Глинки и яркостью воображения Берлиоза. А за всеми ними сколько еще неисчерпанного! Вот, мне думается, основная причина кажущейся замедленности прогресса музыки и ее средств выражения: мы еще в атмосфере волнующего нас интонационного содержания великого музыкального века.

Позволяю себе привести еще одну гипотезу, касающуюся выразительных качеств «равномерной темперации», из-под эгиды которой не выходит еще европейское искусство звуков, хотя акустически-математические данные неопровержимо свидетельствуют о ее недочетах. Быть может, развитие европейской музыки даже в пределах этой темперации так упорно шло к осознанию тембровой интонационности, особенно к концу века, что слух наш уже настолько овладел комплексно-обертоновым интонированием, что вполне в состоянии перейти к новой стадии инструментализма «без привычных нам инструментов» — к управлению чистыми тембрами как максимально чуткой выразительной средой. Только овладеть ими надо так, как великие скрипачи XVII—XVIII веков овладели скрипкой, заставив ее запеть: т. е. творчески, а не механически-рассудочно. Думается, что в несомненной «чувствительности» композиторов XIX века к тембровому интонированию и таится «движение вперед», к новым далям выразительности, а следовательно, к еще более художественно-чуткому познанию реальности. Ум наш получит новые радости, управляя звучностями, в сравнении с которыми вся наша система интонирования покажется нашим далеким потомкам еще менее их волнующей, чем волнует нас архаичность суровых напевов григорианского хора.

Недаром первой, безусловно необычной композиторской личностью прошлого века был Берлиоз: он не инструментовал свои идеи, он их мыслил только темброво-инструментально. В его оркестре было самое важное новое качество: тембр как интонация. Он сам шел ощупью. А «мерить» его творчество стали мерами «академической элементарной теории». Получился вздор. Голосоведение Берлиоза, его мелодика и гармония безупречны, где они — одно целое с его ощущениями тембровыми, но он сам «хромает» порой, идя по шпалам школьной гармонии и абстрактного голосоведения, и становится нестерпимо неряшлив. Не поняв основного противоречия в музыке Берлиоза, аналитики отделили его «прекрасную инструментовку» и его как «ловкого инструментатора» от интонационной сущности его творчества. Сущностью стали считать берлиозовскую программность, «образный симфонизм», описательную изобразительность. А программность

была для него «ариадниной нитью» из лабиринта академизма в атмосферу тембра как интонации. Такой нитью она действительно и осталась для последующих «искателей языка тембров». Но не все «программные симфонисты» были в числе этих искателей. Берлиоз же остался с трагической, надломленной, запутавшейся душой — «рыцарем одиночества», особенно в своей беспомощности перед бесстыдной чувственностью Вагнера. В другой сфере, противоположной оркестру Берлиоза, взошла звезда разума и изысканного вкуса — в сфере пианизма. Это — Шопен. Он доказал, что рояль, в сущности, «речь тембров», чуткая, страстная, контрастная в своей патетике. Право же, если отнять у шопеновского мелодического материала его «тембровую атмосферу», его воздух, — музыка во многих своих моментах вянет. Значит, обаятельность и сила Шопена — в его волшебном, логическом знании «инструментовки» фортепиано, самой трудной — труднее, чем оркестровая, — из всех искусств инструментовки, потому что она не выводится из зазубривания диапазонов, регистров и трелей по нормам — количественным — учебников. Пианизм знает инструментовку только от слуха и слышания выразительности тембровой интонации — и тогда рояль перестает быть «ударным инструментом».

Этих двух наглядных примеров достаточно для того, чтобы наблюдательный слух мог «пройтись» по всей музыке прошлого века и нашего двадцатого: тогда картина станет ясной. Осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит «ариадниной нитью» до наших дней и является, в условиях классического голосоведения и при конструктивных канонах, даже отставших от бетховенских, самой яркой, прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскующей новые пути художественного познания действительности. Нельзя сводить ценность этих изысканий к «прогрессу инструментовки» как характерному для композиторов XIX века объекту деятельности. Инструментовка XVIII века развивалась не менее прогрессивно и интенсивно и тоже «вкусно». Но там было еще недалеко до едва ли не ремесленного понимания оркестровки, и далеко до осознания выразительности «речи» тембра-интонации с подчинением инструментовки воздействию темброво-комплексного голосоведения. Правда, предчувствия этого были и в XVIII веке, но не до полной трансформации всех элементов композиции в «язык тембров».

Путь к тембру как выразительному элементу музыки шел через очень распространенное ощущение и понимание тембра как фактора изобразительности, как выявления звукокрасочности. И в XIX веке именно тембровая изобразительность была преобладающей. Нельзя смешивать стадию — современную — понимания тембра как выразительной речи [с пониманием] тембра как «раскрашивания интонаций». В последнем случае

тембровость приложима к любой музыке, как бы наслаиваясь на нее, в первом же тембре определяет собой мелодию, гармонию, ритм, образность, т. е. становится интонационным единством. Очень хорошо помню, как в 1912 году поразило слух и сознание начало «Весны священной» Стравинского с выразительнейшим «наигрышем» фагота: тембр стал образом. А ведь тогда наш слух был очень избалован красочными лакомствами французского импрессионизма, легко усваиваемыми. Например, Черепнин в своей музыке, приятной лирически, со вкусом прилагал тембр как краску к самому разнообразному материалу и достигал, как и многие, очень красивой расцветки и игры красочных пятен. Но это уже начал давно делать и делал прекрасно на протяжении всей своей блестящей художественной деятельности Римский-Корсаков. Современники даже с каким-то упорством отделяли в нем талантливого композитора от прекрасного, «вне сравнений», инструментатора. Однако пронзительный ум чуткого к тембру композитора вел его вперед и вперед; когда, уже после смерти Николая Андреевича, поставили «Золотого петушка», то впечатление от II акта было потрясающим: тембры оркестра и голоса Шемаханской царицы стали живым, выразительным языком. Если бы не досадная комедийная, вернее оперно-шутовская, ситуация с натуралистическими интонациями глупого царя и его воеводы, все время срывающими чудесную роль тембров, музыка эта была бы открытием нового мира интонаций.¹⁹

Выше я не напрасно назвал Берлиоза и Шопена. У обоих предчувствия выразительности и содержательности языка тембров были налицо. Шопен все же, как музыкант интеллектуально тоньше и изысканнее Берлиоза, последовательно искал тембровой экспрессии, тогда как Берлиоз чаще увлекался чистой красочностью тембров при «безразличном» музыкальном материале. В его музыке много такой досадной «двусмыслицы». Но когда экспрессия и изобразительность совпадали, что за сила и блеск, что за яркие и реалистические образы возникали в его музыке! Взять хотя бы «Римский карнавал», «Шествие на казнь» в «Фантастической» (в ней много и темброво-экспрессивных «фрагментов», но эта часть лаконично-экспрессивно цельна), байроническую выразительность «Гарольда в Италии», многое, только языком тембра выражаемое, т. е. интонируемое, в качественно неровной трагедии-симфонии «Ромео и Джульетта», а особенно в Реквиеме. Нельзя не напомнить, что умный, тонко наблюдательный Глинка в начале своей «Ночи в Мадриде» — вообще вся эта увертюра воспринимается как ранняя-ранняя весна импрессионистской изобразительности — показал исключительный пример тембровости как образной экспрессии, потом долго-долго не постигавшейся русскими музыкантами, хотя тембровой красочностью они увлекались. Только

Даргомыжский в своем характерологическом вокальном стиле часто пользовался тембровыми нюансами и тембровой экспрессией человеческих голосов как гибким и психологически-правдивым языком: и в романах и особенно в «Каменном госте». Кое-где это заметно и в его инструментовке. Глубокой тембровой экспрессивности добился Чайковский в сцене Германа с графиней в «Пиковой даме»: это подлинная реалистическая тембровая речь. Стравинский, конечно, — выдающийся мастер тембровой выразительности. Кроме находок в «Весне», изумительна в данном отношении его «Свадебка» и особенно симфония для духового оркестра. Знаменитые пьесы для оркестра Шёнберга раскрывают тембр как дыхание, «мелос тембровых комплексов». То же у Альбана Берга в отдельных сценах в «Воццеке».

Глава XI

Тембровой изобразительностью и тембровой экспрессией (в меньшей мере) композиторы XIX и XX веков стремились и стремятся (большей частью держась логики классического голосоведения) преодолевать косные академические традиции конструктивных схем музыки. Конструктивные нормы нужны и свойственны искусствам временным, как и пространственным. Но в музыке, при отсутствии «контрфорсов зрительности», эти нормы обращены были в совсем иное качество — в формы. И началось смешение жанров, видов музицирования, конструкций, теоретических схем, «форм» как построений — с понятием «художественная форма» как единство содержания и его образного воплощения. В музыке это воплощение совершается во времени, в становлении — в одновременности и последовательности — элементов музыки и в непрерывном преодолении формальных схем. Переводя на язык образов, можно дать сравнение с ездой по далекому тракту: вдоль пути стоят верстовые столбы, они его распределяют на доли расстояний, но путь состоит из звеньев живых впечатлений, и, только пройдя его, путник постигает путь в целом. В музыке композитор проводит свою мысль как звуко-интонацию, пользуясь, конечно, теми или иными конструктивными схемами. Но, как и верстовые столбы, сами эти схемы не звучат и ни о чем не рассказывают. Музыка становится единством содержания-формы в сознании композитора, вперед, до слушателя совершающем путь как воплощение интонируемой им мысли-идеи, чем и становится его произведение. Слушая, воспринимая музыку и делая ее состоянием своего сознания, слушатели «проходят путь, пройденный композитором», но привносят в него свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность. И все-таки, только прослушав, они постигают содер-

жание произведения. Если они не слышат форму в целом, в единстве, они «схватят» только фрагменты содержания. Все это ясно и просто.

Однако развитие музыки как интонационного языка было столь сложным, насыщенным столькими противоречиями, что только к эпохе Бетховена музыкальной мысли удалось стать самостоятельной, свободной, т. е. обратить все элементы, все свойства и средства, организующие форму, в музыкально-выразительный язык. Да и то не все. Вот, например, тембр. Как свойство он был всегда присущ звуку человеческого голоса и каждого инструмента. Это знали и порой акцентировали как нечто исключительное. Но выразительным языком музыки, осознанно, тембр становится на наших почти глазах. Уточнить, когда появился интервал как зафиксированное в сознании расстояние звука от звука невозможно. Интервалы же как интонационно-выразительное качество — сопряженность тонов лада и при различных степенях этой сопряженности — могли осознаться в таком содержании своем только уже при некоторой самостоятельности, независимости музыки и от «немого языка» человеческих движений, и от слогочислительной (силлабической) ритмико-речевой (поэтической) интонации и т. д. и т. д. А вне сознания музыкальной (не акустической только природы) сущности интервальности неосуществимо было выявление основного качества музыкального мышления, а следовательно, и нахождение пути к монументальным музыкальным формам как полноценному раскрытию художественной идейности. Это основное качество — последовательность и одновременность звучания интервалов.

Осознание данного процесса несказанно обогатило возможности музыки: возникло многоголосие как интонационное мышление с постепенным все большим и большим раскрытием самостоятельного интонирования каждого голоса, при комплексной, однако, трактовке «одновременности» звучаний. «Открытие» продвижения музыки через метод имитации и дальнейшее развитие ее принципов внесло «разрежение» в комплексность и «оживило» выразительность всей полифонной ткани. Только постепенное (судя по сохранившимся памятникам) закрепление в сознании качественной дифференцированности каждого интервала — его взаимосопряженности с остальными тонами в мелодической последовательности и в одновременной еще комплексной объединенности, — только это закрепление и в исполнительской практике и в восприятии слушателей могло содействовать дальнейшему процессу голосоведения и, главное, пониманию выразительной силы гармонии. Повышенное ощущение интервальной сопряженности вело в гармонии через централизацию старевшей ладовой системы (средневековые церковные лады) к мажорности.

Лады эти были тесно спаяны с представлением о музыке как единстве ритмо-интонации слова-тона при господстве интонации григорианского хора. Европейская же гармония выростала из постепенно складывавшейся новой диатоники с подчеркнутым осознанием второго в ладу полутона как вводного тона. Характерность этого явления для интонационной природы европейской музыки бросается в глаза. Именно это выявило качественную разновидность (на основе интервальной сопряженности) звукокомплексов и — опять-таки очень медленно — обусловило их группировку по принципу их наибольшей и наименьшей напряженности и стремления к основному тону, к тонике. Из обостренности интонации вводного тона среди полутонов развивается еще ряд важных для формы как процесса интонирования следствий: в отношении ладовом стирается тетраходность, давнее наследие средиземноморской музыкальной культуры, и звукоряд европейский становится интонационным единством — гаммой (по зрительной зашифровке); в отношении эволюции гармонии возникает чувство доминантности, все более и более осознаваемое, и ведет к ощущениям тональной дифференцированности в нормах единого лада; происходит сближение музыкальной интеллектуальной культуры городов с народной музыкой, где — можно предполагать — уже стихийно-эмоционально сложилось музицирование в мажорном ладу с наличием вводнотонности.

Кроме того, весь дальнейший ход развития европейской музыки показал, что ладовое становление не застыло, потому что все более интеллектуализировавшаяся мысль вызывала в интонации все более и более тонкие ощущения сопряжения тонов. Сперва «чувство вводнотонности» организовало мажорный лад, за этим последовало «впитывание» старинных ладов в сферу вводнотонности; это была проверка на интонационном опыте их жизнеспособности: старинные лады обобщались в мажорном ладу и «подражали» ему. Далее, из все более тонкого сопряжения полутонов началось сложное интонирование, «переосмысление» ступеней мажорного лада с перенесением «чувства вводного тона» на наиболее необходимые для разрастания сферы доминантности ступени лада. Например, повышение IV ступени, заостряя вводнотонность, совсем уничтожает еще чувствуемую тетраходность, делившую звукоряд на две аналогичные половины. Повышение II ступени усиливает доминантность. Наоборот, понижение II ступени, вводя вводный тон сверху, обостряет стремление к точке опоры, к тонике. Понижение VI ступени лада при повышенной IV ступени вызывает много различных внутриладовых интонационных «переосмыслений».* Почти

* Обо всех данных здесь сжато процессах я говорю подробнее в своей книге о Глинке, посвященной анализу его творческого метода и интонационному его обоснованию.

через весь XIX век проходит интонационное «испытание» выразительных качеств вводнотонности на множестве произведений, чему противопоставляется усиление воздействия диатоники путем скрещивания мажорного лада и его «тональных метаморфоз» с разнообразнейшими ладами, и давнеевропейскими и «экзотическими».

Примеров тому множество и в XIX веке и в XX, до наших дней. Музыка Шопена насквозь пронизана сложной связью и перекрещиванием обостренной вводнотонности и утонченной доминантности с народно-ладовой диатоникой. Это взаимодействие, с поразительной закономерностью проведенное, обуславливает исключительную жизнеспособность, выразительность всех элементов формы, всегда раскрывающейся в непрерывном интонационном становлении; а в результате восприятия остается в сознании ощущение ясности, стройности, уравновешенности, «тоничности» музыки-мысли, независимо от нервности ее эмоционального тона. У Шопена все, каждая интонационная деталь, организует лад, как будто колебля его.

То же с формой. Например, можно спорить о схемах-конструкциях его баллад. А в них-то мысль Шопена течет с убедительнейшей закономерностью благодаря неискоренимо убедительной интонационной логике. И, пройдя «путь каждой баллады» совместно с композитором, интонируя ее с ним, внимательный, мыслящий слушатель получает высокую интеллектуальную радость тесного, непосредственного соприкосновения с музыкой во всем богатстве ее выразительности.*

Я только что вкратце повторил мысли о развитии важнейших этапов интонационного «формования» музыки в Европе

* Это самый трудный опыт слушания музыки: обладая прочной теоретико-аналитической подготовкой, надо длительными упражнениями вызвать в себе интонационную «активность» слуха и на время восприятия «снимать», выключать из сознания внушения теорий и держать их в себе как пособие на случай необходимости в формальном разъяснении. Активность слуха состоит в том, чтобы, «интонируя каждый миг воспринимаемой музыки внутренним слухом» (если вы ее не «читаете», а играете, то каждый этот миг вы должны услышать сознанием раньше, чем он у вас прозвучит в пальцах), связывать его с предшествующим и последующим звучанием и в то же время устанавливать его соотношения «арками», на расстояниях, пока не ощутится его устойчивость или «недовыясненность». Слушать надо как живую речь, не думая о музыкальной грамматике: когда мысль воспринимает словесную речь, понимание рождается не из грамматического анализа, а из оценки смысла интонации в каждый ее момент (слово, акцент, тонус речи и связь предыдущего с последующим), в группах-сопряжениях моментов и, наконец, в целом. Так и в музыке нельзя упускать ни одной детали и надо осознавать каждое сопряжение звуков как музыкально-смыслово убедительное и закономерное или, наоборот, незаконное или случайное, если в последующем следовании музыки нет вывода из данного ранее комплекса. Очень трудно словесно излагать это состояние слушания, но каждому музыканту оно знакомо в большей или меньшей степени.

согласно вышеизложенному на протяжении всего исследования, но с «продвижением» наблюдений моих в XIX веке.

Если в лице Бетховена объединилось «прошлое» и наметилось и «будущее» музыки, то XIX век оказался не только «собирателем» былого интонационного опыта, но и его колоссальным раскрытием. Поэтому осознание всех элементов, образовавших музыкальную форму, как проявлений интонационности продолжалось с исключительным напряжением, что и проявилось в поисках тембра как выразительного языка. На примерах Берлиоза и Шопена уже было ясно, как шла работа композиторской мысли и в каких бурных творческих противоречиях развивалась музыка, чем и доказывается, что сущность развития была не в технологическом, более или менее гибком применении усвоенных норм музыкальной этимологии и синтаксиса. Все русла жизни наполнялись в начале века кипучей людской мыслью и работой.

Музыка в Бетховене созрела до уровня высших интеллектуальных проявлений человеческого мозга. Потому она могла принять участие во всех целеустремленностях интеллекта и эмоциональной жизни, жизни чувства. Интонация человека как обнаружение в звуке музыкальном и словесной речи его идейного мира всегда была наичутким проводником. Творческие замыслы становятся явностью для общественного сознания через проявление интонации либо в речи, либо в музыке (разумею так называемые временные искусства). Но нервная трепетность и повышенный эмоциональный тонус общественной жизни нового века особенно отражаются на музыкальной интонации (даже поэзия в лице Ламартина и Байрона и Шелли ощутительно освежается музыкальноподобным лиризмом, музыкальной образностью). Чуткая к приливам и отливам моря жизни, музыка опять проверяет в живом творческом опыте свои выразительные возможности, к которым и приспособляются нормы музыкальной грамматики. Интонация испытывает их жизнеспособность, а не наоборот. Интенсивность этих испытаний и создала совершенную музыкальную технику XIX века, которая кажется самодовлеющей, тогда как она неподвижна только в музыкальных школах.

Глава XII

В заключительной части моего опыта обоснования музыкальной интонации мне и представляется необходимым выяснить на нескольких примерах, как музыка преодолевала свою собственную инерцию воздействием непрерывно обогащающегося образно-интонационного мышления. В симфонизме Бетховена упорно проявляли себя мощное утверждение, убедительность,

ликование. Тоника, тоническое господствует, но не в чистом появлении тоничности дело, а в том, что каждое из появлений — не безразличное повторение тонического аккорда, а его возникновение из звеньев усилий. Взять хотя бы знаменитое целеустремление Аллегро Пятой симфонии: весь неистовый драматизм музыки возникает из «непрерывностей утверждений» (различной степени напряженности), каждое из которых достигается кратко и сжато, через противопоставление доминантности тонике, а не просто полагается. Что может быть теоретически проще этих звеньев градаций, внутри которых возникает полное созвучие наложением друг на друга тонов аккорда? Элементарнейшее из элементарнейших упражнение в гармонии. И вдруг, благодаря как раз динамике этих простейших градаций, благодаря стремительности их сцеплений в каждый миг и в целом, вырастает напряженнейшая музыка, одно из величавых бетховенских утверждений драмы жизни, не в созерцании, однако, а в образе и в красоте борьбы. Все движение мысли развертывается предельно лаконично, сурово и властно. В целом — безусловность утверждения, убедительность, художественное равновесие, а в сознании слушателя — трепет. Мысль нашла совершеннейшую, адекватную себе форму через выразительнейшее становление простейших (с теоретических позиций) интонаций. Значит, сущность художественной удачи — в концентрации интонируемой мысли, в наиболее целесообразных музыкальных высказываниях-выражениях.

Аллегро I части Пятой симфонии служит характернейшим образом-символом становления формы значительной части произведений симфонической музыки XIX века: в них основное, направляющее — градация звучности, ступени и интонационные «составы» которой крайне многолики.* Тут и сжатые «стреттные» наслоения, и статика накопления звучностей на «органном пункте», словно останавливающем становление мысли ради собирания выразительной силы, тут и контрастные сопоставления тональностей с постепенным заполнением «прорыва» тональностями связующими (как в народной мелодике — постоянство чередований хода на широкий интервал и его поступенного выравнивания). Обобщая, можно сказать, что ни одно из имевших место интонационно закономерных «сопряжений» интервалов в мелодике прошлого европейской музыки не теряется в симфонизме XIX века, переинтонируясь в больших масштабах, в более мощных выразительных пластах музыки, но подтверждая тем самым определившиеся основные действующие силы музыкального оформления. Эти же силы обусловлены столь же определившимися в эволюции интонации несколькими

* Но в противоположность утвердительности «тонического», как я уже указывал, начинается господство «доминантового» круга интонаций, т. е. своего рода «разлив вводитонности».

«константами» — постоянными музыкального высказывания, выявления мышления.

Не надо преувеличивать возрастание значения доминантовой «неустойчивости» и возникновение от нее якобы «расслабленности» лада. Интонационная сила «вводнотонности» действует двояко: и как направленность, целеустремленность к тонике, и как задержка, «продолгаия» напряжения этой направленности. То и другое зависит от качества высказывания, т. е. — в какой строй идей и чувствований включаются данные «силы». Либо целеустремленность к тонике обращается в назойливое повторение ее, изымающее всякую убедительность (как это и случалось в самых различных формах и жанрах), либо «вводнотонность» от чувствительной «рассыпчатости» ее окружения теряет силу целеустремленности (в так называемой «салонной» музыке, а также в интонационной «уютности» музыки домашней, «семейственной»); либо, наоборот, насыщение «вводнотонности» полнокровными доминантовыми гармониями так повышает интенсивность состояний «ожидания тоники», что они становятся сами себе довлеющими. Образно можно сказать, что стадия собирания сил довлеет над решительным ударом. Преобладание такого рода «интонаций нарастаний» перед тоникой не всегда и не везде непременно «томление», непременно «нерешительность» и непременно «раздвоение» сознания. Не всегда это «рука с топором», застывшая в воздухе в нерешительном взмахе перед ударом. Качество мысли и эмоционального строя решает тут — целеустремленна ли интонация или нет.*

Причины же интонационно-эмоциональных «разноречий» понятны: в XIX веке острота противоречий всех видов становления культуры и напряженность жизнеощущения не могли не сказаться на человеческих чувствах, но вызвали в них не одни отрицательные качества, а и небывалую чуткость и тонкость зрения и слышания действительности, что не могло не сказаться на впечатлительности, восприимчивости слуха и вообще на повышенности тонуса интонационного строя. Характерная для XIX века «нервность» интонации — отражение изменений всей психики человечества, и трудно было бы музыке как искусству интонации не «отразить» явлений, обычно называемых «нервностью», «нервной жизнью»; а не отразив их — не омертветь самой, не оторваться от характерной черты душевного строя современности.

Колебания в сторону того или иного интонационного «состава лада», конечно, обострили — для восприятия — н е у р а в н о -

* Не надо забывать еще, что уравновешивающие «тонические», устойчивые интонации в музыке XIX в. тоже очень симптоматичны и убедительны. Нервный век меньше их слышал, но теперь дело иное, и при обзоре музыкального творчества прошлого века «пласты тонического» выступают заметно (Глинка, Григ, Брамс, Дебюсси).

вешенность сопряжений и звукоэлементов, потому что и сама композиторская мысль была отражением сложных общественных противоречий. Однако нельзя забывать, что в каждом искусстве бывают эпохи, когда высшая интеллектуальная закономерность и эстетическое равновесие достигаются не наглядностью «правильных соотношений», а через все видимости нарушения статики. А на расстоянии оказывается, что направляющий искусство ум, испытывая силу сопротивления и выразительности исторически сложившихся норм художественного мышления и откидывая вялые, омертвелые средства «высказывания», направлял художественное творчество к прогрессу. Надо всегда помнить о великой триаде в области живописи: Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело — о последнем в особенности. Никто из них не был неправ. Вот если нет направляющей мысли, идеи, то говорить нечего: мимолетные человеческие суждения, пусть и содержательные, и волнующие, и очень необходимые в текущей жизни, все-таки — лишь суждения. Так и во всех видах искусства, так и в музыке. Например: устойчивость, коренная и вековая, русского крестьянского быта выковывает исключительно совершенные и насыщенные мудрой силой сопротивления формы искусства. В музыке великое, непрерываемо совершенное искусство песенное. Стоило быту заколебаться, как «частушка», «городской романс», новые разновидности плясовой мелодики несут свой строй. И разве среди этих современных форм нет совершенных, созданных «правдой жизни»?

«Оглушенный» в той же мере физической глухотой, как и — если не сильнее, не глубже — упорным непониманием настоящей ценности его творчества, Бетховен в своих последних сонатах и квартетах, словно назло «блестящей и радостной жизни» победителей Наполеона, уходит в своеобразную сферу музыки вдумчивых монологов «наедине с собой».

Какой богатейший сверхчуткий душевный мир разворачивает перед нами его испытующая людей и свое «я» мысль! Бетховенские интонации, как в свое время властная рука Микеланджело, казалось бы, разрушают всю каноничность ритмо-формул, конструкций, сопряжений. Мысль его акцентирует обычно невыявляемое, сильно — по-рембрандтовски — освещает, делает рельефным затемняемое, останавливается подолгу словно бы на деталях. Бетховен как бы откидывает мощные методы оформления симфонизма и обнажает «сущности музыки»: голосоведение и ритм, управляемые его волей. Ни самые патетические бетховенские *Wagen* (зачем, почему страдания?), ни тихое величие радостного покоя в конце последней сонаты — не отнимают главного: существования надо всем ясной «разумности мысли» и воли человеческого ума.

А вот в конце века Скрябин. Искусство его полно тонкого артистического интеллектуализма, вкуса, жажды радости

общения. Его утопическая философия возникает именно из стремления его, одинокого энтузиаста, прометействующего на пороге двух веков интеллигента, к радости всечеловеческого общения. И дело совсем не в нервности и трепетности, экстатичности его искусства, ибо этим качеством оно неизбежно было современно. Что-то другое утверждает спорность величия скрябинской музыки. Еще современники Скрябина ощущали противоречие между пламенностью и утонченностью его гармоний и равнодушной неподвижностью формы, т. е. конструктивных норм и схем, и даже нежизненностью «периода». Мало того, скрябинские «развития» и в сравнении с бетховенскими наивны, и уступают ярко драматизированному, насыщенному коллизиями чувствований симфоническому развитию у Чайковского.

Невольно напрашивается мысль о глубоком противоречии между организующим музыку интеллектом, ее идейным становлением и этической высокой настроенностью и между «наплывами нового материала», «изобретением новизны» звуковпечатлений. Живая форма, обусловленная качеством и силой интонаций данной эпохи, всегда преодолевает косность схем и конструкций, либо расширяя, раздвигая их, либо отменяя. Те же конструкции, что еще продолжают жить, оказываются максимально жизнеспособными. И область сонаты, и симфонии, и увертюры, и камерности, и даже Lied — все было испытано сознанием Бетховена с точки зрения формы. А по новизне материала его музыка коренится очень глубоко в интонациях его современности. Глубоко коренится в интонациях своего времени, делая из них отбор художественно-эстетический и этический, и творчество Баха и Моцарта. То новое в «материале», что дают великие мастера, редко бывает субъективно-произвольно и редко не является требованием, вытекающим из всего идейного становления эпохи. Нельзя отрицать этого и в Скрябине: «готическая пламенность» его гармоний и экстатичность их, словно в духе Греко, отражали настроения своего времени. Но противоречие этой прогрессивности с почти недейственной работой творческой мысли в области формы вызвало и вызывает до сих пор, со всеми чувствами удивления и любви к Скрябину, глубокие сомнения в жизнеспособности его музыки: не есть ли это сложный комплекс чутких, нервных и оригинальнейших лирических высказываний «утопического индивидуализма»? И не потому ли были тщетны все дерзания (и не только Скрябина) доказать жизнеустойчивость этого индивидуализма, что мировоззрение это давно стало обреченным? Не оттого ли и в музыке, подобной скрябинской, великое завоевание европейской музыкальной мысли-интонации — развитие начало терять свою силу, исчерпываться? Бетховен же в свое время опирался не на «обреченное», а на живое, и его симфонические развития направили весь симфонизм XIX века.

Наряду с чуткой восприимчивостью интонационной качественности интервалов и стремлением сделать все выводы из мажорного лада вплоть до крайней психологической исчерпанности «вводнотонности» (вслед за чем последовала стадия не только утверждения «тонического», но и своеобразный, присущий современной музыке, прогресс «тонизации доминантности» *) вся послебетховенская музыка ощущает на себе влияние развития. В нем музыкальная интонация находит возможность длительного динамизированного раскрытия мысли, не уступая завоеваниям речевой интонации в области поэзии, ораторского искусства и театра. Гибкость приемов развития в музыке позволила как никогда подняться до вершин искусства области «поэтично-образного симфонизма» (так называемая программная музыка). Вагнеровская музыкальная драма также многим обязана этому завоеванию. Вообще она была, конечно, не синтезом искусства, а творческим пересмотром и обобщением симфонических и драматических музыкально-интонационных стимулов развития и интонационной же поэтики (Вагнер действительно умел «слышать» мифы и древнегерманскую речь сказаний).**

И в камерной музыке — сфере музыкального интеллектуализма, — если и недопустима стихийная сила романтических «приливов и отливов» интонационных волн, все же принцип развития открывал возможности осуществления больших надежд в послебетховенскую эпоху, что и доказали Брамс и С. Танеев.

Развитие в своей эволюции стремится преодолеть «конструктивный остов» сонатного аллегро, «снимая для слуха» четкое разграничение отделов (экспозиция, разработка, реприза), что еще начал делать Бетховен разрастанием вступлений, значительность которых преобразует прежние классические введения в «пропилеи» перед величавыми симфоническими становлениями. Бетховенские коды тоже подчеркивали развитие, являясь его вторичной — после разработки и репризы — стадией. Впоследствии все «составные отделы» симфонического аллегро пронизываются развитием (очень интересно это явление у Брамса), и само изложение тем (экспозиция) теперь излучает в каждом из своих элементов, особенно в строении мотивов, целеустремленность и способность к нарастанию. «Бетховенские градации» иногда у последующих симфонистов теряют свою силу, массивность и напряженность: симфоническое развитие становится, при всей мощности интонационной динамики, полно нервного,

* Это достигается своеобразной интонационной нюансировкой — выключением или затемнением в доминантовых аккордах их характерных определяющих тонов, а то и включением в них элементов «тоничности».

** «Пересмотр и обобщение» коснулись как сонатных принципов развития, так и принципов монотематизма (имитации, вариации, фуга), в которых политематизм Вагнера нашел новые выразительные возможности, продолжив «бетховенский пересмотр».

а не сильного, мужественного темперамента. Одно время было убедительным «взвинчивание», «набухание» звуковой динамики посредством секвенций и разного рода «крещендирующих» повторов, затем срывание этих нарастаний посредством так называемых «прерванных кадансов» * и разного рода «отдалениями» появления тоники, чем достигалась еще большая интенсивность вторичного ожидания. Эмоциональная убедительность была очень сильной. Но и тогда наличие градаций «бетховенского стиля», даже в очень драматизированных стадиях симфонизма, не прекращало своего мужественного воздействия. Удивителен Брамс. В его симфониях и сонатах, концертах и даже в лирике (особенно фортепианной) — всюду ощущается развитие. Редкий «мотив» (мельчайшее интонационное зерно, можно сказать, лаконическая ритмо-интонация) не заключает в себе потенциалов развития.** И тем не менее в целом все убедительно-монументально, даже эпично, повествовательно. Повествовательность даже ощущается как истинно поэмно-классическая неторопливость, но никогда — от малокровия. И когда надо и «вместно», — ум Брамса создает великолепные темпераментные драматические страницы.

В этом великом эпическом симфонизме XIX века есть много общего с Флобером, и не только в выявлении мысли, которое у них у обоих всецело от интонации. Флобер старался видеть написанное им уже для себя услышанным; создавая, он говорил, интонировал свое повествование, вслух ища фразы, как Бетховен за фортепиано. Брамс как музыкант, композитор, конечно, интонационен в более глубоком смысле. Но сближает их обоих другое — то, что и кажется объективизмом, бесстрастным, нейтральным и холодным: сближает их обстоятельность проведения мыслей, доказанность, обоснованность их. Не эмпирически, в импровизации, в творческом пламени находит Брамс «качество развития» своих тем, но они для его сознания ценны уже этим своим качеством, и словно они включились в произведение потому, что раньше, интонируя их в своем сознании, он познал их ценность, испытал их. И эмоционализм Брамса всегда воспринимается как обобщенное, выверенное, взвешенное наблюдение, а не как внушение сильного впечатления, хотя такие впечатления могли, должны были быть и были у Брамса, как и у Флобера.

* Это средство можно образно интонационно определить так: слух соответственно создавшемуся напряжению ждет тоники, а наступившее наконец утверждение звучит, как «не туда», «не то». Прерванные или «ложные» кадансы — своего рода интонационный «обман».

** И обычно тотчас же как таковой в развитии себя выявляет. Так называемые холодность и академизм Брамса — только «отговорки ленивого восприятия». «Энеида» Вергилия тоже «холодна», а какой пылкий ум создал эту поэму!

Этим — пусть оно покажется субъективным — сравнением я заканчиваю свое исследование. Все мною сказанное я проверил многолетними упорными наблюдениями, упорным воспитанием в себе внутреннего слуха, не абстрактного, а в постоянной проверке его интонационной восприимчивости. Мой личный скромный творческий опыт, точно так же направляемый интонационными заданиями себе самому, много дал мне возможностей претворять наблюдаемое в действительное. Я понял, что композиторы давно должны владеть тем, чем давно владеют поэты, романисты, ораторы: понимать и ценить восприятие, движимое общественным сознанием, не как «уступку вкусам презренной публики» (эту гордость давно надо бросить), а как явление, имеющее глубокое значение во всем формировании и становлении музыки, как пробу ее жизнеспособности. Я знаю, я вынужден был высказывать сжато и обобщенно и в виде гипотез многое, что для меня самого стало давно ясным; я хотел только дать путеводную нить тем, кто, быть может, найдет что-либо ценным и заслуживающим дальнейшей разработки в данных, все-таки очерковых, исследованиях. Жизнь покажет.

И еще. Работа эта создавалась и вынашивалась среди многих треволений и в мире действительности, и в творчестве, и в музыкальном искусстве. В нем же, несмотря на все борющиеся течения и направления, верно пока одно: веками человеческих усилий созданное классическое голосоведение. Как гордая скала, оно (вот уже почти два века) встречает восход и заход творческих индивидуальностей, стилей, технических средств, и как волны бурного моря испытуют жизнеустойчивость скалы, так смены творческих сил испытуют жизнеспособность классического голосоведения, закономерностью человеческой интонации оправданную.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыка, конечно, не могла возникнуть из эмоционально-возбужденной речи человека, потому что и самая речь людская, и музыкальная система интервалов, обуславливающая искусство музыкальных звуков, возможны только при наличии способности интонирования, т. е. звуковыявления, управляемого дыханием и осмысливаемого деятельностью человеческого интеллекта. Музыка — всецело интонационное искусство и не является ни механическим перенесением акустических феноменов в область художественного воображения, ни натуралистическим раскрытием чувственной сферы. Как всякая познавательная и перестраивающая действительность деятельность человека, музыка руководится сознанием и представляет собою разумную деятельность. Чувственный, т. е. эмоциональный, тонус, неизбежно присущий

музыке, не является ее причиной, ибо музыка — искусство интонируемого смысла. Оно обусловлено природой и процессом интонирования человека: человек в этом процессе не мыслит себя вне отношения к действительности, и как речевая, так и музыкальная интонация не проявляется голосово-бескачественно, путем механической артикуляции. Поэтому тонус человеческого голоса — становление психической деятельности в звучании — всегда эмоционально-смыслово «окрашен» и более или менее эмоционально напряжен, в зависимости от степени высотности. Но строем чувствований, звуково-выявленным, т. е. интонируемым, всегда управляет мозг, интеллект, иначе музыка была бы каким-то «искусством междометий», а не искусством образно-звукового отображения действительности средствами голосового аппарата человека и музыкального инструментария, в значительной степени воспроизводящего человеческий процесс интонирования, особенно в становлении мелодии. Ибо мелодия в ее эмоционально-смысловой выразительности является всецело созданием человеческого сознания, как и ее основание — строго рационалистическая система интервалов.

Обычное определение интервалов — расстояние или отношение между двумя звуками — очень узко и механистично, вернее статично, ибо дело тут не в «циркуле» и не в якобы условно закрепленных звуках. Прерывны слова и прерывны тоны, отдельные музыкальные звуки, но словесное и музыкальное чередование звучаний — это интонационные точки, «узлы», комплексы на непрерывно напряженной звуковысотности, на голосовом тонусе деревянной или медной трубки или тонусе смычка у скрипки. В этом смысле словесная или музыкальная «речь» непрерывна (с «цезурами» для вдоха). Найденные в опыте «звукоарки» от данной до данной (в принципе любой) интонируемой «точки» закрепляются в сознании в результате повторов как вызывающие ожидаемое воздействие или образно-звуковое впечатление более или менее сходного качества. Это — причины и прообразы интервалов. Только в дальнейшей длительной эволюции возникает система связей выразительных звукоарок, подобная звездному атласу или мыслимой звукосети, накинутой на непрерывное звукостановление в пределах данной высотности, тембра и голосовой установки, словом — некоего «тонуса речи».

Стихийное интонирование — аффективно-эмоциональный речевой тонус, — в сущности глиссандо, т. е. неразличимость отдельных тонов и их связей или соотношений. Мелодия — интеллектуализированное отражение этой непрерывности звуковыявления; неразличимость тонов становится тесно спаянной слитностью, т. е. одновременно и непрерывностью и прерывностью, что и является искусством вокализации (все равно: для человеческого голоса или, скажем, для кларнета или валторны; различие не в принципе, а в разного качества резонаторах).

Познанная в опыте необходимость для музыкальной интонации в четкой высотности и отсюда в постоянстве звукоотношений обуславливает целесообразность отбора выразительных тонов и связей их (звукоарок), чем определяется и объясняется исключительная эмоционально-интонационная чуткость интервалов. В признании этой чуткости — ключ к уразумению реалистически-смысловых основ музыкального искусства.

Значительное число лет проходит в истории музыки, когда музыкальная интонация вращается вокруг какого-либо характерного для данной эпохи интервала, словно интонационного центра, вокруг которого наслаиваются и простейшие, и сложные интонационные связи. Например, кварта в мелосе французской буржуазной революции, секста у романтиков как выражение своеобразного гексахордного лада, увеличенная кварта и уменьшенная квинта у русских кучкистов, культура квинт у французских импрессионистов. Выразительность этих явлений так бросается на слух, что нельзя отделяться от них, как от «формальных факторов». Есть композиторы, чье дарование исключительно тонко чувствует общественно-выразительную значимость данного интервала на данном отрезке времени и группируемых вокруг него популярнейших интонаций. И это чувство проявляется не только интуитивно, но вызывает в интеллекте композитора вполне осознанное «управление» эмоционально-смысловым воздействием таких-то и таких-то интервалов. Русские композиторы психо-реалисты, особенно Даргомыжский, Мусоргский и Чайковский, исключительно владели этим даром. «Неслучайность» пользования интервалами как интонационно-выразительными «воздействителями» у Даргомыжского паразитально последовательна. Конечно, «содержание интервала» не дано раз навсегда в какой-либо словесной формуле. Оно всегда в соотношении, в процессе и в конкретно-исторической смысловой обусловленности. И в этом отношении — не менее последовательно и точно, чем содержание слова. Иначе говоря, выразительность каждого интервала мыслится безграничной, неизбежной, но исторически-конкретно и психо-реалистически она ограничена. Кварта «Марсельезы» и кварта — характерный интервал Дон-Жуана в «Каменном госте» Даргомыжского качественно различны, ибо различна их интонационная направленность.

Все, что тут сказано об интервалах, следует прилагать и к тональностям, интонационное содержание и выразительность которых обусловлены их «интервальными» соотношениями друг с другом, чем объясняются и близость и дальность их родства, тоже не абсолютные, а в историческом процессе конкретно постигаемые.

Стоит только постигнуть, что лады, как и интервалы, суть выразительные данности музыки, а не формально-структурные элементы, как наблюдательному слуху раскрывается много-

образная и многоговорящая жизнь лада в любую эпоху становления музыки. Так, в современной европейской музыке внутри всеобъединяющего мажорного лада всегда сосуществуют процессы ладовой дифференциации и интеграции, постоянно отражающиеся в музыкальных произведениях. Явление вводнотонности ведет к распространению ощущения вводного тона на многие ступени лада, что в свою очередь влечет за собою более тонкое слуховое различие родства тонов и включение в мажор любой тональности, принадлежавшей, казалось ранее, далеко отстоявшему строю. Естественное продолжение этого процесса — превращение тонально-нейтральной (как первобытное глиссандо) хроматической гаммы в полутоновый лад различных составов. «Тритон», становясь свободным скачком голоса, т. е. едва ли не консонансом, в своем заполнении точно так же дает «стиснутый» лад из шести полутонов, получающий громадное значение в современной музыке. В XIX веке окрепшая устойчивость большой сексты как «консонанса вполне» приводит к исключительно интересному и, мне кажется, до сих пор ускользавшему от исследователей явлению: к возрождению и прочной консолидации гексахордности — теперь как лада. В русской классической музыке — у Глинки, особенно у Даргомыжского и у Чайковского, а также у композиторов бытового романса — данное явление наблюдается сплошь и рядом и поражает слух своей выразительно-смысловой стороной. Об этом я говорю подробно в своей работе о «Евгении Онегине» Чайковского. «Гексахорд», шестиступенность, то звучит как самостоятельный лад (знаменитый пример — баллада Финна в «Руслане»), то образует своеобразный «внутрилад», особенно характерный в миноре, превращаясь в малую сексту (обычно от квинты к терции или от терции к квинте вниз) с «зацеплением» полутона перед квинтой как вводного к ней тона (начало арии Ленского и т. п.). Знаменитая мелодия побочной партии в Шестой симфонии Чайковского — характерный образец гексахорда большой сексты как «внутрилада». Кстати сказать, в своих многогранных мелодических претворениях гексахорд большой сексты является одной из максимально популярных, всегда эмоционально-чутко воздействующих интонаций — от ранних романтиков и до сих пор. Мелодисты XIX века великолепно это чувствовали, строя на основе гексахордности с захватом полутона сверху или снизу различнейшие по стилю мелодии. Назову хоть три примера: «Форель» Шуберта, застольную песню из «Травиаты», «Увы, сомненья нет» из «Евгения Онегина». Гексахорд с захватом полутона над большой секстой представляет собой одно из частых проявлений миксолидийского лада.

Так называемые средневековые лады, т. е. в сущности внутриладовые метаморфозы «тетрахордов трех структур»

(в зависимости от расположения полутонов внутри них), никогда не исчезали из европейской музыки. А в связи с углублением тенденций к народности у романтиков эти лады соприкасаются с диатоникой народной музыки и вновь плодотворно оживают, преодолевая своей ясностью, строгостью и даже интонационной суровостью чрезмерную экзальтационную чувствительность хроматизированной доминантности. Такое преодоление «тристановской» чувственности особенно показательно в русской музыке с ее сугубой народно-песенной ладовостью. Характерно также стремление преодолеть «распухшую доминантность» у Грига с его излюбленным поворотом вводного тона после тоники вниз к квинте (свойство, возможно, ведущее свой исток от народной норвежской песни, а в европейской музыке — от начальной фразы знаменитого Свадебного марша Мендельсона, хотя оно выражено там еще в классической оправе отклонения). Стоит внимательного наблюдения преодоление доминантности у Дебюсси, как и вообще «жизнь ладов» целостных, гибридных и экзотичных во французской музыке.

Я очень много, долго и упорно размышлял над выразительной, смысловой проявляемостью «жизни лада». Здесь я только с предельной сжатостью обобщаю свои наблюдения, спеша направить мысль исследователей в данном направлении. Я постараюсь возможно экономнее изложить несколько безусловных закономерностей в качестве вывода из моих наблюдений. Эти закономерности легко помогут каждому, кто заинтересуется, вскопать указанные мною «поля слуховых изысканий» как реалистическую базу музыки.

Становление лада всегда выражается в последовательном чередовании или одновременном комбинировании его интервалов: от скачка голоса к заполнению данного ряда и обратно — от заполнения к скачку. Сам по себе лад является поступенным (кварта, терция, тон, полутоны — смотря по системе интонирования) чередованием закономерных для него ступеней. Человек, интонируя, т. е. осмысленно, руководясь интеллектом, произнося звук — и словесный, и музыкальный, — находится в пределах своего «голосового тонуса», «держания голоса на некоем уровне». Это становление речи управляется дыханием, динамизируется и нюансируется аппаратами резонаторов, регулируется ритмом долгих и кратких длительностей и акцентно-тоническим. Непрерывно напряженный процесс звукоизъявления — тонность — отражен в многообразии ладов как «музыкальных образов» данного процесса, суммирующих каждый по своему его непрерывность, тогда как первобытное глиссандо или какие-либо подражающие ему ладово-нейтральные гаммы и звукоряды только лишь стихийно, а не смыслово-образно воспроизводят базу звукоизъявления: тонность — выдерживание голоса на различных высотностях.

Поэтому основной закон всякой мелодической речи — заполнение скачка непрерывным рядом тонов является естественным стремлением звукового аппарата человека вернуться от прерывности (слог, слово, тон, интервал) к непрерывности звуко-голосового произнесения. Но и в самой прерывности — в интонационно-осмысленном чередовании различных звуковысотностей — существуют более и менее устойчивые опорные тоны, к которым прилегают льнувшие к ним, как к стержню и к ним соскальзывающие звуки. Возможно, что они возникают от «перескакивания» интонации при эмоционально-повышенном тоне за данный нормальный предел. При частом повторе того или иного «заскока» он становится привычным и может обратиться в самостоятельный интервал, и тогда уже не соскальзывать к своему опорному тону, а притягивать к себе близлежащий «полутон». Знаменитая в истории европейской музыки система гексахордов, с моей точки зрения, отнюдь не является отвлеченно-схоластическим мудрствованием теоретиков-педагогов. Вероятно, она была одним из длительных этапов на пути интонации к завоеванию европейской октавы как цельности, как единства, и преодолением тетрахордности как исконной интонационной базы. Итак, жизнь лада непременно надо наблюдать в образовании и преобразовании опорностей, в прилегании, в притяжении к ним соседних звуков и в становлении новых опорностей или характерных «неустоев», например в истории европейской музыкальной интонации — в эволюции полутона, в превращении полутона в вводный тон или эволюции тритонности.

Напряженно-взрывчатые элементы европейского лада — вводный тон и тритон — являются своеобразным интонационным противоречием: они максимально неустойчивы, вызывая для слуха наибольшее напряжение и своего рода «распад», и в то же время в них — своя самостоятельная природа, свое «особое качество», как и у консонансов. Знаменитая большая септима (соль-бемоль — фа) в заключительном дуэте «Аиды» Верди не могла бы так пленительно звучать, если бы слух не пережил длительной эволюции полутонностей: к мыслимости столь широкого скачка с ходом от большой септимы вверх к октаве, причем звук фа интонируется столь вокально четко-самостоятельно как вершина септимы и в то же время «растет» как вводный тон к октаве. Только из последующего развития мелодической фразы к заполнению данного скачка ухо «выясняет», что фа все же поддержано как VII ступень звуком ми-бемоль (VI ступень), т. е. опирается на сексту звукоряда, а последняя — на квинту, ре-бемоль. В целом это одна из изумительных по своей пластической выразительности мелодий. Еще более глубоко проявляется жизнь лада в мелодиях Глинки, например на всем протяжении арии Гориславы («Любви роскош-

ная звезда»), или в гениальном, единственном в своем роде Марше Черномора, или в балладе Финна, где при неизменности мелодической посылки жизнь лада развертывается в гармониях и тембрах как своего рода резонаторах (об этом в моем исследовании «Творческий метод Глинки, постигаемый через интонационный анализ „Руслана и Людмилы”»²⁰).

Если для примера обратиться к культурам более первобытных звукорядов, то пресловутую пятитонную гамму в различных ее стадиях точно так же можно наблюдать не как замкнутую сферу, а как полный жизни выразительный звукоряд. В нем далеко интонационно не безразличны ни расположение элементов (например, место малой терции), ни способы заполнения мелодических скачков, ни восполнение пентатоники полутонном, т. е. сглаживание терции тяготеющим к ней сверху звуком, который отнюдь не является вводным тоном и не сразу образует самостоятельный интервал — кварту, а всего лишь прилегает к терции.

Подобно рифмам в поэзии — парным, чередующимся, включенным или окаймленным, — элементы звукорядов могут следовать попарно друг за другом (простейший случай: два аналогичных — хотя качественно-интонационно различных — тетра хорда европейской мажорной гаммы), включаться друг в друга, подобно сцепленным тетрахордам античной музыки, или современному миксолидийскому ладу, или обратно-симметричным тетрахордам современных гексахордных мелодий, или же окаймляться октавой, имея центр — тонику внутри, например Фа-мажорный прелюд Шопена с его двумя миксолидийскими мелодическими линиями (до — ре — ми — фа — соль — ля — си-бемоль — до и фа — соль — ля — си-бемоль — до — ре — ми-бемоль — фа), окаймленными тоникой фа (гармонический бас и основная вершина мелодии). Возможно параллельное сосуществование ладов: например, мажоро-минор с чередованием большой и малой терции на первых трех ступенях. Возможны любопытные полутоновые понижения или повышения ступеней лада, качественно-стилево различные: то как пережитки некоторых «вагантствующих» («бродячих») полутонов средневековых культовых ладов, попавших в воинствующий мажор и закрепившихся в нем в стадии его становления; то как «чувствительная окраска», «хрома», возможно инкрустированная из восточной, особенно арабской лютневой культуры мелоса в эпоху и борьбы и соприкосновения в торговых связях; то как расширенное воздействие вводнотонности на диатонизм мажорного лада.

Я уже указывал, что европейская гармония с точки зрения ладово-интонационной, т. е. как смыслово-выразительная данность, а не как акустический феномен, является своеобразной системой резонаторов тонов лада. Человек в своей борьбе за существование и в трудовой перестройке действительности

через длительные стадии познания ее берет себе «на потребу» сперва то, что ближе дано ему в опыте. Вполне возможно, что, создавая звучащие инструменты, он руководствовался опытом собственного интонирования, воспроизводя в них и процесс дыхания, и феномен «резонирования». Первобытный инструмент с непрерывно гудящим под примитивной мелодией басом имел в этом «органном пункте» отображение непрерывно напряженного голосового становления, обуславливающего процесс интонирования, т. е. звукоизъявления на основе данного тоно-высотного стиля. Через длительные ряды трансформаций этот «гудящий бас» становится сложной системой резонаторов мелоса, т. е. европейской гармонией. Не случайно мощное развитие ее стало возможным лишь после громадного события в эволюции европейской музыкальной интонации — после осознания стиля пения *bel canto*, пения на выразительном дыхании с естественно-органической культурой резонаторов, когда процесс пения перестал быть «инструментом в человеке», словно бы изолированным от человеческого организма, от всей природы человека (восточная манера пения), а превратился в пение-дыхание, в пение — выражение чувства и мысли, неотъемлемое от данной личности. Это открытие, повлияв на все виды инструментализма и, особенно, усовершенствовав систему резонаторов у струнных инструментов (отчего и запела скрипка, как душа), в сильной мере способствовало — безусловно, и через практику генерал-баса, т. е. клавирного аккордового импровизационного сопровождения — все более и более закономерному культивированию гомофонного мелоса. Гомофония же и есть не что иное, как мелодия с ее акустически дополненным отражением и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призвуками. Этот процесс, сомкнувшись с развитым уже становлением полифонии, создал классическую и романтическую гармонию «золотого века» европейского симфонизма.

Моя гипотеза об эволюции европейской гармонии как системы резонаторов-усилителей тонов лада, т. е. исторически легко проследимого процесса выявления — стадийного и закономерного — обертонности, соответствует процессам «резонирования» в области вокального искусства в сторону все большего и большего «очеловечивания» пения и соответственного развития в строительстве инструментов, где мы постоянно наблюдаем поиски все более и более чутких усилителей. И тут и там налицо тенденции к психо-реалистической выразительности звука, тесно связанные сперва с прогрессом многообразных форм концерта и — в дальнейшем — с эволюцией симфонизма. На первый взгляд кажется: нет взаимодействия между утонченным строительством скрипок, с изысканиями отзывчивых дек и «резонансных ящиков», и развитием гомофонии (мелодия как поверхность, опирающаяся на «глубину» аккордности, или «мелодия

в воздушно-тембровой атмосфере обертонности»); но эти явления обусловлены одним и тем же стремлением к созданию музыки как проявлению интеллектуализированной человечности. Отсюда последовательно вытекали умозрительные исследовательские работы в эпоху рационализма над обоснованием логики музыкального языка, особенно в сфере гармонии, и одновременно — остро интонационная оценка музыкальных явлений слушателями, т. е. всегда «проба на слух». Этим свойством особенно отличался не только музыкальный Париж XVIII века, но и Лондон (скажем, эпохи путешествий Гайдна), и — менее — Вена, все-таки недооценивавшая великого гения музыки как живой интонационной речи — Моцарта.

В жизни ладов, как отражений интонационного тонуса данной эпохи, выразительная роль интервалов крайне многогранна. В сущности, взаимодействие интервалов и их выразительные качества — чуткий барометр социальной значимости лада, его общественно-познавательной ценности. Лад неразвивающийся, застывший, становится своего рода кастовым явлением: в первобытных культурах его интервалы, из которых строятся характерные попевки, становятся магическими формулами, недоступными непосвященным, или своеобразными интонациями-законами. В Греции возникает целая этическая система-надстройка над ладовыми закономерностями, приводящая к интонационно ценному и показательному учению об этосе ладов, а следовательно, и интервалов. Очень любопытна интонационно-выразительная качественность китайской музыки.

Застывание ладовой «интервалики» характерно для культовых интонационных систем, благодаря чему затрудняется и тормозится развитие их мелодических богатств в условиях светских культур, что в нашей стране произошло, например, со знаменным распевом, да и не только с ним, а со всеми разветвлениями «раскольничьего мелоса». Наоборот, как мы видели, этого не случилось с протестантским хоралом, ибо роль его в истории была более чем прогрессивной.

Интервал, теряющий свою выразительность, в особенности если он составляет зерно наиболее популярных интонаций, указывает на вырождение данной интонации или на ее опошление («дурная популярность»). Любопытно при этом наблюдать, что в произведениях идейно-значительных, где выразительное качество данного интервала этически иное, чем в его позднейших проявлениях в чувственно-опошленной интонационной сфере, слух безошибочно определяет разницу в его интонационной ценности. Это можно хорошо наблюдать в интонационно-выразительной эволюции вышеупомянутых секст в музыке XIX века у романтиков и психо-реалистов. У нас, в старой России, интересно подмечать качественно различные нюансы в интонации излюбленных интервалов в старинной цыганской музыке

и в цыганщине конца века. Не менее интересно наблюдать, как Чайковскому удается подымать этически выразительный уровень некоторых интервалов-интонаций, уже, казалось бы, стертых привычными оборотами бытового романса, и, наоборот, как некоторые решительно вульгарные обороты бытовой музыкальной интонации снижают художественную ценность тех или иных моментов даже его симфонической музыки. Все подобного рода явления отмечают выразительную роль интервала как интонационного барометра эпохи и ее стиля. Наблюдать их не менее интересно, чем эволюцию содержания слов и оборотов речи в языковой интонации и соответственные изменения в фонетике и морфологии.

Перехожу к сжатым обобщениям из области строительства музыкальных форм в свете интонационной эволюции. Как общая линия развития, и здесь наблюдается тенденция к непрерывности звучания — отображение напряженно-непрерывного тонуса человеческой звукоречи как основы ее эмоционально-смысловой выразительности. Но всегда и постоянно эта тенденция «конфликтует» с очень яркой другой, идущей от обусловленности музыкального ритма не только процессами выразительно организованного дыхания, но и «немыми» интонациями жеста, шага, танцевального движения.

Стопа с ее основной ямбической или трохеической сменой длительностей в простейшей своей формулировке играет в подобного рода звуковой архитектонике первенствующую роль и при отделении музыкальной интонации от поэтической в немалой степени содействовала возникновению диктатуры такта с его сильной, ударной первой долей. Понятно поэтому, что вся структурно-зрительная и формально-метрическая архитектоника музыкальных форм в очень широкой степени обусловлена «немыми стимулами» с их внесением в интонационно-непрерывное становление «музыки дыхания» ударной, четкой от мечаемости мерного шага или механически закономерной чередуемости танцевальных па. Не вульгаризирую, не свожу всю конструкцию музыкальных форм к воздействию стоп; наоборот, указываю на органичность «взаимоконфликтности» ритмики, «немой интонации» с ритмикой выразительного дыхания. Но даже структурное различие между циклической формой сюиты и циклической формой симфонии и в самой сюите между, например, аллемандой и менуэтом настолько показательно и на слух и на глаз, что данная конфликтность проявляет себя наглядно и как конструктивно-ритмическая и как интонационно-выразительная в борьбе между ритмо-формулами механизированных движений, с их мерностью, и ритмо-мелодическим становлением.

Интонационность форм *cantus firmus*'а и всех им обусловленных монотематических образований, вплоть до взаимодействия вождя и спутника в фуге, вполне понятна: это — стержни,

которые направляют воспринимающее сознание в длительно-стях полифонического становления, и одновременно смысловые тезисы, четко схватываемые и фиксируемые памятью, обуславливающие протяженность развития.

Чрезвычайно характерны в интонационной эволюции музыкальных форм вариационные формообразования с их трансформациями темы каждый раз в ином интонационно-выразительном качестве, вплоть до возможности раскрывать эмоционально-смысловое становление темы в историческо-стилевой преемственности или в интонационно-многогранном «расцвечивании» и динамизации эмоционального содержания темы. В этом смысле богатство вариационных форм неисчерпаемо, но, конечно, не может превзойти выразительные возможности непрерывно-логического становления сонатности или симфонических форм.

Тональности, с точки зрения интонационной, являются перемещением данного звуковыразительного тонуca — пребывания в нормах определенной высотности — в новый высотный ряд, выше или ниже, более или менее напряженный. Модуляции — техника, приемы этих перемещений. Но модуляция из звукоряда в звукоряд — процесс, более интонационно сложный, так как при этом не только происходит переключение данного тонуca в высотно иной ряд, но и иное размещение интервалов. Интонационно экспрессивное значение тональностей тесно связано с их интонационно-тембровой, «красочной» выразительностью; это особенно сказалось в импрессионистской музыке, столь характерной для французской музыкальной культуры с ее давним традиционным культом чистоты и ясности музыкальной интонации, с лозунгом: все, что написано в нотах, должно быть безупречно слышимо, ибо музыка живет для уха, а не для глаза, и познаваема интеллектом через слух. Ничего лишнего, что не будет слышно, не должно быть в музыкальной записи, будь то интонационно-изысканная фортепианная ткань или сложная оркестровая партитура. И в этом смысле Шопен, Берлиоз, Бизе, Дебюсси «созвучны» в своих интонационных тенденциях, несмотря на глубокие стилевые различия.

Различные степени слышимости определяются и различием в количестве интонируемых голосов: одно-, двух-, трех-, четырех-, пяти- (и т. д.) голосие. С закреплением гомофонно-гармонического стиля четырехголосие стало признаваться за наиболее нормальный состав, обуславливающий полноту (интонационную насыщенность) музыкального движения и его ясность; это преимущество четырехголосия объясняется исчерпывающим количеством выявляемых гармонией необходимейших призывков как резонаторов мелодии. Преодоление статики призывков, обращение их в сопутствующие основной мелодии и в то же время почти самостоятельные мелодические голоса составляют одно из интонационно-стилевых основных качеств гомофонного

четырёхголосия. Добиться «самодеятельности» внутренних голосов, не заглушая чем-либо «лишним» основную мелодию и не допуская интонационных «случайностей» (например, удвоений или параллелизмов, превращающих четырёхголосие в трех- и двухголосие), — в этом заключается своеобразная художественная выразительность четырёхголосия, и на этом выработались закономерности или нормы голосоведения данного стиля, в общем сходные во всех учебниках гармонии, но трактуемые в них почти всегда отвлеченно, вне учета интонационной природы данных «правил».

В сущности говоря, гомофония с ее четырёхголосной тканью, с ее четкой конструктивной системой периодов (от танцевально-песенной или куплетной мелодики), с ее ясной симметрией и тонико-доминантной сопряженностью как основным стимулом «продвижения» определила интонационные формулы, разделяющие и замыкающие становление периодов, так называемые кадансы. Это не значит, что кадансы не существовали до образования гомофонного четырёхголосного стиля, но в нем они приобрели конструктивно-интонационную закономерность, устойчивость и именно четкость, обобщенность формулы. Они содержат в наиболее сжатом, лаконичном строе существенные признаки лада и тональности, нередко сопутствуемые и мелодически-обобщенной интонацией основного напева или темы (к примеру, конец «Камаринской» Глинки или I части Девятой симфонии Бетховена). Интонационная чуткость в отношении мелодического и гармонического содержания и конструкции кадансов составляет один из характернейших признаков интеллектуально-стилевой деятельности, умного мастерства и обнаруживания «личного почерка» композитора (для наблюдения в данном отношении и данной области особенно любопытны Моцарт и Глинка).

ПОСЛЕСЛОВИЕ²¹

1. Давняя тесная связь музыки и поэзии позволяет мне делить искусства на интонационные, искусства вы с к а з ы в а н и я, п р о и з н е с е н и я (конечно, ритмо-высказывания, ибо нет тона, тонуса, «тонального», чем бы не управлял ритм), а значит, и преимущественно постигаемые слухом; и на искусства с ритмом и образами, зрительно выявленными, искусства «немые». Пантомима, танец, как «язык» тела, взгляда, рук, в этом отношении примыкают к «неподвижным» изоискусствам: скульптуре («застывший язык» тела и его движений), живописи, архитектуре.

2. Т о н — напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния, безразлично —

в музыкальном тоне или слове,— тон в своей эволюции выработался в тесной связи с эволюцией человеческого, «общественного» уха.

3. Выявление тона, «тонности», если оно — не выражение отдельного аффекта (крик, междометие), всегда становление, т. е. дано как непрерывность, текучесть, как «тонус голосовой», границы которого естественно определяются объемом дыхания и моментами вдоха. Непрерывность эта управляется ритмом и тембром. Последнее качество позволяет нам свободно различать голос матери, любимой женщины, своего ребенка и т. д. и т. д.; а также эмоционально-тембровый образ, независимый от смысла произносимого слова, фразы, но очень смысловой, содержательный в отношении тонуса звучания — гнева, ласки, приветя, ужаса и т. д. Я говорю об этом вне всякого Affektenlehre, а как об естественном тонусе и бесконечных нюансах человеческой «речи чувства» как общения.

4. И за нашей речью из звеньев-слов (язык), и за нашим «произношением» музыкальных тонов звучит, сосуществуя, непрерывность тонового, «тонного» голосового и пения (послушайте крестьянскую речь, ораторскую речь, речь матери и ребенка и т. д.), в отношении которой отдельные слова, отдельные музыкальные звуки суть своего рода «интонационные комплексы», «сгустки», возвышенности на равнине, изгибы и утолщения, «штриховка» рисунка и т. д. В них, в этих узлах, концентрируется смысл, они — область интеллекта, сознания; но живой тонус звукового языка, жизнь тонов и слов (на чем основана быстрота улавливания речи) таится в текучести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, «тонного» усилия, напряжения. Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании «прерывистости слов», а в существе своем оно — «мелосно», «мелодийно», текуче и обусловлено своего рода «умственным дыханием» и ритмом, являясь «мыслимым интонированием».

5. Вот это явление или «состояние тонового напряжения», обуславливающее и «речь словесную», и «речь музыкальную», я называю интонацией. В тесной связи «тоновой» речи с «поэтической» проходили очень-очень длительные стадии строительства человеческого уха и культуры человеческого слуха. Думаю, что слоговой, силлабический ритм являлся тут прочнейшей спайкой. Обособление (но еще не разделение) «тонового искусства» слова (поэзии) от «тонового искусства» музыкально оформленного звука определяется возникновением в общественном сознании нового выразительного явления, в котором словесная речь уже не нуждалась; явление это — интервал, точный определитель эмоционально-смыслового

качества интонации, а не измеритель, каким — «стершимся в своей выразительности» — воспринимают его теперь. Интервал выделяет в «тоновой непрерывности» сперва, вероятно, наиболее «броские» интонации, обусловленные повышением-понижением звукового тону́са (кварта-квинта), потом очень постепенно заполняемые (становление звуко́рядов). Во всяком случае, до того безусловно музыкального качества «тоновой непрерывности», которое стало в эпоху Ренессанса мелодией, дело было еще очень далеко. Утверждаю, что мелодии еще не существовали даже на первоначальных стадиях европейского многоголосия. Наоборот, эти стадии (включая *ars antiqua* и *ars nova*) вели к мелодии, а параллельно к ней же вели процессы танцевально-интонационной эволюции через песню-танец деревни и «городских ремесленных бытов», а также все стадии гимнологии (в культе) и театральной напевной декламации («речитации»).

6. Выделившись как сопряжение звуков, интервал еще не сразу вел «ритмо-тоновую непрерывность» — базу музыки и поэзии — к разобщению. Думается, что процесс разобщения в Европе определился вполне в условиях образования новых языков, «расставания» поэзии и музыки с латынью, возникновения рифмы, а в музыке — «модусов», «кадансов» и т. п. Средиземноморская музыкальная культура вплоть до завершения первого более или менее ясно наблюдаемого «кризиса интонаций», т. е. до создания системы «григорианского хорала», была синкретическим искусством «ритмо-интонации», в котором слово и тон сливались неразрывно. Позволяю себе думать, что развитие сложных якобы музыкально-теоретических систем Греции этому слиянию не противоречит как метод рассмотрения интонационного искусства тоно-ритмо-словесного, становящегося делимым; рассмотрения с двух планов: метро-поэтического и интонационно-звукового. Трагический театр, возможно, был средоточием «интонационных кризисов», причем тоже возможно, что «тонический ритм» как «ритм акцентов», как один из стимулов выделения музыкального из ритмо-интонационного искусства слова-звука, играл в данном театре «взрывчатую» роль. Во всяком случае, в европейском интонационном искусстве, уже после «отделения музыки от поэзии», опера, а затем романс (*Lied* и т. п. образования) до наших дней являются показателями жизнеспособности ритмо-интонационного искусства «звуко-слова», и все оперные кризисы и реформы в этом аспекте легко расшифровываются.

7. Наличие явления интонации связывает все происходящее в музыке (и факты творческие, и стилевые, и эволюцию выразительных элементов, и формообразование) в единый, конкретно связанный с развитием общественного сознания, процесс и намечает вполне конкретную среду, через которую наш

интеллект управляет всем «музыкальным материалом», делая его выражением идейного содержания в эмоционально-смысловой оболочке. Обратное, если идти к музыке от массового ее восприятия, явление интонации объясняет причины жизнеспособности и нежизнеспособности музыкальных произведений. Объясняет и то значение, которое всегда было присуще музыкальному исполнительству как интонированию — выявлению музыки перед общественным сознанием. Непроинтонированная, неисполненная или дурно, плохо, несоответственно смыслу своему исполненная музыка не существует как социальный факт, а остается в сознании композитора, пока он жив, или в нотной записи, пока на нее кто-либо не набредет.

8. Явление интонации связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство и слушание-слышание, тоже как культурное становление: как восприятие-деятельность познавательного порядка, связанное с эволюцией слуха, слухового внимания, слуховой памяти, как соответственная эволюция человеческого глаза (не параллельная и не единовременная, а соответственная). Дело в том, что слушатель через восприятие отдельного музыкального сочинения слушает необходимую ему на данной стадии музыку, а не историю музыкальной литературы. Слушает музыку как мысль, как чувство, — это вопрос расположения и вкуса, — но музыку, питающую его сознание. В сознании слушателей, т. е. в массовом, общественном сознании, не размещены целиком музыкальные произведения (разве что у профессионалов и редких любителей), а отлагается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который входят и разнообразные «фрагменты» музыки, но который, в сущности, составляет «устный музыкально-интонационный словарь».* Подчеркиваю: интонационный, потому что это не абстрактный словарь музыкальных терминов, а каждым человеком интонируемый (вслух или про себя, в различной мере, степени, способе, смотря по способностям) «запас» выразительных для него, «говорящих ему» музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда «на слуху лежащих» звукообразований, вплоть до характерных интервалов. При

* В этом словаре, естественно, преобладают «мелодийные образования», попевки как наиболее органическое — в музыке — обнаружение интонационности («тонус речи»), свойственной каждому человеческому «произнесению» звука (в тоне или слове). Оттого мелодия была и остается самым преимущественным проявлением музыки и самым понятно-выразительным ее элементом. Оттого постоянно возникает со стороны массового слушателя закономерное к композиторам требование: мелодию!.. И это не только в кризисно-интонационные эпохи, когда по линии мелодических новообразований обычно и происходит обновление музыкально-интонационного словаря. Мелодия потому и «душа музыки», что она — чуткое отображение главного качества человеческой «голосовой речи», произнесения в тоне, в голосовой непрерывности. Оттого непрерывна, в принципе, и мелодия.

слушании нового музыкального произведения сравнение происходит по этим общеизвестным «дорогам», ибо в них обобщены мысли и чувствования класса, сословия и т. д., вплоть до мельчайших общественных группировок. Чем субъективнее, острее в интонационном отношении «язык» композитора, тем труднее и короче жизнь его музыки. Чем сильнее ощущается, пусть в сложнейших интеллектуально музыкальных произведениях, обобщенный данной эпохой круг выразительных музыкальных интонаций, тем безусловнее жизнеспособность этой музыки.

Отсюда ясно следует, например, почему не живет множество симфоний, а живут упруго и упорно Третья, Четвертая, Пятая, Шестая, Девятая симфонии. Проследив с точки зрения музыкально-интонационно-словарной ряд эпох, смены стилей и жанров, жизнь произведений и эволюцию композиторов, я убедился, что есть в истории музыки процессы, до сих пор мало или, вернее, еле-еле ощутя прослеженные, в которых налицо разгадка многих непонятных «прерывистых» путей, дорог, троп и поворотных пунктов музыкальной истории. С точки зрения общекультурной эволюции понятно, что в музыке должны были совершиться, под влиянием исторических процессов, изменения; но почему совершались такие-то и в такой-то форме, — оставалось неясным.

9. На смену этой неясности я выдвигаю гипотезу «кризисов музыкальных интонаций».* В языкознании процессы интонационных изменений словаря в связи с общественными сдвигами давно наблюдались. В музыке — чуть-чуть. И дело не в аналогии, а в сходных причинах, вызывающих не только интонационно-словарное обновление, а и более глубокие перестройки звуко-мышления до решительного отбрасывания только что завоеванных «вершин утонченной выразительности» в пользу звукового «языка», простого, ясного и реалистического. При этом предшествующие формы выражения объявляются надуманными, формальными и т. п. и продолжают звучать содержательно для немногих слоев слушателей, постепенно отмирая.

* Чем устойчивее быт, тем прочнее интонационные навыки и тем более сложные формы вырабатываются, в своей сложности всему данному кругу слушателей доступные. Это прекрасно наблюдается в народной музыке: ее «устность» (т. е. устно передаваемые традиции мастерства) возможна в силу того, что каждый слушатель в любой момент — и исполнитель и композитор, ибо мастерство изобретения подголоска или попевок тут не является делом обособленным. Оценка мастерства тоже свойственна всем и каждому. Оттого и возникает удивительная сложность композиции «на слуху», устной, например, русской крестьянской хоровой подголосочной полифонии или прекрасно организованная мелодика протяжных песен (в сравнении с которой вся городская гомофонная мелодия — примитив). Это типично интонационные образования, и они-то и доказывают, что «устность» музыкально-интонационного словаря не обедняет ни мышления, ни содержания музыки. Обеднение зависит от снижения умственной культуры и разложения быта.

10. В исследовании своем я подробно рассматриваю историю европейской музыки в свете «интонационных кризисов» — важнейших, конечно, — и отмечаю закономерное в них. Характерно, что явления, интонационно-органически подготовленные предшествующей кризису эпохой и связанные с передовыми идеями в росте общественного сознания, кризисом интонаций не отменяются, но осмысляются, вкореняются и переходят в высшее художественное качество. Так обстояло дело с зарождением и развитием сонатности до французской буржуазной революции и бурным, мощным взлетом бетховенского симфонизма, в котором как раз максимально простейшие обобщения-зерна обновленного ритмо-интонационного словаря составили жизненнейшие интонационные стимулы.

Я не перечисляю здесь «кризисов», но утверждаю, что нет для моего слуха и сознания факта или фактора и вообще действующих сил в европейской истории музыки, которые нельзя было бы объяснить через интонационное их обоснование в связи с ростом и кризисами общественного сознания, вне какой бы то ни было вульгаризации. Интонационный словарь любой эпохи в «руках» композитора-дельца, «фабриканта на пошлый вкус» неизбежно обращается в потребительское месиво.

Пройдя сквозь ум, интеллектуальную культуру и идейную целеустремленность композитора-мыслителя, популярнейшие интонации эпохи становятся живым родником музыки высокого интеллектуального уровня; этим доказывается, что прогресс интонационных искусств не заключается в изобретении субъективно-необычного тон-материала; этим объясняется, почему Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский — как оказывается при ближайшем рассмотрении состава их «интонационного словаря» — работали над сравнительно «скромным кругом основных выразительнейших интонаций окружающей среды», не боясь «разменной интонационной монеты». Но их мысль, их идейность, становясь их художественным почерком, создавала из привычно слышимого богатейшие новыми возможностями обобщения. Наоборот, замечательные по утонченности мысли и культуры слуха оранжерейные растения музыки или по своим высоким помыслам всевозможные произведения, сочиненные как дневники, признания, исповеди, как своеобразные «наедине с собой», или отмирают, или вызывают преклонение немногих ценителей. Не потому, что они безусловно «упадочные», но потому, что их «личная экспрессия» все равно что не слышна.

Закономерность содержания музыкально-интонационного словаря теснейшим образом связана с общественным сознанием эпохи и как таковая действует в интонационных искусствах безжалостно: ничто личное, как бы выразительно трагично оно ни звучало, будь то сборник стихов изысканнейшего поэта, или утонченные звучания, или даже резко-экспрессив-

нейшие жесткости музыканта-индивидуалиста, презирающего публику,— не жизнеспособно и воспринимается как формальное, если в нем нет «зерен мысли-интонации», перекликающихся с еще чуть-чуть предчувствуемыми поворотами, «звездами сдвигов» в общественном сознании. Действие этого отбора, повторяю, безжалостно. Оно постигает и гения, и интеллектуалиста-изыскателя новых путей, и скромного певца лирических настроений. Прелестное цветение искусства мадригала, казалось бы, на его вершине резко обрывается, а тут же начинается быстрое восхождение оперы со всеми ее кажущимися условностями. Но оперу несет гомофонная мелодия и стиль *representativo*, своей выразительностью отвечающий эпохе, хотя «словарь» этого стиля грубее изысканнейшего мадригала.

Гениальные последние квартеты Бетховена? Что их жизнеспособность в сравнении с его симфониями! Бизе всю жизнь «ходит в середняках», пока в «Кармен» не попадает инстинктивно в сферу жизненнейших интонаций. Его искусство, ум, культура поднимают эти интонации в область высокого драматизма, но и они помогают его искусству стать жизнеспособным именно в «Кармен». Не буду умножать примеров. Напомню лишь про быструю «сдачу» или идейную капитуляцию сложнейших форм полифонии перед скромными, наивными цветами гомофонной сонатности и начатков симфонии.

Возьмем Моцарта: как бы ни восхвалялась его *C-dur*'ная симфония («Юпитер»),— переосмыслением полифонии в гармоническо-гомофонную ткань, инкрустируемую подголосочной выразительностью, и своей жизнеспособностью ее превосходит симфония *g-moll*. Во Франции: споры вокруг «буфонов», спор Руссо — Рамо, споры пиччинистов — глюкистов исчерпывающе расшифровываются в борьбе за новый музыкально-интонационный словарь, за новое слушание, ибо так диктовало идейное содержание предгрозовой эпохи.

А у нас в России в XIX веке: исключительно чуткое, все еще до конца не освоенное мыслью о русской музыке, явление Даргомыжского с его «хочу правды». Явление, возникшее как раз в разгар выступлений «разночинной культуры», интонационно-переосмысляющей наследие «культуры барства». В свете «кризиса интонаций» вполне разъясняется «кривая стиля» Даргомыжского, все его отклонения, повороты, странствования, вся даже «пестроватость» его музыкального словаря.

В связи со сложным перерастанием «идейно-художественных платформ» внутри дворянской интеллигенции после разгрома декабристов и потом под натиском «разночинной интеллигенции», сразу нашедшей себе сочувствующие читательские широкие слои во всей стране,— в молодой русской музыкальной классике уже намечались своеобразные интонационные расслоения. Уже в начале 40-х годов интеллектуально-эстетиче-

ский строй «Руслана» Глинки, несмотря на широкую доступность его интонаций, вызывал недоумение не только среди «мендельсонистов» и «итальяно-меломанов» аристократов, но и среди некоторых представителей прогрессивной разночинной интеллигенции, на которых яркий пафос Мейербергера и чувственная страстность интонаций Доницетти воздействовали эмоционально-непосредственно. Интеллектуализм Глинки 50-х годов становится еще тоньше и заостреннее, а рост более «пестрого», но эмоционально-общественно-интонационно более чуткого таланта Даргомыжского становится все интенсивнее и общественно-идейно отзывчивее; Даргомыжский стоит на безусловно реальной почве, и недаром его творчество упорно «изыскивает себя» в самых интонационно-чутких областях музыкальных форм: на интонационном переосмыслении интервалов, на реалистически-драматической выразительности речитативов, на «правдивости» мелодики и единстве тона-слова.

В русском бытовом романсе еще до выступления Даргомыжского сказывались те же тенденции, теперь, в 50-х годах, усилившиеся. Пятидесятые годы в русской музыкальной культуре и являются острым развертыванием «кризиса интонаций». И поэтому потеря Глинкой в эти годы слушателей во многом обусловлена не только преследованиями и презрительным отношением «недрузгов при дворе», но и тем, что изумительно перспективные и в то же время завершённые создания последнего периода его творчества являлись «прогнозом в даль русской музыки» и могли казаться «аристократизацией» художественно-образной мысли. Тогда необходимее были иные «песни» в иных формах. С Глинкой происходило то же, что в свое время с Пушкиным. Но Пушкин остро ощутил потерю читателя и создал «Повести Белкина», открыв себе путь к «простодушным сердцам» и к идейно-чутким новым читателям. Глинка ничего аналогичного не создал. Он прошел и мимо «Капитанской дочки», и мимо Гоголя, и даже охладел к бытовой опере «Двумужница», замкнувшись в своем горделивом музыкальном интеллектуализме. Иное дело Даргомыжский. Он не растерялся в разгар «интонационного кризиса» и, скромно работая, угадывал чутко наиболее верные пути. И потому понятно, что вокруг него и сгруппировался «ранний кучкизм».

В дальнейшем развитии русской музыкальной культуры также очень интересно следить, даже по судьбе отдельных музыкальных оперных явлений, о действии интонационного отбора, отвечающего сдвигам общественного сознания. Борются друг с другом композиторы, воюют с ними и с музыкой критики, эстетствующие и антиэстетики, формалисты и натуралисты, «глашатаи российского нутра», которых так зло высмеивает Салтыков-Щедрин, а слушатели, масса, все, кому дорога музыка как голос действительности и идейно-познавательная

деятельность, создают свою подлинную историю музыки и поддерживают существенное в ее развитии, т. е. то, что интонационно свежо и жизненно. Отвергнутый профессионалами «Демон» Рубинштейна упорно пробивал себе «дорогу в жизнь», получил массово-общественное признание и «патент на долгое театральное существование», независимо от того, кто им дирижирует. И это справедливо, ибо теперь ясно слышно, что эта опера Рубинштейна была по своему интонационному содержанию одним из чутких произведений эпохи. Несколько позже то же произошло с «Евгением Онегиным» Чайковского, вынесенным массово-музыкальным общественным сознанием на вершину признания и справедливой оценки. Наоборот, интонационная ложность и нечуткость многих русских симфоний (и Рубинштейна, и Римского-Корсакова, и иных) осудила их на кратковременное бытие, несмотря на отдельные образно- и формально-эстетические удачи. Досадная судьба отдельных интеллектуально-утонченных, проницательнейших, своеобразных достижений Даргомыжского, где он, в сущности, эволюционировал от Глинки, понятна в свете реально-насущных художественных требований эпохи, но, увы, несправедлива в плане высокого эстетического уровня вершин художественной культуры XIX века; справедливая оценка «Русалки», вопреки гонениям театральной дирекции, являлась чутким обнаружением художественных потребностей множества слушателей, тогда как, например, «Каменный гость» остался лишь историческим документом художественно-эстетического опыта большого мастера, увы, в импровизационно-незавершенной и нечуткой для восприятия форме!..

11. Интонационная эволюция в области музыкально-инструментальной культуры имеет свои качественные отличия. В первобытных музыкальных культурах преобладает ударность, т. е. очень развитая область акцентных ритмо-звучаний, не обусловленных ни дыханием, ни обязательной точностью интервальности. Это понятно: ударность связана с «языком» человеческих движений, акцентами ног, с игрой и танцем — искусствами внеинтонационными. Но интонационность присуща и ударности: во-первых, через тембровость, во-вторых, все-таки, через наличие тона, тону са, акцента, значит напряженности, «весомости» звука. В области духовых инструментов их обусловленность человеческим дыханием со всеми вытекающими из данного фактора следствиями очевидна.

«Тоновость», т. е. напряженность звукоизвлечения и выражения («произнесения»), ведет к различной степени «весомости» интервалов. Дыхание и ритм управляют звуконепрерывностью и образуют «мелодийность». Тембр определяет эмоциональный тонус, выражение. В области струнных смычковых своя интонационная культура «дыхания смычка» позво-

ляет сосуществовать и «душевной», «голосовой мелодике» и «интонационности почти безграничного дыхания», приводящей к богатству виртуозного искусства.

Щипковая культура струнных играет большую роль в сопровождении вокальных интонаций, а как самостоятельная сфера отличается чуткой, выразительной интервальностью (тоносопряженностью), обусловленной «языком руки». Через это важное явление щипковая культура связана с клавишными клавирными инструментами, акцентно-ритмо-ударная сфера которых постоянно в соревновании со стремлением к мелодической непрерывности: «язык рук» в пианизме обнаруживает и своеобразную «культуру дыхания», и мелодику тембров с безусловно выразительной напряженностью и сопряженностью «расстояний», т. е. интервалов как измерений степени «мелодийной непрерывности». «Становление в тоне», в звуконапряжении, т. е. интонационность, свойственно всем инструментам, но каждому качественно особо. Искусство пианизма является одной из высших интеллектуальных культур интонационно-тембрового исполнительства и требует, несмотря на «акустическую ограниченность» фактуры инструмента, тончайшего слухового внимания. История конструкций фортепиано раскрывает в своих «сменах типов» борьбу интонационных целеустремлений. В стремлении к интонационной текучести клавесин вырабатывает тончайшую технику орнаментации. Но эта тонкость подвергается забвению под натиском мелодической антикамерной культуры с ее концертирующим стилем, который, конечно, грубее клавесинности, но отвечает новой выразительности. Естественно, фортепиано и рояль с их мелодическими возможностями побеждают клавесин.

12. В заключение несколько слов об органе. Самое существенное в культуре органа — безусловная мелодическая текучесть; поэтому из всех духовых инструментов орган более всего интонационен. Поэтому же, будучи клавишным, он управляется все-таки не ритмом тоно-акцентным, а ритмом протяженностей, длительностей — силлабическим, сугубо силлабическим. Тем самым понятна его связь с тоно-слово-слоговым интонационным искусством — мелосом григорианского хора, вообще с латинской поэтической и особенно ораторской интонацией. Ораторская культура Рима была не только абстрактно-риторической, но одновременно интонационной, «эмоционально-тонусной». Оказав влияние не только на христианское проповедничество, но и на все виды и формы культовой речитации, даже впоследствии хоровой, риторско-интонационная культура неизбежно влилась в органные формы. И все они, в их длительной эволюции, вплоть до ричеркаров и апофеоза органного риторства — фуги, обнаруживают интонационное содержание и интонационно-риторические методы овладения

слуховым вниманием, присущие культуре ораторской речи с ее изысканным мастерством защиты тезиса и подходов к нему (неожиданных для слушателя, словно непреднамеренных «находок» его среди отклонений).

13. Об интонационном обосновании эволюции звукорядов мне приходится много говорить, в связи с развитием моего слухового опыта, в первой части моей книги «Мысли и думы». ²² Глубоко уважая акустические изыскания в данной области, я все-таки акцентирую, что звукоряды в их смене — следствие социального отбора, осуществляемого «ухом» общественного человека. Поэтому надо учитывать вековые усилия человеческой мысли над органическим включением в массовое сознание самого, казалось бы, малого «акустического факта», ибо без слухового освоения его, без внедрения в «интонационный ряд» включение такого факта в сознание будет только теоретическим.

14. В изложении данного исследования я едва коснулся животрепещущей темы о взаимодействии формы и стиля как явлений интонации, ибо как раз в свете интонационных проблем это взаимодействие и даже переключение формы в стиль и стиля в форму находит довольно обоснованные разъяснения. Стиль вне интонации всегда определяется несколько ограничено: то как манера, то как отбор или комплекс средств выражения. Его идеологические обоснования либо остаются вне музыки, либо прилагаются к ней рационалистически. В явлении интонации и действующего через него отбора выразительных средств возникает реалистическое обоснование стилевых тенденций, норм и закономерностей, в своем повторе и закреплении в сознании композиторов отливающихся в форму. Большая часть исключений, или отклонений, или новообразований в строительстве форм находит разгадку в воздействиях и требованиях стиля, обусловленных интонационными тревоблениями и сменами. Особенно на формах каданса и в их стилевом разноречии в разные эпохи можно с исчерпывающей полнотой наблюдать взаимодействие формы и стиля. То же — в XVIII веке — в борьбе различных «манер», орнаментов и каденций, как и вообще во всех импровизационного склада формованиях, находящихся под постоянным «контролем» живых интонаций.

В формах устоявшихся воздействие стиля сказывается, естественно, скорее на различного рода «переменных» факторах и элементах, как более подверженных стимулам «интонационно-импровизационного порядка», чем на основных логических установках данной формы. Это ходы, связки, перемещения, дополнительные партии и т. д.; рондо и вариации как формы стилево изменчивее, чем фуги, сонаты и симфонии. Но, например, интонационно-художественное единство симфонии скорее обосновы-

вается единством стилевых тенденций — единством в противоречиях, — чем единством формы, ибо, кроме сонатно-симфонического аллегро с его исключительной логической завершенностью, остальные «формы», конструирующие симфонию как цикл, весьма неустойчивы при всей своей внешне-формальной четкости.

«Героика» Бетховена в целом объединена интонационно-стилево вполне обоснованно, но вряд ли эта симфония едина по форме. Она так воспринимается под воздействием стиля. Девятая симфония стилево противоречива и потому как форма в целом воспринимается скорее из преклонения перед гением, чем из художественной убедительности. Проблема финала симфонии, в сущности, так и осталась нерешенной в отношении формы, в сравнении с тем, как решена проблема симфонического аллегро, т. е. I части симфонии. Но и в ней форма испытывает колебания в зависимости от интонационно-стилевого устремления к драматической трактовке симфонического аллегро — или образно-описательной, или эпически-повествовательной. Говорю обо всем этом здесь эскизно, так как вопросы формы и стиля как явлений интонации должны стать самостоятельной книгой моих исследований о музыкальной форме.

На этом я позволю себе закончить крайне сжатое изложение моего исследования музыкальной интонации. Развитие и дополнение многих отделов этой книги частью уже вошли, частью входят, частью войдут в цикл работ, окружающих данную.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС

Книга первая

Впервые опубликована Музсектором Госиздата в 1930 г. Совместно с книгой второй («Интонация») издана в 1963 г. (Музгиз, Л., 1963).

¹ Добавление 2, стр. 207 настоящего издания.

² В дальнейшем Асафьев отказался от термина «семантика». См. стр. 215.

³ Одновременно с работой над книгой «Музыкальная форма как процесс» Асафьев обдумывал исследование «Крестьянское песенное искусство», оставшееся зафиксированным лишь в виде краткого плана-конспекта (опубликован в кн.: Е. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста, стр. 442). Частично эта тема воплощена в статьях Асафьева, опубликованных в сб. «Проблемы социологии искусства», вып. 1 («Academia», Л., 1926), и в журнале «Музыка и революция», 1926, № 12. Сохранился также текст доклада, прочитанного Асафьевым 9 января 1926 г. на заседании музыкальной подсекции Научно-художественной секции Гос. Ученого Совета Наркомпроса (см. архив Наркомпроса, оп. 5, № 19, св. 14, лл. 3—9).

⁴ Из работ А. Шеринга с вопросом об ораторской интонации в первую очередь связана его статья «Vom musikalischen Vortrage» («Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XXXVII, Lpz., 1930) и книга «Musikalische Bildung und Erziehung zum Musikalischen Hören». Lpz., 1911, И. А. Браудо в упоминаемые Асафьевым годы излагал свои взгляды в различных докладах, из которых доклад — «К вопросу о логике баховского языка» был опубликован в сб. «Музыказнание» (изд. «Academia», Л., 1928). В своей книге «Артикуляция» (Музгиз, Л., 1961) Браудо также касается этого вопроса.

⁵ См. развитие этой мысли на стр. 222.

⁶ Перевод Асафьева указанной работы М. Вебера остался неизданным. Книга «Рациональные и социологические основы музыки» на немецком языке была издана в Мюнхене в 1924 г. (2-е издание). См. оценку этой работы А. В. Луначарским в статье «О социологическом методе в теории и истории музыки». — А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», М., 1958.

⁷ См. статьи Асафьева в сборниках «Мелос». Книги о музыке под ред. Игоря Глебова и П. П. Сувчинского, кн. I, СПб, 1917, кн. II, СПб, 1918.

⁸ Имеется в виду работа Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» («Romantische Harmonie und ihre Krise in Wagners „Tristan“», Bern, 1920).

⁹ Слова В. В. Стасова об исполнении Лунной сонаты Бетховена А. Рубинштейном. — Влад. Каренин. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. I. «Мысль», Л., 1927, стр. 381—382.

¹⁰ Имеется в виду приложение к книге: E. Blume. Studien zur Vorgeschichte der Orchester. Suite in 15. und 16. Jahrhundert, Lpz., 1925.

¹¹ Имеется в виду работа: Hermann Kretzschmar. «Führer durch den Concertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie und Suite. Zweite Auflage. Lpz., 1891. На стр. 40 указанного издания Кречмар пишет о побочной партии симфонии Гайдна D-dur (№ 2).

¹² Имеется в виду конференция курсов преподавателей музыкальных техникумов РСФСР, состоявшаяся в 1926 г. На этой конференции Асафьевым был прочитан доклад на тему «Современное состояние науки о музыке в Западной Европе» (см. сб. «Материалы курсов преподавателей музыкальных техникумов РСФСР; 5—15 сентября 1926 г. Тезисы докладов и резолюций». Изд. Лен. гос. консерватории, 1927).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС

Книга вторая

ИНТОНАЦИЯ

Впервые издана в 1947 г. (Музгиз, М.—Л.). Переиздана в V т. Избранных трудов (изд. АН СССР, М., 1957). Совместно с книгой первой опубликована в 1963 г. (Музгиз, Л., 1963).

¹ Имеется в виду работа: К. Штумпф. Происхождение музыки. Л., 1927 (пер. с нем.).

² Подробный анализ Марша Черномора дан Асафьевым в монографии «Глинка». См. главу ««Марш Черномора» Глинки. Опыт раскрытия интонационного содержания».— Избранные труды, т. I, М., 1952.

³ Иное освещение секвенционного метода Чайковского см. в исследовании Асафьева «„Евгений Онегин“». Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии» (1942).

⁴ Такая трактовка симфонизма встречается и в некоторых других работах Асафьева, раскрывая его понимание метода музыкального развития в произведениях Бетховена и Чайковского, т. е. метода драматического симфонизма. В монографии «Глинка» (1947) Асафьев вводит понятие «иллюзорный симфонизм», связывая его с симфонизмом «Руслана и Людмилы» и традициями этой оперы «о кучкистов».

⁵ К вопросу об интонационной выразительности тембра Асафьев в этой книге возвращается неоднократно (см., например, стр. 295, 329, 331, 332 и др.). Данное — крайнее и явно ошибочное утверждение о том, что развитие тембрового начала в музыке может якобы привести к «ненужности» оркестра, в дальнейшем сменяется несколько иной постановкой этого вопроса, предполагающей творческое (а не «механически рассудочное») развитие тембровой интонационности как одного из выразительнейших средств музыкального языка, способствующего преодолению «косных академических традиций конструктивных схем музыки» (332).

⁶ См. монографию «Глинка» и Добавление к ней — «К вопросу о нитях, связующих творческий метод Глинки с методом музыкальных композиций, созданных на грани XVIII—XIX веков Парижской консерваторией среди интонационной практики революционной эпохи», раздел I. «О системах гармонии (Керубини — Катель, Бернгард Клейн — Ден. «Harmonielehre» Дена и «Traité d'harmonie» — Кателя)». — Избранные труды, т. I.

⁷ Б. В. Асафьевым написана книга «О себе» (не издана), являющаяся началом цикла «Мысли и думы». В первоначальном варианте весь первый раздел цикла был назван «О себе и свое», а его начальная книга — «Моя жизнь». (См. Избранные труды, т. V, стр. 330).

⁸ Балет «Пламя Парижа» написан в 1932 г. Работа над ним, основанная на изучении музыкальной культуры революционной Франции, оказала

очень большое воздействие на развитие научно-исследовательского метода Асафьева.

⁹ Отношение Б. В. Асафьева к редакциям Римского-Корсакова менялось. См. последние высказывания по этому поводу в работе «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина». — Избранные труды, т. III, М., 1954, стр. 109, 135, 136.

¹⁰ Имеется в виду сочинение Ж. Ж. Руссо «Rêverie d'un promeneur solitaire».

¹¹ Имеется в виду работа Карла Нефа «История западноевропейской музыки», вышедшая в переводе Асафьева и с его дополнениями в 1930 г.

¹² «Мои встречи» — второй раздел частично осуществленного цикла работ Асафьева под общим названием «Мысли и думы. (Цикл работ о моей жизнедеятельности в искусстве)».

¹³ Более подробно этот вопрос Асафьев освещает в очерке «Их было трое». — Избранные труды, т. III.

¹⁴ Имеется в виду основанный М. Гриммом журнал «Литературная, философская и критическая корреспонденция».

¹⁵ Имеется в виду работа И. Ф. Анненского «Театр Еврипида» (перевод с греческого).

¹⁶ Гностицистские кружки объединяли последователей идеалистического учения о гносисе (знании), распространенного в странах Ближнего Востока во II—III вв.

¹⁷ Трактат появился в начале 20-х годов XIV в. Автор его — Якобус из Льежа.

¹⁸ «Плач Иеремии» — сочинение итальянского композитора В. Галилея для голоса с сопровождением лютни.

¹⁹ Подробнее эти мысли развиты в работах Асафьева о Римском-Корсакове, созданных в 40-е годы. См. Избранные труды, т. III.

²⁰ Упомянутое исследование — монография «Глинка». — Избранные труды, т. I.

²¹ Заключительный раздел исследования «Интонация» первоначально имел следующий заголовок: «Заключение и послесловие: о жизни ладов, о выразительном качестве интервалов, об интонационной сущности музыкальных форм и их элементов (кадансов, периодов), об интонационной природе музыкальных инструментов и их естественной целесообразности, о взаимодействии стиля и формы с точки зрения эволюции интонации».

²² См. план цикла «Мысли и думы». Избранные труды, т. V. стр. 330—331.

- Абрахам Отто* (1872—1926) — нем. акустик и психолог
- Adam de la Halle* (1237—1286 или 1287) — франц. трувер-поэт, музыкант, драматург — 76.
- Adler Guido* (1855—1941) — австр. историк музыки — 63.
- Анненский Иннокентий Федорович* (1856—1909) — поэт и критик — 304, 368.
- Аристоксен* (354—322 до н. э.) — др.-греч. муз. теоретик — 305.
- Байрон Джордж-Ноэл-Гордон* (1788—1824) — 263, 264, 336.
- Bassani Giovanni-Battista* (1657—1716) — итал. композитор и скрипач — 162, 163.
- Батюшков Константин Николаевич* (1787—1855) — поэт — 263.
- Бах Иоганн-Себастьян* (1685—1750) — 5, 9, 25, 42, 43, 47, 48, 55, 80, 85, 100, 101, 106, 111, 112, 122, 137, 159, 160, 164, 176, 178, 188, 192, 193, 226, 235, 253—256, 263, 268, 316, 317, 326, 327, 340, 359.
- Бах Иоганн-Христиан* (1735—1782) — нем. композитор, клавесинист, младший сын И.-С. Баха — 144.
- Бах Филипп-Эммануил* (1714—1788) — нем. композитор, клавесинист, второй сын И.-С. Баха — 144.
- Беккер Пауль* (1882—1937) — нем. историк музыки — 182.
- Белинский Виссарион Григорьевич* (1811—1848) — 269.
- Берг Альбан* (1885—1935) — австр. композитор, ученик А. Шёнберга — 244, 332.
- Берлиоз Гектор* (1803—1869) — 113, 115, 116, 145, 146, 187, 232, 293, 296, 299, 328—331, 336, 353.
- Besseler Heinrich* (р. 1900) — нем. музыковед — 27.
- Бетховен Людвиг ван* (1770—1827) — 9, 14, 25, 27, 37, 39—42, 49, 50, 60, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 76, 77, 81, 82, 84, 89, 92, 100, 103, 105, 111, 131, 134, 137—145, 167, 168, 173—176, 178, 189, 192, 215, 225, 226, 228, 232, 233, 247, 261—264, 266, 268, 273, 275—285, 287—291, 299, 302, 303, 316, 317, 322, 325, 328, 333, 336, 339—342, 354, 359, 360, 365, 367, 368.
- Бизе Жорж* (1838—1875) — 21, 225, 324, 325, 328, 353, 360.
- Blume Friedrich* (Блюме Фридрих, р. 1893) — нем. музыковед — 148, 149, 367.
- Бобровский Виктор Петрович* (р. 1906) — сов. музыковед — 5.
- Бомарше Пьер-Огюстен-Карон* (1732—1799) — франц. драматург — 271.
- Borde Jean-Benjamin* (1734—1794) — франц. композитор, автор ряда сборников песен и книг о музыке — 302.
- Бородин Александр Порфирьевич* (1833—1887) — 66, 68, 98, 227, 242—244.
- Бортнянский Дмитрий Степанович* (1751—1825) — композитор и театр. деятель — 286, 287.
- Брамс Иоганнес* (1833—1897) — нем. композитор, пианист, дирижер — 37, 41, 42, 114, 140, 325, 328, 338, 341, 342.
- Браудо Исайя Александрович*

- (1896—1970) — органист, э. д. и. РСФСР, проф. Ленинградской консерватории, автор транскрипций для органа и муз.-теор. работ — 31, 249, 366.
- Брейгель Питер Старший* (ок. 1530—1569) — нидерландск. живописец — 279.
- Brenet Michel* (псевдоним *Marie Bobillier*, 1858—1918) — франц. историк музыки — 44, 182.
- Брукнер Антон* (1824—1896) — австр. композитор и органист — 27, 140, 175.
- Бургер Готфрид-Август* (1747—1794) — нем. поэт — 145.
- Бухер Карл* (1847—1930) — нем. экономист и муз. писатель — 183.
- Вагнер Рихард* (1813—1883) — 5, 26, 27, 51, 78, 82, 98, 99, 101, 113—116, 172, 180, 193, 207, 225, 244, 251, 259, 283, 293, 296, 299, 320, 328, 330, 341, 367.
- Вебер Карл-Мария* (1786—1826) — нем. композитор, дирижер, пианист, муз. писатель — 27, 65, 66, 98, 116, 146, 245, 248, 328.
- Вебер (Weber) Макс* (1864—1920) — нем. экономист, социолог, философ — 72, 366.
- Векки Орацио* (1550—1605) — итал. композитор и поэт — 95, 318.
- Вергилий* (70—19 до н. э.) — римск. поэт — 342.
- Верди Джузеппе* (1813—1901) — 226, 227, 294, 324, 328, 348
- Веркмейстер Андрей* (1645—1706) — нем. органист и теоретик — 229.
- Willam d'Amiens* — франц. композитор 2-й половины XIII в. — 107.
- Вилларт (Willart) Адриан* (1485—1562) — итал. композитор — 318.
- Вильскер Софья Марковна* (р. 1903) — сов. музыковед — 5.
- Vitali Giovanni-Battista* (1644—1692) — итал. композитор — 162.
- Вольф Гуло* (1860—1903) — австр. композитор и муз. критик — 293.
- Wooldridge Harry-Ellis* (1845—1917) — англ. музыковед — 44—46.
- Wustmann Rudolf* (1872—1916) — нем. музыковед — 177.
- Гайдн Йозеф* (1732—1809) — 15, 77, 103, 130, 132, 144, 145, 167, 173, 174, 178, 189, 221, 253, 255, 269—272, 279—281, 351, 367.
- Галилей Винченцо* (1520—1591) — итал. композитор, лютнист, муз. теоретик, математик — 368.
- Гаман Иоганн-Георг* (1730—1788) — нем. писатель периода «бури и натиска» — 144.
- Гандшин Яков Яковлевич* (1886—1955) — базельск. органист, проф. Петербургской консерватории (1908—1920) — 249.
- Гегель Георг-Вильгельм-Фридрих* (1770—1831) — 6, 140, 145, 173.
- Гейнзе Вильгельм* (1746—1803) — поэт периода «бури и натиска» — 145.
- Gennrich Friedrich* (р. 1883) — нем. филолог и музыковед — 76, 84, 106.
- Гендель Георг-Фридрих* (1685—1759) — 41, 42, 88, 112, 176, 254—256, 317.
- Гердер (Herder) Иоганн-Готфрид* (1744—1803) — нем. поэт и филолог — 145, 173.
- Гёте (Goethe) Иоганн-Вольфганг* (1749—1832) — 145, 253, 263, 264.
- Глазунов Александр Константинович* (1865—1936) — 66, 185.
- Глинка Михаил Иванович* (1804—1857) — 4, 10, 13, 38, 65, 66, 98, 143, 205, 217, 229—232, 241, 243—246, 259, 271, 283, 287, 325, 328, 329, 331, 334, 338, 346, 348, 349, 354, 359, 361, 362, 367, 368.
- Глюк Христоф-Виллибальд* (1714—1787) — 208, 258, 259, 271, 301, 317.
- Гоголь Николай Васильевич* (1809—1852) — 361.
- Горький Максим* (псевдоним *Алексея Максимовича Пешкова*, 1868—1936) — 289.
- Госсек Франсуа-Жозеф* (1734—1829) — франц. композитор — 187.
- Греко см. Эль Греко.*
- Гретри Андре-Эрнест-Модест* (1741—1813) — франц. композитор — 259, 301.
- Григ Эдвард* (1843—1907) — 10, 53, 293, 294, 296, 328, 338, 347.
- Гримм Фридрих-Мельхиор* (1723—1807) — нем. публицист и критик — 301, 368.
- Gundolf Friedrich* (псевдоним *Фридриха Гундельфингера*, 1880—1931) — нем. литературовед и поэт — 145.

Dankert Werner (Данкерт Вернер, р. 1900) — нем. музыковед — 167, 173.

Данте Алигьери (1265—1321) — 182.

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — 205, 219, 259, 282, 332, 345, 346, 360 — 362.

Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль (1862—1918) — 116, 176, 180, 193, 197, 205, 325, 338, 347, 353.

Ден Зифрид-Вильгельм (1799—1858) — нем. муз. теоретик и педагог — 246, 368.

Джезуальдо ди Веноза Карло (ок. 1560—1613) — итал. композитор — 318.

Диабелли Антон (1781—1858) — австр. композитор и муз. издатель — 41, 105.

Dietrich Marcus — нем. композитор XVII в. — 177.

Доницетти Гаэтано (1797—1848) — итал. композитор — 361.

Dufranc Louis — франц. муз. писатель — 187.

Дюран Эмиль (1830—1903) — франц. композитор, автор трактата о гармонии — 180.

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.) — др.-греч. драматург — 304, 368.

Einstein Alfred (Эйнштейн Альфред, 1880—1952) — нем. музыковед — 159.

Ерманский О. — 184.

Jeppesen Knud (р. 1892) — датск. музыковед и композитор — 52, 72, 80, 97.

Ииранек Ярослав (р. 1922) — чешск. музыковед — 5.

Кавалли Франческо (1602—1676) — итал. композитор, певец, органист, дирижер — 319.

Casella Alfredo (Казелла Альфредо, 1883—1947) — итал. композитор, дирижер, муз. писатель — 61, 73, 155.

Кальдара Антонио (1670—1736) — итал. композитор — 159.

Кант Иммануил (1724—1804) — 140.

Каренин Вл. (псевдоним Комаровой Варвары Дмитриевны, урожд. Стасовой, 1862—1942) — писательница, историк литературы, музыковед — 367.

Кассирер Эрнст (1874—1945) — нем. философ-неокантианец — 6.

Катель Шарль-Симон (1773—1830) — франц. композитор и муз. теоретик — 246, 368.

Керубини Луиджи (1760—1842) — франц. оперный композитор, с 1822 г. директор Парижской консерватории — 244, 246, 368.

Клейн Бернгард (1793—1823) — нем. композитор и муз. теоретик — 246, 368.

Клингер Фридрих-Максимилиан (1752—1831) — нем. писатель периода «бури и натиска» — 145.

Клопшток Фридрих-Готтлиб (1724—1803) — нем. писатель — 144.

Корелли (Corelli) Арканджело (1653—1713) — итал. композитор, скрипач, дирижер, педагог — 159, 163.

Кречмар (Kretzschmar) Герман (1848—1924) — нем. историк музыки — 174, 367.

Куперен (Couperin) Франсуа (1668—1733) — франц. композитор, органист и клавесинист — 255.

Курт Эрнст (1886—1946) — швейц. музыковед — 4, 5, 28, 99, 198, 367.

Ламартин Альфонс де (1790—1869) — франц. поэт, историк — 263, 336.

Ларош Герман Августович (1845—1904) — муз. критик — 245.

Лассо Орlando (1532—1594) — композитор франко-фламандск. школы — 314.

Лафарг Поль (1842—1911) — франц. социалист-теоретик, пропагандист марксизма — 300.

Легренци Джованни (1626—1690) — итал. композитор — 158, 163.

Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 6.

Леонардо да Винчи (1452—1519) — 328, 339.

Леонин — франц. композитор 2-й половины XII в. — 310.

Лесаж Ален-Рене (1668—1747) — франц. писатель — 302.

Лессинг Готхольд-Эфраим (1729—1781) — нем. просветитель, теоретик искусства — 144.

Лист Ференц (1811—1886) — 40, 58, 99, 101, 113, 115, 130, 146,

147, 172, 175, 193, 194, 205, 299, 328.

Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — 366.

Люлли Жан-Батист (1632 — 1687) — франц. композитор — 161, 321.

Лютер Мартин (1483—1546) — деятель Реформации в Германии, основатель протестантизма — 316.

Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — композитор, муз. теоретик, педагог — 98, 250.

Мазель Лев Абрамович (р. 1907) — сов. музыковед — 5, 6.

Малер Густав (1860—1911) — австр. композитор и дирижер — 27, 140, 147, 175, 298.

Маренцио Лука (1553—1599) — итал. композитор — 318.

Марини (Marini) Бьяджо (1597—1665) — итал. композитор — 157, 162.

Мария-Антуанетта (1755—1793) — франц. королева — 302.

Марр Николай Яковлевич (1864—1934) — сов. ученый филолог и археолог — 15, 308.

Machabey Armand (р. 1886) — франц. музыковед — 27, 73, 74, 76.

Машо Гильом де (ок. 1300—1377) — франц. поэт и композитор — 74.

Мейербер Джакомо (1791—1864) — франц. композитор, пианист, дирижер — 361.

Meillet Antoine (1866—1936) — франц. лингвист — 94, 95.

Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — 188, 288, 328, 347.

Мерула Тарквинио (1590—1665) — итал. композитор — 158.

Микеланджело Буонарроти (1476—1564) — 273, 328, 339.

Монтеверди Клаудио (1567—1643) — итал. композитор — 318, 319.

Моро Жан-Мишель (1741—1814) — франц. художник — 302.

Morris Reginild-Owen (1886—1948) — англ. музыковед, педагог, композитор — 52.

Мотль Феликс (1856—1911) — австр. дирижер — 298.

Моцарт Вольфганг-Амадей (1756—1791) — 42, 64—67, 86, 100, 103, 124, 130, 131, 173, 182, 189, 190, 223, 225, 226, 232, 244,

263, 269—272, 279, 280, 324, 340, 351, 354, 359, 360

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — 10, 34, 98, 102, 259, 272, 293, 345, 368.

Müller-Blattau Joseph (р. 1895) — нем. музыковед — 44.

Мюллер Фридрих (1749—1825) — нем. поэт и драматург периода «бури и натиска» — 145.

Мясковский Николай Яковлевич (1881—1950) — 9.

Наполеон Бонапарт (1769—1821) — 339

Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — дирижер и композитор — 298.

Нери (Neri) Массимильяно — итал. композитор и органист XVII в. — 158, 163.

Неф Карл (1873—1935) — швейц. историк музыки — 292, 368.

Никиш Артур (1855—1922) — венг. дирижер и композитор — 298.

Nicolaus a Kempis — итал. композитор XVII в. — 163.

Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) — писатель и муз. критик — 241.

Оствальд Вильгельм-Фридрих (1853—1932) — нем. физико-химик и философ-идеалист — 6.

Палестрина Джованни-Пьерлуиджи (1525—1594) — итал. композитор-полифонист — 52, 72, 205, 318, 322.

Перголези Джованни-Баттиста (1710—1736) — итал. композитор неаполитанск. оперной школы — 301.

Пери Якопо (1561—1633) — итал. певец и композитор, один из основоположников оперы — 319.

Перотин (1190—1230) — франц. композитор — 310.

Peters Carl-Friedrich (1779—1827) — муз. издатель в Лейпциге — 134, 164, 367.

Петрарка Франческо (1304—1374) — итал. поэт — 318.

Phalèse Pierre (1510—1573) — франц. муз. издатель — 148, 149.

Плутарх (ок. 46—126) — др.-греч. писатель — 277.

Преображенский Антоний Викторович (1870—1929) — историк музыки, муз. деятель, педагог — 286.

Преториус Бартоломей — нем. композитор XVI—XVII вв. — 157.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — 68, 242, 244, 296.

Протопопов Владимир Васильевич (р. 1908) — сов. музыковед — 5.

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 361.

Рамо Жан-Филипп (1683—1764) — франц. композитор, муз. теоретик — 224, 255, 300, 303, 360.

Рафаэль Санти (1483—1520) — 328, 339.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — 296.

Резер Макс (1873—1916) — нем. композитор, органист, пианист, дирижер — 112, 147, 180, 250, 251.

Репин Илья Ефимович (1844—1930) — 293.

Риман (Riemann) Гуго (1849—1919) — нем. музыковед, создатель функциональной школы в теории музыки — 44, 147, 157.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — 10, 40, 65, 66, 98, 101, 102, 197, 202, 272, 299, 331, 362, 367, 368.

Ринуччини Оттавио (1562—1621) — итал. поэт и первый оперный либреттист — 319.

Розенмюллер Иоганн (1619—1684) — нем. композитор — 158.

Росси Соломон (1570—1628) — итал. композитор — 157.

Россини Джоакино (1792—1868) — 225, 227, 255, 271, 324.

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — 362, 367.

Руссо Жан-Жак (1712—1778) — франц. философ, писатель, композитор — 145, 224, 225, 258, 271, 290, 300—303, 360, 368.

Sachs Curt (1881—1959) — нем. историк музыки — 182.

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889) — 361.

Сенковский Осип Иванович (1800—1858) — историк, востоковед, писатель (псевдоним Барон Брамбеус), издатель — 241.

Серов Александр Николаевич (1820—1871) — 16.

Скарлатти Алессандро (1660—1725) — итал. композитор — 319.

Скарлатти Доменико (1685—

1757) — итал. композитор и клавесинист — 160, 176, 224, 255, 256.

Скрябин Александр Николаевич (1871—1915) — 98, 99, 193, 294, 296, 339, 340.

Somis Giovanni-Battista (1686—1763) — итал. скрипач и композитор — 159.

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — 146, 245, 367.

Стендаль (псевдоним Анри Бейля, 1783—1842) — 328.

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) — композитор — 4, 106, 122, 228, 242, 244, 325, 331, 332.

Сувчинский Петр Петрович — соредaktor сб. «Мелос» — 366.

Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — 42, 176, 227, 341.

Тенирс Давид Младший (1610—1690) — фламандск. живописец — 279.

Tenschert Rolland (р. 1894) — австр. музыковед — 92.

Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 273, 293.

Torchi Luigi (Торки Луиджи, 1858—1920) — итал. музыковед — 67, 152, 153, 155, 161, 162.

Тох Эрнст (1887—1964) — нем. пианист, музыковед, композитор — 80.

Turner Joseph Mallord William (Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям, 1775—1851) — англ. художник — 180, 181.

Uccellini don Marco (1603—1680) — итал. композитор — 162, 163.

Флобер Гюстав (1821—1880) — 342.

Fontana Giovanni-Battista (ум. 1630) — итал. композитор — 162.

Фрескобальди (Frescobaldi) Джироламо (1583—1643) — итал. композитор и органист — 67, 152, 157.

Фридендер Макс (1852—1934) — нем. музыковед, издатель — 30.

Helpert Vladimir (1886—1945) — чешск. музыковед — 28, 182.

Хиндемит Пауль (1895—1963) — нем. композитор, альтист — 58, 250, 251, 325.

Хлебников Велемир (Виктор)

Владимирович (1885—1922)—поэт-футурист — 300.

Хорнбостель Эрих-Мария (1877—1935) — австр. историк музыки — 182.

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 10, 15, 42, 66, 70, 71, 92, 96, 101, 126, 127, 168, 175, 188, 193, 225, 226, 228, 233, 244, 247, 259, 266, 268, 271, 273, 280, 281, 324, 325, 328, 329, 332, 340, 345, 346, 352, 359, 362, 367.

Черепнин Николай Николаевич (1873—1945) — композитор и дирижер — 331.

Честы Марк-Антонио (1623—1669) — итал. оперный композитор — 319.

Шекспир Вильям (1564—1616) — 145, 225, 273, 277, 290, 291, 323.

Шелли Перси-Биши (1792—1822) — англ. поэт — 263, 336.

Шёнберг (Schönberg) Арнольд (1874—1951) — австр. композитор — 90, 116, 122, 242, 244, 332.

Шеринг Арнольд (1877—1941) — нем. историк музыки — 31, 147, 366.

Шиллер Иоганн-Фридрих (1759—1805) — 146, 277.

Шиндлер Антон (1798—1864) — друг и биограф Бетховена — 290.

Шопен Фридерик (1810—1849) — 176, 193, 226, 229, 231, 244, 325, 328.—331, 335, 336, 349, 353.

Штраус Рихард (1864—1949) —

нем. композитор и дирижер — 78, 92, 93, 98, 99, 115, 117, 147, 175, 180, 193.

Штумпф (Stumpf) Карл (1848—1936) — нем. психолог и музыковед — 89, 182, 213, 367.

Шуберт Франц (1797—1828) — 71, 73, 101—103, 140, 145, 187, 188, 192, 226, 293, 328, 329, 346.

Шуман Роберт (1810—1856) — 40, 41, 58, 70, 101, 109, 175, 226, 228, 293, 328, 329.

Шютц Генрих (1585—1672) — нем. композитор — 321.

Щербачев Владимир Владимирович (1889—1952) — сов. композитор, педагог, муз. деятель — 9.

Эвальд Зинаида Викторовна (1894—1942) — советск. музыковед — 5.

Эль Греко (Доменико Теотокопули, 1541—1614) — исп. живописец — 340.

Энгельс Фридрих (1820—1895) — 316.

Эсхил (525—456 до н. э.) — др.-греч. поэт — 273.

Юргенсон Петр Иванович (1836—1903) — основатель нотоиздательства в Москве — 71, 92.

Яворский Болеслав Леопольдович (1877—1942) — музыковед-теоретик, создатель теории ладового ритма — 243.

Якобус из Льежа (1260—?) — муз. теоретик — 368.

Ярустовский Борис Михайлович (р. 1911) — сов. музыковед — 5.

СОДЕРЖАНИЕ

Е. М. Орлова. Исследование Асафьева «Музыкальная форма как процесс»	3
---	---

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС

Книга первая

Введение	21
--------------------	----

Отдел первый

КАК СОВЕРШАЕТСЯ МУЗЫКАЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ

Глава I.

Факты и факторы музыкального движения и формования	29
--	----

Глава II.

Принципы тождества или повторности («узнавание сходства»). Виды повторений. Имитация, канон и fuga. Понятие темы. Музыкальная динамика и статика	37
--	----

Глава III.

Учение о действующих силах музыкального формования и понятие энергии. Динамика толчка. Установление понятия музыкальной формы	50
---	----

Отдел второй

СТИМУЛЫ И ФАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ

Глава IV.

Толчок и замыкание движения (каданс)	61
--	----

Глава V.

Развитие движения (стадия продвижения между толчком и замыканием): равномерное и непрерывное движение и другие его виды; движение: а) посредством включения новых элементов, б) посредством прерыва наладившегося движения и поворота его на новый путь (для избежания инертности)	79
--	----

Глава VI.

Диссонанс и консонанс, секвенции, модуляции, параллельные проведения и другие стимулы и факторы формования	96
--	----

Отдел третий

ПРИНЦИПЫ ТОЖДЕСТВА И КОНТРАСТА — ИХ ОБНАРУЖЕНИЕ В ОКРИСТАЛЛИЗОВАВШИХСЯ ФОРМАХ

Глава VII.

Формы, базирующиеся на принципе тождества (вариации, канон, fuga, рондо etc)	104
--	-----

Глава VIII.	
Формы, базирующиеся на принципе контраста (1)	119
Глава IX.	
Диалектика музыкального становления. Последовательность и одновременность. Форма становящаяся и форма кристаллизующаяся	124
Глава X.	
Формы, базирующиеся на принципе контраста (2)	139
Глава XI.	
Образование циклов на основе контраста	147
Глава XII.	
Сюита и симфония	164
Добавление 1.	
Обобщения и выводы, систематизирующие мои наблюдения над процессами музыкального становления и кристаллизации форм музыки в человеческом сознании	180
Добавление 2.	
Основы музыкальной интонации	195

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС

Книга вторая

ИНТОНАЦИЯ

Вместо введения	211
Глава I	215
Глава II	249
Глава III	264
Глава IV	275
Глава V	286
Глава VI	289
Глава VII	297
Глава VIII	304
Глава IX	321
Глава X	325
Глава XI	332
Глава XII	336
Заключение	343
Послесловие	354
Комментарии	366
Указатель имен	369